

ENSAIO

CAPITAL: *More Human than Human* (*Blade Runner* e a Barbárie do Capital)

Mário Duayer*

“If the future is one you can see and touch, it makes you a little uneasier because you feel it’s just around the corner”.

Ridley Scott

“Assim, tacitamente ameaçados, estamos imobilizados dentro de espaços sociais condenados, locais anacrônicos que se autodestroem, mas onde temos o estranho e apaixonado desejo de permanecer, enquanto o futuro se organiza, debaixo de nossos olhos, em função de nossa ausência já programada de maneira mais ou menos consciente”.

Viviane Forrester

*Blade Runner (O Caçador de Andróides)*¹ é decerto um dos mais impressionantes filmes de ficção científica jamais realizados. Feito nada desprezível, é preciso reconhecer, em especial numa época em que a ciência ameaça tornar supérflua a ficção. A sua relevância enquanto produto cultural de e para nossa época é confirmada igualmente pela enorme literatura que originou.² Na tentativa de entender as causas de seu impacto cultural, grande parte da literatura crítica parece ter produzido mais “ficção” do que o próprio filme. Em lugar de partirem da ficção apresentada pelo filme, muitas críticas procuram explicar o fascínio que exerce elaborando sobre a ficcionalização de certos elementos presentes no filme. Desta ficcionalização, que magnifica determinado elemento da ordem

¹ É importante sublinhar que o título do filme em português não traduz a intenção do original. A produção do filme não usou a expressão andróide, empregada na novela de Philip K. Dick, com o explícito propósito de evitar que o filme fosse interpretado como algo relacionado a robôs. Razão pela qual o termo andróide (da novela) foi substituído por replicante.

² Ver Kolb3 para uma imensa bibliografia comentada.

(*) Professor Titular do Departamento de Economia da UFF. Texto apresentado no IV Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema, Florianópolis, novembro de 2000, publicado aqui com autorização do autor.

Os professores Maria Célia M. Moraes (UFSC), Ricardo Müller (UFSC) e Marcio Schuler leram e comentaram versões preliminares deste trabalho. Ajudaram-me, diria com Ahmad, a acreditar que a interpretação aqui defendida faz algum sentido. Sou-lhes grato por isso e, mais ainda, pelo incentivo em sistematizá-la sob a forma de ensaio. Agradeço, igualmente, às oportunidades que me foram oferecidas para discutir o trabalho em seminários realizados na UFF e na UFSC. As faltas e insuficiências, não havendo nada e ninguém por perto para inculpar, são todas de minha responsabilidade, infelizmente.

social delineada no filme, resulta uma imagem unidimensional e, portanto, empobrecida da sociedade representada no filme, redução tão mais paradoxal porquanto é feita em nome da pluralidade de “leituras”. Naturalmente, é um truísmo afirmar que este filme em particular, enquanto produto cultural complexo, admite “leituras” diferentes e divergentes. No entanto, a interpretação unilateral, monocromática, está em flagrante contraste com uma obra que, como afirmou um crítico, oferece “a mais abrangente visão de uma futura distopia jamais realizada em filme”.³

Ao contrário de tais interpretações, pretende-se mostrar neste artigo que a força de *Blade Runner* reside em sua habilidade de capturar os momentos centrais, as tendências e forças operantes na sociedade capitalista e projetá-los num futuro não muito remoto. Certamente, este caráter do filme não escapou a muitos críticos. Fato que não os impediu, porém, de analisar a temática central do filme em termos abstratos em lugar de apreciá-la desde um ponto de vista histórico-concreto, tal como vem apresentada no próprio filme. Em particular, as contradições presentes no desenvolvimento da ciência e de suas aplicações tecnológicas em relação às necessidades humanas são abstratamente discutidas, no sentido de que a apreciação crítica está sempre referida à ciência em geral. No filme, ao contrário, tais problemas são focalizados tendo presente as condições histórico-concretas em que opera a ciência enquanto fator crucial do processo de acumulação do capital. Em outras palavras, o filme oferece, entre outras coisas, a imagem dos possíveis efeitos do desenvolvimento de uma forma particular de ciência e de sua aplicação tecnológica – ciência e tecnologia a serviço do capital. Salientando o fato de que *Blade Runner* constitui uma visão prospectiva da sociabilidade do capital, e não da sociedade humana em geral, o artigo sugere que o filme exhibe em grandes linhas o que se poderia considerar a máxima barbárie do capital, ou o resultado do movimento autônomo do capital levado ao paroxismo.

No entanto, antes de apresentar os argumentos que amparam tal convicção parece prudente enfatizar a atualidade do filme, que, sendo produto do início da década de 80, poderia muito bem ser objeto daquele desdenhoso olhar que merecem os presumidos trastes que o “progresso acelerado” vai deixando pelo caminho.

1. A ATUALIDADE DE *BLADE RUNNER*

Blade Runner foi lançado nos EUA em 1982, simultaneamente ao filme *ET*. Durante a primeira semana de exibição chegou a rivalizar com este último em termos de bilheteria. A partir daí, no entanto, *ET* transformou-se em sucesso de público enquanto as receitas de *Blade Runner* despencaram e o filme, com um prejuízo de \$12 milhões, mostrou-se um desastre de bilheteria (Wood: 182; Kolb1: 133). Não obstante, do ponto de vista do *establishment*, *Blade Runner* teve seus méritos reconhecidos como, de fato, atestam as premiações a que fez jus: indicação para o *Oscar* em duas categorias –Efeitos Visuais e *Set Direction/Set Decoration*; indicação para a *British Academy of Film and Television Arts Film Awards* em 8 categorias, tendo sido premiado nos quesitos *Best Cinematography* e *Best Production Design/Art Direction*; ganhou a *Special Technical*

³ Wright, G., apud. (Slade, 1990: 13).

Award do *British Critic's Circle*; e, ainda na Inglaterra, foi premiado com a *Hugo Award* como Melhor Filme de Ficção de 1982 (Kolb1: 143). Apesar de seu fracasso comercial *Blade Runner* adquiriu o *status* de *cult movie*, filme sempre visto e evocado enquanto marcante produto cultural de nossa época, coisa que dificilmente poderia ser dita de *ET*, que, como tantos outros produtos culturais de tipo *fast food*, desapareceu da memória cultural tão rápido quanto atingiu picos de público.⁴

Ser *cult movie* já é de certa forma um indicativo da atualidade de *Blade Runner*, se por isso se entende não apenas suas contínuas reapresentações em salas especiais ou seu sucesso no mercado de vídeo-laser⁵ mas, sobretudo, a recorrência com que é citado sempre que algum desenvolvimento científico de impacto recoloca em pauta a discussão sobre o proveito humano do progresso da ciência, faz ressurgir a questão de se a ciência funciona em benefício da humanidade e se está sob seu efetivo controle. Sempre que tais interrogações se impõem, *Blade Runner* é lembrado como ilustração exemplar de que a tecnologia pode não redimir o humano – dúvida que parece cada vez mais sedimentada.

Tratando de um futuro hipotético no qual a engenharia genética tornara possível manufaturar um ser em tudo idêntico ao ser humano, um “prodígio biomecânico” (Slade, 1990: 13), não chega a constituir uma surpresa que *Blade Runner* volte a ser evocado no momento em que a engenharia genética anuncia seu mais novo e espetacular rebento – o clone da ovelha. Apesar da clonagem em si mesma, segundo os especialistas, não ser tão surpreendente, pois fora realizada em outros experimentos ou tivera sua viabilidade técnica antes demonstrada, o fato é que fez precipitar uma torrente de matérias noticiando as reações das ditas autoridades científicas, políticas e eclesiásticas. Para se ter uma idéia da repercussão do evento, em apenas um dos grandes jornais de circulação nacional o conjunto de matérias abordando o assunto chega a mais de cem páginas do formato aqui empregado – e isto em apenas três meses.

De acordo com essas notícias, “a ovelha replicante Dolly provocou uma febre legal em governos e parlamentos de todo o mundo, que preparam comissões e projetos de lei para evitar que sejam criadas réplicas de seres humanos”. De Bill Clinton a Carlos Menem, clones mediáticos mais ou menos grotescos,⁶ incluindo dirigentes de vários países e o Vaticano, “o objetivo é assegurar que o experimento com ovelhas não seja realizado com humanos” (FSP, 01.03.97). Preocupação mais do que pertinente, uma vez que os próprios idealizadores do experimento afirmam que não há

⁴ De acordo com Wood, o *establishment* norte-americano recebeu *ET* de maneira extática e reservou uma fria acolhida para *Blade Runner*. Para o crítico o fato de *ET* ter obtido mais premiações do que *Blade Runner* indica o tipo de escolha feita pelo público e pela crítica, escolha esta que iria mais além da mera preferência de um filme em relação ao outro. Tal escolha expressa, ao seu ver, a “preferência do tranquilizante sobre o perturbador, do reacionário sobre o progressista, do seguro sobre o ameaçador, do infantil sobre o adulto, da passividade sobre a atividade do espectador” (Wood, 1986: 184).

⁵ Em 1990, pelo segundo ano consecutivo, foi considerado o mais bem produzido disco laser e ficou em primeiro lugar dentre os 10 discos-laser mais preferidos (Kolb3: 242).

⁶ Ver na seqüência o comentário de Baudrillard sobre a clonagem.

diferença substantiva entre clonar uma ovelha e clonar um ser humano.⁷ Em suma, Dolly deixa claro que a ciência e sua aplicação tecnológica são capazes de reproduzir o humano, ou que a base produtiva criada sob os auspícios do capital tem condições técnicas de fabricar o ser humano. Ou, para colocá-lo mais dramaticamente, que o objeto pode literalmente criar o sujeito. Diante de tal fato, falar da atualidade de *Blade Runner* é quase uma tautologia. Aliás, o diretor do filme, Ridley Scott, antecipou em uma de suas entrevistas, em 1982, que provavelmente em cerca de doze ou quinze anos a engenharia genética estaria em condições de produzir um ser em tudo idêntico ao humano.⁸ O próprio fato de o noticiário referir-se à Dolly como ovelha “replicante” constitui uma evidente citação de *Blade Runner*, que popularizou o termo, referência à qual se juntam inúmeras outras para confirmar a atualidade do filme. De todas estas citações ou presentificações de *Blade Runner*, talvez valha a pena reproduzir de modo mais extenso a opinião de Baudrillard, publicada no jornal francês *Liberation* e divulgada no país sob o título “O Clone, um Crime Perfeito” (FSP, 28.03.97). Para este autor, cujo agudo diagnóstico uma vez mais deságua na desilusão e no desespero, – talvez produtos de uma interdição voluntária, coerente porém com sua aversão a “meta-narrativas”, que o impede de enxergar saídas ou imaginar propostas⁹ –, a vaca louca e a ovelha clonada,

“não por acaso, desenham o tema astral deste final de século. Vamos poder clonar cada vez mais ovelhas e, assim, fabricar mais e mais rações que vão alimentar mais e mais vacas loucas.

Mas a analogia vai mais longe: a própria clonagem é uma forma de epidemia, de contágio, de metástase da espécie tomada pela reprodução idêntica e pela proliferação ao infinito, para além do sexo e da morte. O acontecimento mais importante consiste na aniquilação da reprodução sexuada e, conseqüentemente, de qualquer diferenciação e destino individual único do ser vivente. [Efeito paradoxal e irônico, poder-se-ia acrescentar, em uma sociedade que cultiva o individualismo narcísico. / MD]

Usando das vias paradoxais da ciência e do progresso, estamos simplesmente anulando a maior revolução no reino dos seres vivos – a passagem da multiplicação indiferenciada, de protozoários e

⁷ “Other ethical commentators are more forthright in their objections. “In my view, the current prohibition [on human cloning] should remain in force,” says Margaret Brazier, professor of law at Manchester University. If brain-dead clones were nurtured and used as organ banks, she says, “this would radically change the nature of what it is to be human””. *New Scientist*, 01.03.97.

⁸ “O que aconteceria se nas próximas décadas grandes monopólios tornarem-se tão poderosos quanto o governo? O que é possível. Eles teriam penetrado em todos os tipos de indústria...eventualmente lidariam com a genética. Então você chega a um ponto no qual a genética começa a desenvolver o primeiro homem “man-made”. Eu penso que isso poderia acontecer nos próximos 12 ou 15 anos” (Kerman, 1991: 20).

⁹ Antonio Negri sintetiza, como se segue, a crítica de outros autores à tendência a um só tempo cética e cínica de muitas posições pós-modernas, dentre as quais a de Baudrillard: “[...] No território político, as filosofias pós-modernas aceitam a crítica spinozista do absolutismo transcendental da autoridade, mas negam que a constituição do comum seja conferida à práxis da multidão. A ironia sobre as massas, o desprezo da multidão instauram-se na filosofia pós-moderna como uma espécie de libertinagem cética e cínica, que escarnece a democracia. [...] Certamente não podemos dizer que essas filosofias do pós-moderno (de Lyotard a Baudrillard, de Rorty a Vattimo, de Virilio a Latour, para citar os mais conhecidos) deixem de perceber qualidades essenciais da fenomenologia de nosso tempo. Mas todas, sem exceção, nos apresentam, com a sacrossanta narração do fim do transcendentalismo moderno, um espetáculo insensato do que resta após a sua morte. É uma espécie de apologia da resignação, é um desempenho que se acomoda, por vezes comiserativo, por vezes divertido, à beira do cinismo. Uma ontologia cínica? Talvez” (FSP, *Mais*, 28.02.99).

bactérias, da imortalidade dos seres monocelulares, à reprodução sexuada e a morte imprevisível de todo ser individual–, em benefício da monotonia biológica do reino anterior...

Enquanto o ser vivente passou centenas de milhões de anos esforçando-se para arrancar o Mesmo do Mesmo, para se distanciar dessa espécie de incesto e entropia primitiva, nós estamos trabalhando em prol da desinformação da espécie, por meio da anulação das diferenças e da fabricação da entropia informada. É o fim da picada! É nessa revisão crucial de toda a evolução dos seres vivos que estamos engajados ao praticarmos a clonagem, que representa ao mesmo tempo o triunfo científico de uma espécie e sua morte, pela repetição de sua própria fórmula”.

Baudrillard sublinha que tal multiplicação do Mesmo, entretanto, só pode ser considerada positiva “em nosso sistema de acumulação”, sistema de acumulação este que, *sem* a licença do autor, aqui entenderemos como sistema capitalista. Mas esta acumulação ou multiplicação do Mesmo representa a supressão da individualidade e, para usar um termo de Marx, o retorno da espécie muda, só que agora, ao contrário do que ocorre com as espécies do mundo orgânico, um mutismo artificialmente produzido por “nosso sistema de acumulação”. É o que se deduz quando Baudrillard afirma que “se clonarmos ao infinito o valor de cada um [indivíduo / MD] será igual a zero”. E para quem acredita que este futuro está distante, só se materializaria com ulteriores desenvolvimentos da engenharia genética, Baudrillard lembra que já somos a manifestação de uma sutil clonagem, a clonagem mental,

“[...] já visível no registro social, onde se encontra aquilo que o sistema produz e reproduz; são seres conformados, substituíveis entre eles, seres que já são mentalmente clonados.

No fundo essa história toda de clonagem não é nova; já temos a experiência viva dela em todos os campos, intelectuais, culturais, operacionais, sem contar com os do trabalho e da técnica, onde o sistema há muito tempo nos obriga a sermos clones de nós mesmos ou clones uns dos outros.

A clonagem, desenho automático de indivíduos prontos para consumo e sua identificação numa fórmula mínima (seu código mental e comportamental), já é realizada em grande escala. Os clones já estão aqui, os seres virtuais já estão aqui –somos todos replicantes! No sentido em que, como em *Blade Runner*, já é praticamente impossível distinguir o comportamento propriamente humano de sua projeção sobre a tela, de sua duplicação na imagem e de suas próteses informáticas”.

Mas se o “nosso sistema de acumulação” torna-se capaz de clonar o humano, de início mentalmente e, por fim, fisicamente, se, portanto, o humano parece desenvolver-se a ponto de transformar-se em “muda espécie artificial”, nada garante que neste processo de desenvolvimento o “nosso sistema” garanta, por motivos técnicos ou “sentimentais”, sequer a manutenção do humano clonado, por insatisfatória e hedionda que seja esta última alternativa. A atualidade de *Blade Runner* consiste justamente em explorar, como tentaremos mostrar neste trabalho, esta característica de “nosso sistema de acumulação”, a saber, a sua capacidade de levar a cabo uma desantropomorfização total. É possibilidade de tal desenvolvimento que transparece nas trágicas palavras finais do diagnóstico de Baudrillard:

“[...] É por isso que os comitês de ética não vão conseguir mudar nada. Com todas as suas boas intenções, eles não passam de expressão de nossa consciência pesada diante do desenvolvimento irresistível e fundamentalmente imoral de nossas ciências, que nos trouxeram até aqui, e com o qual consentimos secretamente, ao mesmo tempo em que nos permitimos o gozo moral do arrependimento.

Em última análise, o que se torna o ser humano que é relegado por seu próprio clone e, assim, também passa a ser inútil? Uma reserva? Uma relíquia? Um fóssil? Um fetiche? Um objeto de arte? O conflito entre o original e sua cópia não está perto de terminar, nem aquele entre o real e o virtual”.

Se esta, afinal, é uma tendência possível de “nosso sistema de acumulação”, coadjuvado pelo “desenvolvimento irresistível e fundamentalmente imoral de nossas ciências”, há uma razão adicional para nos convenceremos da atualidade de *Blade Runner*. A afirmação recente, ou a presumida confirmação empírica, do caráter perene do capital – sob a forma de incontida e extática apoteose do mercado –, nada mais significa do que afirmar que “nosso sistema de acumulação” adquiriu sua forma definitiva e que com ele temos que nos haver da melhor forma possível. Diante de sua inelutabilidade, é fácil deduzir, as atitudes moral e cognitiva mais adequadas são as que se conformam a este presumido “dado da realidade”. É razoável, neste registro, pretender reduzir as injustiças e iniquidades resultantes da operação “irresistível” das leis do mercado, mas estão interdidas por definição quaisquer veleidades crítico-emancipatórias, práticas e teóricas. Em síntese, a naturalização do mercado tem por condição o império da *realpolitik* nos planos cognitivo, moral e estético. E, se considerarmos a *realpolitik* como supressão da liberdade do sujeito humano, ou sua total conformidade aos imperativos da prática imediata ou ainda, parodiando Baudrillard, a sua clonagem destinada a dotá-lo dos códigos mentais e comportamentais adequados, *Blade Runner* reafirma sua atualidade ao retratar um mundo no qual os sujeitos não têm mais papel enquanto sujeitos, um mundo no qual são meros figurantes do capital. Isso enquanto for útil ao capital clonar ou manufaturar os seres humanos! Em uma palavra, se o mercado é mesmo o fim do mundo, *Blade Runner* delinea este fim de mundo enquanto progressiva eliminação do humano, fim da humanidade. Progressiva eliminação, aliás, de que a tecnologia informática e a robótica são prenúncio, ao tornarem os seres humanos crescentemente dispensáveis para a produção do capital. Pois que papel podem ter os sujeitos humanos na “perene” economia do capital se o seu trabalho não tem mais utilidade, se é redundante, supérfluo? Esta sinistra interrogação – para a qual os discursos teóricos, oficiais e dos meios de comunicação ainda não encontraram seus usuais lenientes – tem em *Blade Runner* a resposta consistente: nenhum.

A perenidade do mercado apresenta-se hoje na figura da globalização, colonização total do planeta pelas categorias mercantis, sua interveniência em todos os assuntos, esferas e cantos do terrestre. Neste particular, *Blade Runner* é muito mais realista e, por isso, antecipa genialmente o próximo estágio da colonização do mercado – o universo. Se, como mostrou Marx, as relações mercantis tendem à universalização – tendência hoje rerepresentada como tremenda novidade sob o rótulo de globalização –, *Blade Runner* apresenta esta tendência literalmente realizada. Nele o capital ocupa-se já da colonização de outros planetas e galáxias – colonização do universo. Se hoje se celebra a globalização do mercado, *Blade Runner* anuncia a sua “cosmologização”.

2. *BLADE RUNNER* E A “LÓGICA DA EXTRAPOLAÇÃO” NA FICÇÃO CIENTÍFICA

Sob tal perspectiva, *Blade Runner* é tanto uma reflexão sobre a sociedade contemporânea como uma reflexão sobre as reflexões da sociedade sobre si mesma. É uma obra sobre o nosso

mundo enquanto totalidade, sobre a dinâmica de tal totalidade, sobre a configuração do mundo que tal dinâmica desenha e sobre os estreitos limites dentro dos quais se move nosso pensamento sobre tal destino. O filme projeta nossa sociedade no futuro; as resenhas críticas especulam sobre as razões da expressividade do filme ou, noutros termos, sobre as razões pelas quais somos afetados pelo filme e, por extensão, pela visão do futuro deprimente e opressor que constrói, ou que vimos construindo e, por isso, nos assusta.

Talvez a maior evidência a revelar o que pretendiam os realizadores do filme tenha sido a reação de Philip K. Dick, autor do livro que inspirou o roteiro de *Blade Runner*, ao visitar os estúdios onde se realizavam as filmagens. É parte da crônica da produção do filme a existência de sérios desentendimentos e divergências entre o autor da novela e os produtores do filme. A suposta declaração de Scott, por exemplo, de que não lera nem lia a novela causou naturalmente profundo mal-estar no autor da novela. Da mesma forma, em várias oportunidades o escritor mostrara-se insatisfeito com os roteiros iniciais aos quais tivera acesso. Apesar desses antecedentes, Philip K. Dick ficou literalmente assombrado ao presenciar algumas tomadas do filme, em especial por perceber o sentido que os produtores haviam extraído de sua novela. Ao final da tomada em que Harrison Ford, o *blade runner*, tenta localizar a replicante que fugia em meio ao turbilhão de figurantes que circulavam aparentemente sem rumo, um repórter perguntou ao ator como se sentia “fazendo outra fantasia no espaço”. Em sua resposta, Ford afirma que “isto é futurismo... aqueles outros filmes (*Star Wars*, por exemplo)..., não é assim que vai ser”. Dick confessa, emocionado, que ao ouvir aquelas palavras compreendeu que Ford estava certo.

“De repente compreendi... E eu pensei, por Deus, esses caras conseguiram imaginar como vai ser a vida daqui a quarenta anos! Meu Deus, estou completamente convencido. Esta é uma nova forma de arte. É tudo o que você odeia da vida urbana atual magnificado até o nível do *Inferno* de Dante. Era medonho. Ele (H. Ford) não podia sequer encontrar algum espaço na calçada. Você não pode sequer correr no futuro, há tantas pessoas perambulando à sua volta, sem fazer nada... E há milhões de sinais, informação para todo lado: faça isto, compre aquilo. Era tão real que tive o sentimento de que eles tinham criado uma nova forma de arte. Literalmente criaram uma nova forma de arte... Era tão revigorante. Lendo meu livro, eles devem ter captado que sob a aventura –os policiais, os ladrões, etc.– havia um certo elemento de realismo no livro... Não se trata de um tira matando um bando de replicantes. Isto não é como tudo o que temos visto, e não é dirigido a crianças de 12 anos. Estas pessoas literalmente equiparam-se para imaginar como seria Los Angeles daqui a quarenta anos. Eles poderiam estar errados... Mas, é como aquela coisa dita por Herlein, “if this goes on...”. [Em outras palavras], se [permanecem] as tendências que temos agora... –é uma projeção... Vai ser exatamente igual àquilo” (Rickman: 106).

Mas se para Philip K. Dick fora uma surpresa perceber que sua novela pudera inspirar uma projeção de nossa sociedade, as declarações do diretor Ridley Scott não deixam margem a dúvidas de que o filme foi estruturado em torno desta idéia. Como assinala Kerman, a cidade de *Blade Runner* foi concebida explicitamente como uma “séria extrapolação de nosso presente”. E acrescenta que embora alguns críticos tenham refutado a idéia de que o filme continha uma crítica de esquerda à sociedade contemporânea, na verdade “nele está inescapavelmente presente uma crítica política à sociedade atual e suas tendências”. Em outras palavras, “apesar de operarem no contexto da indústria cinematográfica Scott e seus colaboradores observaram e extrapolaram as

contradições de nosso tempo” (Kerman: 16). Estendendo-se sobre a razão do extremo detalhamento da arquitetura e da paisagem urbana da Los Angeles (LA) retratada no filme, e sobre seu caráter híbrido, Scott afirma que

“... isto é o que vai acontecer. Creio que a influência em LA vai ser muito latina, com enorme influência cruzada oriental. Acho que vários grupos estão se desenvolvendo hoje, facções que são religiosas, sociais, etc., punk, ...algumas rústicas e toscas que desenvolvem sua pequena cultura de protesto. Elas vão enrijecer, de modo que haverá facções políticas, religiosas, sociais, ou meramente excêntricas, malucas. A polícia será transformada num tipo de força paramilitar, o que já está perto de acontecer” (op. cit.: 17).¹⁰

Kerman sublinha, neste particular, que o filme não contém apenas uma pitoresca projeção de alguns traços ou tendências do presente, mas uma extrapolação que procura capturar tais características e tendências com um máximo de acuidade e com o objetivo de vislumbrar o mundo resultante de sua conjugação. Ilustram este esforço as explicações de Scott para o “visual exoesquelético” das edificações que aparecem no filme, i.e., para justaposição de novas tecnologias sobre antigas estruturas:

“...o propósito é primariamente lógico. Estamos em uma cidade que está num estado de excesso, de energia crescente e emaranhada, na qual você não pode mais remover um prédio porque isso custa muito mais do que construir um em seu lugar. Assim o processo econômico como um todo é reduzido...” (Kerman: 17).

Kolb salienta também o cuidado da direção do filme com o “desenvolvimento de conceitos para o ambiente, sociedade, arquitetura, transporte e tecnologia de modo a fornecer uma lógica auto-consistente para o visual do filme”, e apóia-se numa citação de Scott para mostrar que houve de fato um esforço deliberado neste sentido:

“...gostei especialmente do fato de que o futuro de Meed (cenografia) parecia bem fundamentado na lógica, e era isto que queria para *Blade Runner*, queria que fosse futurista sem ser simplório” (Kolb: n. 15).

Ao contrário, portanto, de outros filmes de ficção científica, toda a tecnologia aplicada no filme para criar sua atmosfera futurística “tem um fundamento lógico”, é o resultado de uma cuidadosa elaboração (ibid.: 143).

Para Kerman, é nesta visão de Scott, que comanda a elaboração do filme e é reforçada por sua enorme convicção de que se trata de uma imagem verossímil, onde deve-se buscar a explicação para o fato de o filme ser tão convincente (op. cit.). Kerman adverte, entretanto, que as entrevistas concedidas pelo diretor e roteiristas de *Blade Runner* permitem concluir que, pelo menos conscientemente, não havia o propósito de fazer um filme marxista. Observação decerto interessante, pois é a expressão das muitas instâncias em que opera a interdição a Marx. Mas seria de se perguntar se é de fato possível fazer uma “extrapolação séria das tendências da sociedade atual” sem recorrer a Marx. Se a resposta é negativa, qual será então o efeito de tal interdição? Se,

¹⁰ Não deixa de ser interessante o contraste entre esta visão pessimista de Scott da formação de subculturas autônomas, hostis e incomunicáveis enquanto tendência da sociedade atual, com a visão otimista do pragmático norte-americano Richard Rorty, para quem a privatização das diferentes culturas é a virtude máxima das sociedades liberais-democráticas, como as denomina. Segundo ele, é a privatização e autonomia das diversas culturas que permite o seu contato livre e sem preconceitos, do qual resulta sua recíproca inseminação (Duayer: cap. 2).

de fato, conforme afirma Kerman, “os produtores pretenderam explicitamente fazer uma extrapolação a partir de uma clara visão de nossa sociedade”, interditar Marx não equivale a desarmar a crítica e, desse modo, deixar que tais tendências operem sem resistência (op. cit.: 18)? O efeito imediato de tal interdição, ao que parece, é o de voltar-se contra a própria crítica, que captura criticamente a natureza contraditória do objeto analisado mas, simultaneamente, é forçada a atenuar o resultado do próprio trabalho crítico. Daí porque Kerman, ao lado de reconhecer que Scott “tem razões estéticas para construir seu tangível futuro por meio de uma extrapolação brutalmente honesta” –o propósito artístico era o de provocar um desconforto no público–, acrescenta que “não importa se Scott pretendeu fazer um filme radical [sic?] ou não”. Comentário que suscita a seguinte indagação: qual seria o sentido de provocar um desconforto no público se os sentimentos críticos radicais estão antecipadamente proscritos?

Se uma obra de arte focaliza um aspecto repulsivo da realidade, deve prevenir eventuais reações de radical rejeição por meio de algum artefato artístico? Se, como agudamente sublinha Kerman, *Blade Runner* “levanta penetrantes questões políticas sobre nosso mundo, sua economia política, suas tecnologias e seu futuro”, e isso por sua “lógica da extrapolação”, [pelo] poder de seus arquétipos e [pela] visceral exatidão do mundo que delinea” (op. cit.: 23), por que atenuar a radicalidade do filme? Se pela “lógica da extrapolação” o futuro de nosso mundo mostra-se impalatável, a repulsa que este futuro provoca não deve justamente suscitar reações radicais de rejeição? Se o mundo promete ser intolerável, a radical recusa não é um dos momentos indispensáveis para abortar, se tal um projeto é factível, este vir-a-ser do mundo? Questões todas que ficam sem resposta quando a crítica, conscientemente ou não, interdita o pensamento de Marx por sua radicalidade. Posteriormente tentaremos defender a idéia de que não é possível entender *Blade Runner* sem algumas categorias centrais do pensamento de Marx, de modo que aqui fazemos apenas um parêntese para sublinhar o prejuízo causado por esta renúncia voluntária, sem dúvida alimentada por um preconceito profunda e compreensivelmente arraigado.

Retomando o problema em consideração nesta seção, ou seja, o “certo realismo” de *Blade Runner*, é possível verificar, pelo exame da opinião de outros críticos, que a impressão de Philip K. Dick é praticamente unânime: “esses caras conseguiram imaginar como vai ser a vida daqui a quarenta anos!” Robert Silverberg, por exemplo, sugere que *Blade Runner* conseguiu realizar aquilo que considera a maior virtude do filme de ficção científica, a saber, “mostrar a cara do futuro”, e o fez com tamanha “convicção, com tal riqueza de detalhes, com tal intensidade de textura”, que as “visões do amanhã” às quais nos expõe dificilmente abandonam nossa imaginação. Sendo ele próprio um escritor de ficção científica, tem um significado especial sua análise de *Blade Runner*, em particular quanto ao aspecto que nos interessa aqui enfatizar, sua habilidade em criar uma imagem verossímil do amanhã. Assim descreve ele este aspecto do filme:

“...tenho visto argumentos de que se trata de uma maior realização para um novelista criar uma a textura do mundo com rápidos toques descritivos do que o é para um diretor cinematográfico perdido em meio a um batalhão de carpinteiros e eletricitistas, mas –apesar de meu viés de novelista– não estou tão seguro disso; os efeitos que Scott cria construindo cenários e deixando-nos ter deles tão somente meros relances são pelo menos tão elegantes e atraentes como qualquer exemplo da arte descritiva do escritor de ficção científica. A LA de *Blade Runner* é uma invenção impar... a própria

cidade permanece enquanto a realização imaginativa essencial, e cumpre a coisa essencial da ficção científica: exibir e iluminar uma paisagem de outro modo inacessível para os olhos. ...[Por criar] uma paisagem mental vívida, tocante e completa, uma paisagem que, por um momento sem fôlego, um momento de suspensão da incredulidade, parece ser a coisa real, o futuro autêntico, o qual não temos outro modo de experimentar senão por intermédio de lentes, luzes e tela” (apud Landon: 99).

Em síntese, são todas essas qualidades de *Blade Runner* que respondem pelo impacto visual do filme e por seu continuado fascínio. São tais atributos e cuidados que produzem sua “intensa qualidade visual, não apenas bela mas verdadeira, e fazem a “cidade (LA) parecer mais real do que o mundo real” (Warner: 178). A riqueza da construção prospectiva da sociedade atual elaborada em *Blade Runner* dissolve, de acordo com Kolb, a primeira impressão de que se está diante de uma “estória simplista tornada confusa pela combinação de gêneros de filmes”. Pois a trama desenvolve-se no interior de uma “visão enormemente rica, intoxicante, do futuro próximo”, de modo que a “representação opressiva de uma possível cidade do futuro... revelada em fragmentos isolados e detalhes exagerados [faz-nos sentir] como se tivéssemos viajado no tempo até o ano 2019” (Kolb1: 133).¹¹

Todos os comentários críticos, como se vê, consideram a maior virtude de *Blade Runner* o realismo com que projeta nosso futuro. Ao que parece, portanto, a maioria dos críticos ignora que aquela categoria está proscrita faz algum tempo do domínio do estético, e não apenas deste.¹² E há que se concordar que, independentemente de se acatar ou não tal banimento, soa estranho julgar realista uma representação do futuro, do que ainda não existe. De qualquer forma, esta é a opinião quase unânime dos críticos: *Blade Runner* desenha o nosso futuro. Na próxima seção, procuraremos mostrar que tal realismo, tributário da aplicação da “lógica da extrapolação” na ficção científica, como o denominam os críticos, deve-se em grande medida ao fato de o filme extrapolar legalidades fundamentais da economia regida pelo capital.

Antes disso, porém, é preciso enfatizar que em *Blade Runner*, diferentemente do que ocorre na maioria dos filmes de ficção científica, a ciência e a tecnologia, tão centrais na figuração do futuro da sociedade atual, não aparecem como panacéias para resolver os problemas da humanidade. Como observa Bruno, o “futuro não realiza uma ordem tecnológica idealizada, asséptica” (Bruno: 63). Em outras palavras, em *Blade Runner* não ocorre a inflexão que Carter observa, de um modo geral, na cultura popular: a mudança radical de uma atitude de “suspeita em relação à tecnologia,

¹¹ Muitos outros autores reconhecem a qualidade de *Blade Runner* enquanto representação verossímil do futuro. “Uma evocação brutalmente efetiva deste desconsolado mundo do futuro próximo, Ridley Scott’s *Blade Runner* -como todos os filmes de ficção de primeira linha- tem firmes raízes nos fatos atuais...” (Stark, S., apud Kolb3: 268). “O objetivo real da ficção científica é fornecer alimento para o pensamento. Ele desafia o leitor e nem sempre explica-se completamente. E é isto que faz *Blade Runner*...” (Martin, M., apud Kolb3: 260). Certamente, nem todos ficam satisfeitos com o filme, como o demonstra o seguinte comentário. “Uma confusão, pelo menos no que diz respeito à narrativa. Praticamente nada é explicado coerentemente, e a trama tem grandes lapsos...” (Maslin, J., apud Kolb3: 261). Em nossa opinião, entretanto, o ônus de tal formalismo crítico recai sobre quem o formulou, e não sobre o filme.

¹² Para tendências anti-realistas na filosofia da ciência ver, por exemplo, Norris, 1997.

como em *Modern Times* (Chaplin), para uma celebração da metafísica das quinquilharias *high-tech* (Carter: 95). Muito pelo contrário,

“em contraste marcante com filmes tradicionais de ficção científica, *Blade Runner* abandona a imagem de um futuro brilhante resultante da nova tecnologia... [os] avanços científicos retratados simplesmente coexistem com a tecnologia em operação, ou são a ela superpostos, a ponto de que a inteira infra-estrutura encontra-se à beira de um colapso” (Kolb1: 144).

Ciência e técnica, claramente regidas pelo capital, como se mostra no filme, em lugar de libertarem o humano, podem escravizá-lo e, no limite, extingui-lo.

3. O MUNDO FUTURO DO CAPITAL

Já vimos que *Blade Runner* cria uma imagem do futuro ricamente articulada. Imagem, nas palavras de um crítico, não só visualmente bela mas verdadeira. Ou, na assombrada expressão de Philip K. Dick: “o mundo vai ser aquilo”. Mas não é possível compreender como a “lógica da extrapolação”, denominação de vários comentaristas para este artefato da ficção científica, pode alcançar resultado tão formidável, pode oferecer uma visão do futuro facilmente identificada enquanto desdobramento verossímil do presente, sem capturar tendências e forças realmente fundamentais e determinantes do mundo contemporâneo. De fato, foi visto antes que inúmeros críticos referem-se à “lógica da extrapolação” enquanto projeção de tendências. No entanto, mesmo nas análises mais penetrantes as tendências jamais são explicitadas. Somos informados que há tendências ou, se se quiser, que há legalidades regendo o nosso mundo; que o diretor Ridley Scott soube perceber e projetar com rara habilidade tais tendências; que o impacto do filme deve-se ao fato de retratar tais tendências; mas nunca nos é dito que tendências são essas. Pesa sobre as tendências um misterioso silêncio. O mesmo silêncio que parece ter levado Baudrillard, como vimos, a enrustir as referidas tendências sob a indefinida designação de “nosso sistema de acumulação”.

Blade Runner, porém, não se estrutura extrapolando sobre tendências genéricas, indeterminadas. Aliás, nem poderia, pois se assim tivesse procedido delinear a visão de um futuro genérico, uma imagem na qual todas as formas de sociedades, presente e passadas, ver-se-iam espelhadas. E não é isso absolutamente o que a crítica enxerga no filme, pois assegura unanimemente que *Blade Runner* consiste de uma visão prospectiva da sociedade atual. Um primeiro e fundamental indício de que o filme estrutura-se a partir da percepção de que a sociedade atual apresenta uma dinâmica determinada, de que há certas tendências particulares que regem o funcionamento de nossa sociedade e que a distinguem de formas anteriores de sociabilidade, foi a mudança estratégica promovida no filme, em relação à novela, na explicação oferecida para as condições de degeneração e decadência do mundo. Na novela de Philip K. Dick tais circunstâncias resultam de uma guerra nuclear. Como a guerra em si mesma, nuclear ou qualquer outra, não traz consigo qualquer explicação para seu advento, sendo mais propriamente uma ocorrência que requer explicação, o artifício de utilizá-la enquanto causa principal do estado deplorável da ordem social descrita na novela não poderia senão obscurecer as causas reais. O filme, ao contrário, ao omitir a referência da novela a uma guerra nuclear, deixa subentendido que há de se buscar na própria estrutura e dinâmica do mundo as causas do estado funesto da vida social representada. Tal

supressão, sugere Wood, expressa o fato de que as preocupações do filme são predominantemente sociais, enquanto a novela de Philip K. Dick girava em torno de questões metafísicas. De acordo com este autor, *Blade Runner* “apresenta uma visão do capitalismo, projetada no futuro, mas com a intenção de ser claramente reconhecível” (Wood: 183). Neste sentido, foi essencial suprimir a referência a uma guerra nuclear, pois somente desta forma seria possível enfatizar que o caráter perverso da ordem social projetada resultava da dinâmica do próprio capital. Assim, a sociedade mostrada em *Blade Runner* é a

“nossa própria magnificada, seus atuais excessos são levados aos extremos lógicos: poder e dinheiro controlados por uns poucos, em monopólios cada vez maiores; pobreza, fome e degradação cada vez piores; opressão racial; planeta poluído... Em oposição à visão de Marx sobre o inevitável colapso do capitalismo, o filme oferece uma gélida visão da continuidade do capitalismo, através da manutenção do poder e da opressão, em meio a uma civilização essencialmente desintegrada” (ibid.).

Este não é o local apropriado para mostrar que Marx, de modo algum, nutre a ingênua visão do colapso inevitável do capitalismo que lhe é atribuída por Wood. Neste ponto é suficiente assinalar que não escapou a alguns críticos como Wood que *Blade Runner*, deliberadamente ou não, expõe, magnificando, tendências da ordem social capitalista teorizadas por Marx. Em outras palavras, não só o filme toma por objeto uma forma de sociabilidade particular, aquela posta pelo capital, como, ao fazê-lo, não pode deixar de aludir ao autor que expôs de maneira mais sistemática e articulada a dinâmica desta forma.¹³ Seja negando a citação intencional de Marx por parte do diretor do filme, seja ressaltando a compreensão intuitiva e, portanto, não teórica, deste último ao apreender a dinâmica da sociedade capitalista, os críticos não logram contornar a necessária menção à análise marxiana do capitalismo. Este é o caso de Slade que, sustentando a interpretação de Wood, acrescenta que “a crítica às estruturas capitalistas [no filme] parecem derivar-se menos das noções convencionais de exploração (i.e., socialistas e marxistas), do que da compreensão intuitiva [de Scott] do papel crítico exercido pelo capitalismo na evolução dos sistemas de controle e de comando” (Slade: 15). Quando no próprio interior do marxismo a crítica de Marx às “estruturas capitalistas” é reduzida muitas vezes a “noções convencionais de exploração”, não chega a surpreender que o crítico atribua a uma compreensão intuitiva do diretor aquilo que é o ponto central do pensamento de Marx – o capitalismo enquanto sistema de produção social cujo controle e comando estão perdidos para os sujeitos. Se, ao contrário, compreende-se que no pensamento de Marx a exploração é uma categoria subordinada ao estranhamento e que este se refere justamente, como aponta, entre outros, Mézáros (1996), ao fato de que controle do metabolismo social está perdido para os sujeitos, então a intuição de Scott, como quer Slade, captura precisamente aquilo que seria uma compreensão não simplista –economicista ou vulgar– do pensamento de Marx, ou das características ou categorias fundamentais da economia regida pelo capital, das relações sociais governadas pelo mercado, tal como Marx as expôs.

Se, portanto, *Blade Runner* consiste, como quer G. Wright, da “mais abrangente visão de uma futura distopia” (apud, Slade: 13), é preciso acrescentar imediatamente que se trata, como apontam vários críticos, de uma visão futurista da sociedade capitalista e não da sociedade humana

¹³ Sem, entretanto, é sempre bom aduzir, perder de vista que se trata de *uma* forma.

em geral. O filme explora o flagrante contraste entre um mundo tecnologicamente avançadíssimo e a degradação das condições de vida no planeta – as maravilhas produzidas pelo ser humano e a miséria material e espiritual da vida humana. A tecnologia avançada patenteia-se nas torres altíssimas – a sede da Tyrrel Corporation é uma torre piramidal de 700 andares –, nos equipamentos de comunicação e de transporte, a exemplo do carro-nave da polícia e outros que cruzam os céus incessantemente, mas, sobretudo, na colonização de outros planetas e galáxias, como anuncia o gigantesco *outdoor* que sobrevoa a cidade, e na fabricação de replicantes, duplos aperfeiçoados do humano. Mas nada disso é resultado de um desenvolvimento espontâneo da ciência e da tecnologia enquanto tais.¹⁴ Ao contrário, há inúmeras indicações no filme de que este extraordinário desenvolvimento tecno-científico é impulsionado pelo movimento de auto-expansão do capital. No filme, a equação entre acumulação de capital, colonização espacial, produção de vida artificial e deterioração da vida humana parece sugerir que o capital adquiriu tal autonomia em relação às necessidades humanas que a devastação irreversível do solo originário do humano e a produção de uma humanidade replicante apresentam-se como faces de uma mesma moeda. Gradualmente dispensando o humano natural, pode o capital prescindir igualmente do ambiente natural propício ao humano – lógica ensandecida do capital.

Em contraste com o mundo *high-tech*, o antigo e ultrapassado vem representado pelas ruas da cidade transformadas em labiríntico e decadente mercado oriental; pela deterioração dos equipamentos urbanos; pela imundície e pela poluição da cidade; pela degradação das figuras humanas que por ali transitam aparentemente para lugar nenhum; por áreas inteiramente abandonadas e destruídas, a exemplo do prédio onde vivia sozinho Sebastian, engenheiro genético envolvido no projeto dos replicantes. No entanto, a relação entre o novo e o antigo, muito antes de consistir na simples e progressiva substituição de um pelo outro, é em verdade a imediata produção do antigo, do deteriorado e do degradado pelo efeito da introdução do tecnologicamente novo. Tais imagens são manifestações daquilo que se designa habitualmente de destruição criativa ou criação destrutiva para caracterizar os efeitos do progresso técnico posto pela acumulação de capital (Harvey: 312). De fato, em diversos momentos do filme o que se afirma como resultado concreto do avanço tecnológico é a ruína dos espaços nos quais a acumulação de capital tornou-se desinteressante. Tal dinâmica explica a tanto a “necessidade” da colonização espacial como a desocupação e a deterioração do espaço terrestre.

A produção de replicantes sintetiza, em *Blade Runner*, a relação entre acumulação de capital, progresso tecnológico e a tendência do capital de colonizar espaços cada vez mais amplos. A trama que se desenrola no primeiro plano da narrativa – o *blade runner* Deckard com o encargo compulsório de perseguir e retirar (eliminar) um grupo de replicantes evadidos de colônias extraterrestres – serve de pano de fundo sobre o qual, em rápidos movimentos, são traçados os elementos centrais necessários à caracterização da sociedade em 2019. Se os replicantes fugiram de colônias extraterrestres, é de se deduzir, por um lado, que a colonização de outros planetas constitui uma atividade econômica corrente e, por outro, que os replicantes, humanos artificialmente

¹⁴ Não se trata, como diz Baudrillard, do “desenvolvimento irresistível e fundamentalmente imoral de nossas ciências” (ibid.).

produzidos, são um instrumento essencial desta atividade. A inter-relação dessas atividades – engenharia genética e exploração e colonização espacial – que, por sua vez, conjugam outras tantas, todas tecnologicamente hiper sofisticadas, subentende a economia dominada por grandes corporações e conglomerados, estruturas organizacionais capazes de centralizar recursos tecnológicos e financeiros compatíveis com a escala de tais empreendimentos.¹⁵

A Tyrrel, corporação especializada na produção de replicantes – a única caracterizada no filme com algum detalhe–, serve de ilustração exemplar da natureza de uma economia dominada por gigantescas empresas, cujo poder tecnológico e financeiro demarca, no espaço sideral, as fronteiras móveis no interior das quais concorrem entre si. Se a Tyrrel Corporation fabrica replicantes indispensáveis à colonização extraterrestre, esta atividade pressupõe, sem prejuízo de seu poder econômico específico, a existência de outras mega-corporações, nos mais variados ramos e setores, dos quais é fornecedora, todas operando em um contexto de concorrência e cooperação cósmicas.

Nestas circunstâncias, como observa um crítico, na sociedade em que operam corporações como a Tyrrel “criar vida artificial é uma indústria em expansão, um respeitável *big business*...” (Gray: 66). O fato do desenvolvimento da ciência e da tecnologia possibilitar a produção de vida artificial põe, sem dúvida, inúmeros interrogantes sobre o sentido e o caráter de uma produção social capaz de (re)produzir seu produtor. No entanto, antes de tratar destas questões, é necessário indagar o próprio sentido de toda a produção social sob o controle de mega-corporações capitalistas, e não apenas o de um de seus produtos mais críticos – a réplica do humano.

Tendo o universo como limite último de sua operação, as mega-corporações encontram nessa ausência de limite o sentido de suas existências enquanto entificações do capital: o movimento infinito de auto-expansão do capital tem como cenário literalmente a extensão infinita do universo. As mega-corporações, sugere o filme, estão todas engajadas na colonização do universo. Nesse processo de permanente expansão, os replicantes fabricados pela Tyrrel são utilizados na exploração e na pacificação de todos os quadrantes do espaço, “usualmente assassinando aqueles que se opõem ao controle corporativo”, funcionam assim como tropa de

¹⁵ Sobre a combinação de dois tipos de narrativa em *Blade Runner* e o seu efeito extremamente produtivo sobre o processo interpretativo do espectador, parece bastante pertinente a análise de Morrison:

“...o filme depende de camadas de alusões e reversões demandando tempo da reflexão do espectador, o que é desautorizado pela narrativa estrita e deliberadamente clássica. Em consequência, em um filme no qual a oposição dialética tem precedência sobre as conexões causais, somente metade das cenas do filme terminam com um gancho causal para a próxima cena. Em razão disso, na metade dos cortes, o processo de formação de hipóteses do espectador está ocupado iluminando várias conexões possíveis enquanto novas dicas importantes estão sendo apresentadas. Na narrativa clássica de Hollywood a velocidade de corte é reduzida quando o espectador tem muitas hipóteses alternativas e aumentada quando o número de hipóteses possíveis é reduzido. Em *Blade Runner* o corte rápido é empregado no início do filme, num momento em que dúzias de hipóteses erráticas do espectador são suspensas pelo processo narrativo. Isso demonstra que na colisão dos modos de narrativa clássica e poética o espectador é induzido a desejar fechamento e conexões fáceis, mas é frustrado pelas dificuldades encontradas em fazê-lo, frustração que leva a narratividade e conceituação agressivas” (Morrison, 1990: 7).

choque da colonização espacial – são soldados, assassinos, prostitutas e capatazes (Slade: 14).¹⁶ Afinal, como afirma Kerman, apesar da pouca informação que se tem em *Blade Runner* sobre as colônias Além-Mundo (*Off-World*)¹⁷, parece claro que a expansão interplanetária do capital foi acompanhada de guerras coloniais (Kerman: 22). Produzindo equipamentos tão essenciais à atividade econômica das grandes corporações, a Tyrrel Corporation pode ser considerada um “modelo do capitalismo cibernético” (ibid.).

A idéia de que a produção de replicantes e a exploração espacial são atividades articuladas e complementares no processo de acumulação de capital é corroborada por Harvey, para quem os replicantes

“... são criados com o propósito específico de desempenhar tarefas altamente qualificadas e em ambientes particularmente difíceis nas fronteiras da exploração espacial [...] dotados de forças, inteligência e poderes que ultrapassam aqueles dos seres humanos ordinários, [...] projetados como último tipo de força de trabalho flexível, altamente qualificada e de curto prazo” [os replicantes de última geração (Nexus 6) tinham uma vida útil de quatro anos - MD].

Para o autor, os replicantes constituem um exemplo perfeito de um “trabalhador dotado de todas as qualidades necessárias às condições da acumulação flexível” (Harvey: 310). Não é de todo improvável, como quer Harvey, que em 2019, com o aprofundamento da automação, o capital tenha levado às últimas conseqüências sua tendência recente de flexibilizar o processo produtivo. No entanto, é absurda a identificação feita por Harvey (e outros críticos) dos replicantes com a força de trabalho. E tão mais absurda porquanto o autor escreve desde uma perspectiva marxista. Mas esta é uma questão a ser tratada adiante, pois neste estágio cumpre incorporar outros aspectos do filme que delineiam as particularidades da ordem capitalista naquele futuro.

A tendência à concentração e centralização do capital jamais cancela a possibilidade de combinação de grandes corporações, assim constituídas, com redes mais ou menos complexas de pequenas e médias empresas. Por essa razão, não há qualquer contradição quando, na LA de *Blade Runner*, o “poder evidentemente avassalador das corporações” oligopólicas capitalistas convive com uma “fervilhante produção em pequena escala” (op. cit: 311). A articulação de escalas tão díspares de produção expressa-se na terceirização utilizada pela Tyrrel Corporation na produção dos replicantes, a exemplo dos olhos, produzidos no laboratório criogênico da pequena oficina de Chew, que, segundo outro autor, está localizada em uma espécie de favela (Kerman: 19). Por isso, pode-se admitir, como faz Kerman, que o modelo Nexus 6 é fabricado geneticamente, mas em partes, “o que

¹⁶ De acordo com Kerman, os replicantes focalizados no filme têm as seguintes especificações: um modelo de defesa, combate/colonização (Batty); um mecânico de fissão nuclear para alimentar e lidar com lixo atômico (Leon); uma assassina política (Pris); uma prostituta militar (Zhora) (p. 22). Isso, sem mencionar Rachel, protótipo mais avançado de utilização ainda indefinida.

¹⁷ Optamos por traduzir a expressão *Off-World colonies*, usada em *Blade Runner*, por colônias Além-Mundo, em lugar de colônias extraterrestres. Parece-nos que tal opção respeita o caráter metafórico da expressão inglesa, que traça um evidente paralelo entre dois momentos da colonização do capital: a colonização do Novo Mundo (*New World*) e, em 2019, a colonização do Além-Mundo (*Off-World*). Nesta acepção, o capital agora oferece à humanidade um novo mundo literalmente no Além.

sugere mais um processo manufatureiro do que industrial” (op. cit.) – decerto por se tratar de um protótipo. Do mesmo modo, a produção de escamas da cobra artificial utilizada por uma das replicantes fornece outra ilustração da existência de uma rede industrial muito fragmentada combinando produção em grande escala e manufatura de pequeno porte. Não obstante, a produção extremamente fragmentada está sem dúvida subordinada a um controle central, como o demonstra, entre outras coisas, o número de série das referidas escamas, através do qual foi possível a Deckard, valendo-se da informação de outra pequena produtora, localizar seu fabricante árabe. Tal numeração subentende uma padronização geral da produção e, mais do que isso, a identificação imediata de qualquer produtor.

Assim, sob o aparente caos da produção de pequenos fabricantes sobressai uma organização que regula e subordina a todos. O fato de o filme omitir qualquer referência ao governo é interpretada por alguns autores como evidência de que as corporações teriam em grande medida substituído o governo no controle social. Neste sentido, para Harvey no filme manifesta-se a existência opressiva de uma “força organizadora oculta”: no evidente poder coercitivo das autoridades policiais que forçam Deckard a retomar seu antigo ofício de exterminador de replicantes; no “rápido aparecimento dos poderes da lei e da ordem quando é necessário estabelecer o controle nas ruas”. Em síntese, “o caos é tolerado justamente porque parece tão pouco ameaçador ao controle geral” (Harvey: 311). Talvez Harvey devesse ter acrescentado que o caos é tolerado precisamente porque é a contrapartida da forma do controle total. A ausência de controle direto, manifesto, é o que legitima a forma de controle, certamente opaca e difusa, mas objetiva e concreta, que se realiza pelo movimento irregular e relativamente autônomo das partes. Será preciso citar Marx sobre o controle direto (racional) nas fábricas (ordem) e o controle externo (irracional), indireto, sem prejuízo, no entanto, de sua efetividade, do mercado? Caos e ordem, irracionalidade e racionalidade são, afinal, a essência mesma do mercado. Assim, a constatação de Harvey –“o caos é tolerado porque parece tão pouco ameaçador ao controle geral”– ilustra por que, por um lado, a ideologia liberal pode caracterizar-se pela permissiva aceitação do existente e, por outro, pode justificá-la em nome da produtiva espontaneidade resultante da suposta ausência de controle. Postulações que não são contraditadas pela intervenção do controle e da repressão ostensivos, pois que estes presumidamente dirigem-se tão somente contra as ações que ameaçam a ordem espontânea, anônima do mercado.¹⁸

Outras indicações do caráter capitalista da sociedade de *Blade Runner* são, por exemplo, o anúncio de algum tipo de aplicação financeira oferecendo a taxa juros de 36% (Kolb2: 160) – supostamente ao ano–, e a imagem de Mr. Tyrrel em sua cobertura, recostado em seu leito monumental, aplicando em ações por telefone. Ao que tudo indica, portanto, Mr. Tyrrel é o dirigente máximo da Tyrrel Corporation e não simplesmente, como pensa Harvey (op. cit.: 309), o

¹⁸ “O sistema liberal atual é bastante flexível e transparente para adaptar-se às diversidades nacionais, mas bastante “mundializado” para confiná-las pouco a pouco no campo folclórico. Severo, tirânico, mas difuso, pouco identificável, disseminado por toda parte...[...] Seu domínio anima um sistema imperioso, totalitário, em suma, mas, por enquanto, em torno da democracia e, portanto, temperado, limitado, sussurrado, calafetado, sem nada de ostentatório, de proclamado. Estamos realmente na violência da calma.” (Forrester, 1996; 43/45).

engenheiro genético responsável pelo projeto dos replicantes. Não só é o especialista que domina os mistérios de seu ofício –engenharia genética–, mas é o dirigente capitalista que conhece todos os segredos de seu negócio, os técnicos e os financeiros. Por isso, está envolvido no projeto e desenvolvimento dos replicantes, mas cuida igualmente das finanças da corporação. De mais a mais, é seguro presumir, mais amanhã do que o é hoje, que o capital, na medida do possível, procure sempre se encarnar preferencialmente em sua forma mais perfeita e adequada, a de capital financeiro, forma que revela de imediato sua essência e dispensa com os padecimentos por que passa o capital na esfera da produção.¹⁹ Se é assim, a taxa de juros anunciada e as aplicações financeiras de Mr. Tyrrel implicam não só uma estrutura industrial engrenada por grandes corporações como subentendem, do mesmo modo, sua associação e concorrência no plano financeiro.

Mr. Tyrrel, aliás, não deixa margem a dúvidas quanto à natureza capitalista de seu negócio ao revelar enfaticamente para Deckard: “*Commerce, more human than human, that’s our motto*”. Lema este, da Tyrrel Corporation, repleto de significados. Significa que o comércio é a humanidade? Ou que a humanidade reduz-se ao comércio? Ou que a mercadoria comercializada pela Tyrrel (a réplica do humano) é mais humana do que o ser humano? Ou que, sendo o comércio o conteúdo de sua atividade e, de resto, do humano, a Tyrrel faz comércio de mercadoria e de dinheiro indiferenciadamente? Rachel, sendo um modelo mais avançado de replicante, pôde formular com rara acuidade e poder de síntese o conteúdo da atividade da Tyrrel, em particular, e das corporações, em geral. Replicante, fabricada pela Tyrrel, diz para Deckard: “*I’m not in the business; I am the business*”. A Tyrrel, assim como as demais corporações, fazem *business*, independente do que produzem –réplicas de seres humanos ou outra mercadoria qualquer–, ou mesmo quando não produzem. *Business* é fazer do dinheiro mais dinheiro para, em seguida, tornar a fazer o mesmo. Este é o insofismável significado das palavras de Rachel, ainda que certos críticos, incapazes de perceber o que se passa no filme, por isso mesmo concedem-se a liberdade de criar suas próprias ficções dentro da ficção. Na interpretação de um desses críticos, Rachel, ao afirmar que *é o business*, quer dizer a Deckard que o “*business* deve predominar sobre o envolvimento pessoal” (Heldreth: 43). Diante de tamanha barbaridade, há que se concordar que a obra de arte pressupõe, de fato, um repertório mínimo do público ao qual está dirigida, críticos incluídos.

¹⁹ “No capital produtor de juros, a relação capitalista atinge a forma mais reificada, mais fetichista. Temos nessa forma D-D’, dinheiro que gera mais dinheiro, valor que se valoriza a si mesmo sem processo intermediário que liga os dois extremos. No capital mercantil, D-M-D’, temos pelo menos a forma geral do movimento capitalista, embora se mantenha apenas na esfera da circulação e o lucro pareça por isso uma mera decorrência da venda; todavia, configura-se em produto de uma *relação* social e não em produto de uma simples *coisa*. [...] O capital em sua marcha completa é unidade de processo de produção e de circulação, proporcionando por isso determinada mais-valia em período dado. Na forma capital produtor de juros, esse resultado aparece diretamente, sem a intervenção dos processos de produção e de circulação. O capital aparece como fonte misteriosa, autogeradora do juro, aumentando a si mesmo. [...] O capital produtor de juros é o fetiche autômato perfeito -o valor que se valoriza a si mesmo, dinheiro que gera dinheiro, e nessa forma desaparecem todas as marcas de origem. A relação social reduz-se a relação de uma coisa, o dinheiro, consigo mesma. [...] Torna-se assim propriedade do dinheiro gerar valor, do mesmo modo que dar pêras é propriedade de uma pereira” (Marx, 1984, III/5: 450-1).

Se, como deixa patente o *slogan* da Tyrrel Corporation, o conteúdo de toda atividade econômica é, em última análise, o comércio, então é natural que na LA de 2019, tanto quanto hoje, a propaganda seja uma “indústria” fundamental. Se, por um lado, vender é a finalidade exclusiva do produzir, por outro, há uma relação apenas contingente, não necessária, entre produção e consumo. A venda determinando a produção, deve a produção determinar o consumo de modo a assegurar a venda. Nessas circunstâncias, sendo o consumo, é dizer, a satisfação de necessidades, o momento subordinado da espiral venda–produção–venda, é evidente a importância da “indústria” da propaganda. Indústria muito particular, a propaganda “produz” esta coisa intangível que são os carecimentos dos consumidores, “produz” o consumo, alimento indispensável à movimentação da espiral. Muito justo, portanto, que na LA de *Blade Runner* haja “...milhões de sinais, informação para todo lado: faça isto, compre aquilo”, assustada expressão de Philip K. Dick a indicar a saturação de anúncios na LA do futuro. A profusão da publicidade é tamanha que, na opinião de um crítico, vista do alto a cidade “parece pouco mais do que um pano de fundo para comerciais” (Kolb1: 154). Há por toda parte imagens familiares de corporações como PanAm, Coca-Cola, Budweiser, etc. (Harvey: 310); no alto de um prédio há um anúncio luminoso de Kyoryoku Wakamoto, “tradicional remédio para indigestão” (Kolb2: 155).

Tão importante quanto as propagandas corporativas é a publicidade institucional arregimentando voluntários para a colonização espacial. Essa espécie de propaganda evidencia o estreito vínculo entre corporações e governo. A colonização espacial, atividade que mobiliza todas as energias das corporações e governo(s), parece pouco atrativa para os habitantes de LA, não obstante as aviltantes condições de vida na Terra. Daí a necessidade da providencial intervenção da propaganda, provavelmente patrocinada por uma associação entre governo(s) e empresas. Especializada na programação de comportamentos, gostos, etc., ou, como sugere Baudrillard, na produção de um código mental e comportamental dos indivíduos (vide seção 1 acima), a propaganda corporativo-institucional trata de apregoar, dourando o falso como de costume, as maravilhas e vantagens da vida Além-Mundo. *Outdoors* flutuantes com gigantescas telas sobrevoam a cidade exaltando incessantemente as oportunidades abertas para os imigrantes nas colônias Além-Mundo. As telas anunciam um futuro brilhante, uma vida com mais espaço, mais limpa, com ar mais puro, etc.; coadjuvando, alto-falantes reforçam a manipulação louvando as vantagens da emigração: uma nova vida espera por você nas colônias Além-Mundo; a chance de começar de novo em uma terra dourada de oportunidades e aventura; novo clima e facilidades recreativas; ganhe de graça um(a) companheiro(a) leal e “cabeça fresca” logo na chegada; use seu novo amigo(a) como um(a) incansável serviçal de cama e mesa –o(a) humanoíde replicante geneticamente fabricado(a) sob encomenda especialmente para atender às suas necessidades (Kolb2: 155). Como observa Slade, o lixo acumula-se nas ruas de LA, mas a propaganda garante que o capital propicia oportunidades admiráveis (Slade: 14) –no Além-Mundo.²⁰ Em seu permanente e espasmódico movimento de expansão, o capital sempre anuncia uma nova vida. No primeiro espasmo rumo à colonização do mundo, prometeu o Novo Mundo. Colonizado o mundo, o que resta em 2019 é o Mundo Único, exaurido pelo capital. Desse modo, esgotadas e, sobretudo, desmistificadas as recorrentes promessas

²⁰ Deckard é cético aos incessantes anúncios. Pois, afirma, estes seriam de todo dispensáveis se o Além-Mundo fosse de fato uma grande oportunidade (Kolb1: 144).

de uma vida terrena melhor, humanamente decente, o capital promete agora o paraíso no Além, literalmente.

Sabemos que a sociedade de *Blade Runner* é capitalista e que, ademais, é dominada por corporações cuja dimensão corresponde à escala cósmica de suas atividades. No entanto, é preciso recordar que no filme apenas uma corporação vem caracterizada com algum detalhe, a *Tyrrel*, produtora de replicantes. Naturalmente, é de todo trivial o emprego metafórico da *Tyrrel Corporation*: os replicantes são a representação figurada de uma forma da produção social em que objeto produz o sujeito – e o sujeito aperfeiçoado. Porém, como pudemos mostrar na seção 2 acima, grande parte dos críticos é de opinião que *Blade Runner* é, antes de tudo, uma extrapolação lógica da sociedade contemporânea. Se é assim, então a metáfora não pode ser o artefato básico empregado na construção do filme, e do qual tem que partir a interpretação. Em outras palavras, se o filme tenciona construir um futuro com base em tendências reais que operam na sociedade capitalista, então a imagem deste futuro não pode ser encarada como uma simples figuração de natureza metafórica, a partir da mercadoria produzida pela *Tyrrel*. Ilustra este ponto de vista a seguinte declaração do diretor R. Scott:

“[...] o que acontece se nas próximas décadas grandes monopólios tornam-se tão poderosos quanto o governo? Eles entrariam em todos os tipos de indústrias... eventualmente na genética. Então você chega a um ponto no qual a genética acaba desenvolvendo o primeiro ‘*man-made*’ man. Acho que isso poderia ocorrer nos próximos 12 ou 15 anos.

A partir daí... você pode facilmente desembocar na criação de uma geração de segunda classe para fazer coisas que eu e você normalmente não faríamos, ou que psicologicamente não poderíamos suportar... Você pega um humanoíde e dá uma mexida em seu cérebro, pode manipulá-lo em função de algumas características psicológicas desejadas, e ele estará pronto para viver bem feliz...” (Scott, apud Kerman: 20).

Como sublinhado no início deste trabalho, Scott errou por pouco na estimativa, pois a clonagem da ovelha deu-se 15 anos após a entrevista e dela para a clonagem humana aparentemente não há obstáculos técnicos substantivos. Claro que daí para a criação de uma geração de segunda classe existe uma enorme distância, mas, como pretendo indicar abaixo, até a preservação deste humano estiolado pode vir a ser dispensável. Vale dizer, elaborando sobre as mesmas tendências correntes utilizadas por Scott, é possível mostrar que a sua visão de futuro, apesar de terrificante, ainda assim é otimista.

Comércio, lucro, *business* – é sempre importante recordar o *slogan* da *Tyrrel* –, são *more human than human*. Espécie de versão radicalizada, ou melhor, franca e explícita, da idéia corrente de que o mercado é a forma definitiva da sociabilidade humana, inultrapassável. De outro lado, o *slogan* apenas reafirma o que já se sabe: o capital não se subordina às necessidades dos sujeitos humanos. Possui a sua própria lógica. A distinção fundamental, no entanto, neste futuro do capital delineado no filme, consiste em que esta indiferença por princípio, teórica, em relação ao humano parece estar em vias de se completar. Este é o significado mais essencial do *slogan*. Pois se a companhia, provavelmente a exemplo de outras, produz meta-humanos, então da lógica da infinita auto-expansão do capital parece resultar uma produção de meta-humanos em volume necessariamente crescente. O capital em sua totalidade produz e reproduz uma “humanidade”

melhorada, de acordo com seus critérios. Substitui, neste movimento, a humanidade natural por uma humanidade de sua lavra. Por isso, o capital é *more human than human*: é produto humano mas transcende esta condição, porque já realizou por completo a inversão entre sujeito e objeto teorizada por Marx.

Se esta é a lógica do objeto, parece evidente que o futuro distópico de *Blade Runner*, apesar de tudo, é no fundo otimista. Pois o capital, após ter promovido a desantropomorfização de tudo, do processo de trabalho, da produção social, não teria razão para conservar a antropomorfização do produto (ser humano) sob a forma de replicante. Novas formas de produto, mais funcionais, desantropomorfizadas, são a consequência necessária, desfecho do processo. O produto antropomorfizado sob a forma de replicante explica-se, num primeiro momento, pela fixação do capital com a forma, por um lado, e com a produção para consumo, por outro. Neste último caso, a existência deste produto da engenharia genética, produto para consumo (sexo, trabalho doméstico, etc.) pressupõe existência de demanda, ou seja, dos seres humanos. Eliminados estes, por redundantes para a acumulação de capital, desaparece a demanda. E não se justifica mais a forma humana do produto.

Não se deve imaginar que estas circunstâncias escaparam da direção de *Blade Runner*, e se trata de mero enredo do autor do ensaio. Ao que tudo indica, o diretor R. Scott chegou a cogitar originariamente em expor o Dr. Tyrrel como replicante (Francavilla: 12). E é uma pena que tenha deliberado o contrário. Não obstante, o fato de ter ventilado tal alternativa mostra, sem sombra de dúvidas, as inúmeras possibilidades que se desdobram da simples, mas acurada, apreensão da lógica do objeto. Pois, no contexto da ficção, nada haveria de absurdo em representar o capital, ou um capital singular, dirigido (representado) por um replicante. Ou representar o capital corporativo num estágio em que dispensa literalmente a pessoa (humana) do capitalista. Em tal estágio, a separação entre propriedade e gestão do capital, sempre apresentada como “democratização do capital”, teria tomado rumo diverso – menos absurdo, aliás. O objeto já produziria a inteligência, encarnada sob qualquer forma, como sugerido acima, adequada a sua auto-gestão.

Naturalmente, toda esta interpretação de *Blade Runner* fundamenta-se na idéia de que a lógica do capital é indiferente aos interesses humanos. E muitas vezes os contraria em absoluto. Defende-se aqui a idéia de que é isto o que explica o impacto do filme. Porém, nem todos se sentem confortáveis com tal interpretação. Parecem achar inconcebível que a produção social possa negligenciar a tal ponto o humano e, no limite, suprimi-lo. Geralmente tais críticas levantam dúvidas quanto à plausibilidade de certos aspectos do filme. Em um desses casos, diante da produção de replicantes, o crítico indaga se a parte mais apta e brilhante da população terrestre, isto é, humana, migrou para as colônias Além-Mundo, permanecendo na Terra apenas a “escória humana”, e se este fato não deixou a “economia abalada” (Carper: 188). Sob estas e outras questões aparentemente lógicas, sob tal demanda de coerência, entretanto, esconde-se uma total incompreensão dos críticos da natureza da realidade tematizada pela ficção. A questão não é se os “mais aptos e brilhantes” emigraram. Variedade de darwinismo social dissimulada sob a forma de análise crítica, que sequer se pergunta o sentido de um sistema social que produz “escória humana” em escala crescente. O tema fundamental do filme, tanto em sua configuração geral como em

inúmeras passagens, em especial na ostensiva propaganda enaltecendo a vida Além-Mundo, é que a economia não funciona para proporcionar uma vida humana para os indivíduos humanos, nem aqui na Terra nem Além-Mundo. Por isso, se os “mais aptos e brilhantes” emigraram, certamente foram ludibriados. Muito menos cuida o filme de interrogar se a economia da terra está abalada, em crise, etc. O que mostra, com clareza gritante, é que a economia retratada – a nossa, e por isso a reconhecemos de pronto – funciona desta forma, devastando e, ato contínuo, colonizando outros espaços. O decadente, poluído, devastado, é capital já amortizado. Valor que migrou para outras regiões. Valoriza-se de outra forma. É espírito que migrou para outros corpos e abandona os antigos como velhas carcaças imprestáveis. É “fuga de capital” em escala cósmica. É capital fugindo do trabalho e, no limite, do humano.

Por não compreender este mínimo, o crítico apega-se a detalhes supérfluos para acusar a ficção de implausível. Como se a ficção tivesse que ser um modelo irretocável do futuro. Nesta fixação por minúcias, Carper menciona o prédio da Tyrrel, de 700 andares, para cuja construção, segundo ele, seria “necessária uma revolução social maior do que a ocorrida com a construção dos primeiros edifícios” (ibid.). Deixando de lado o fato, polêmico, aliás, de se de fato houve uma revolução social em consequência da construção dos primeiros edifícios, é difícil saber o que pretende o crítico com estas questões de pormenor. Se ele não acha revolução suficiente a colonização do espaço, a produção de humanóides para tarefas especiais – e outras nem tanto! –, complica-se a tentativa de apresentar contra-argumentos. Se é possível para uma companhia como a Tyrrel monitorar da Terra a exploração de colônias extra-terrestres, qual a dificuldade em administrar um edifício, mesmo que de 700 andares? Se a Tyrrel oferece aos emigrantes para Além-Mundo um(a) serviço de cama e mesa, que problema poderia existir em produzir qualquer espécie de robôs, genéticos ou mecânicos, para operar o prédio? Carper, além do mais, insurge-se contra o excesso de espaço ocupado por Tyrrel. E pergunta por que haveria ele de necessitar de tanto espaço a ponto de não liberar nem um pouco para a oficina de Chow (oficina criogênica responsável pela manufatura dos olhos dos replicantes). Francamente, seria de se perguntar ao crítico por que o Mike Tysson necessita de uma casa com 6 cozinhas? (Se não me trai a memória).

Numa espécie imaginada de golpe de misericórdia, e porque nem sequer suspeita que o filme sugere que o capital funciona ou poderia funcionar sem capitalista, Carper indaga se a corporação (Tyrrel) de fato existe. Dúvida ponderável, segundo ele, porque os três únicos “empregados” da Tyrrel mostrados no filme (o próprio Mr. Tyrrel, Sebastian e Chow) morrem. Se todo mundo morreu, conclui triunfante, é de se imaginar se a própria Tyrrel “não desaparece como um deus cujos seguidores morreram” (ibid.). Como se vê, é tarefa das mais complexas realizar um filme para um crítico tão obtuso.

Ninguém ignora hoje que o capital tende a tornar o trabalho redundante. Muito além da retórica vazia dos planos oficiais para garantir e expandir o emprego, a dura realidade empírica do desemprego, do subemprego, do emprego “precarizado”, trata de comprovar dramaticamente uma notícia teórica das mais antigas – para alguns, não obstante isso, antiquada. Se esta é uma tendência do capital não surpreende que no futuro de *Blade Runner* sua manifestação seja clamorosa. Nas

sufocantes cenas de rua, a impressão é de uma multidão de indivíduos excedentes, as “ruas fervilham com orientais, hispânicos e *punks*” (Kerman: 1). Sabemos por experiência própria, brasileira, que o desemprego faz da população uma população de ambulantes. A camelotização da população – e o termo impõe-se, pois há que se designar não uma ou outra ocorrência, mas um processo –, compõe, com a miséria e a apatia, resultante de um sentimento de inutilidade introjetado,²¹ a manifestação exterior do desemprego. E para caracterizar tal estado de coisas, *Blade Runner*, outra vez valendo-se de admirável economia de meios, não precisa de mais do que algumas rápidas cenas.

Por isso, assim como a maioria dos espectadores, os críticos não podem fugir ao impacto da força expressiva do filme neste particular. Para Kerman, o “paradoxo mais impressionante é... a sensação de superpopulação nas ruas”, apesar dos prédios abandonados insinuarem que não há déficit habitacional. E, embora tenha afirmado um pouco antes, como vimos, que a direção do filme não pretendia fazer um filme “marxista”, concede a Marx, ao menos, a originalidade de ter indicado a natureza irracional do capital:

“... o conceito marxista de contradição refere-se exatamente a tais desenvolvimentos sociais irracionais. Na verdade, é uma opinião básica do marxismo que tais contradições são inevitáveis no capitalismo. Prosperidade fundada no desemprego crescente e na subutilização da capacidade produtiva. Em *Blade Runner*, a cidade repleta, porém subpovoada, não é de todo improvável, muito embora permaneça paradoxal ao olhar humano ou estritamente lógico” (Kerman: 17).

Naturalmente, poder-se-ia acrescentar que, neste caso, o que não é lógico não é lógico mesmo. Muito menos humano, ao olhar humano. De todo modo, a interpretação de Kerman tem o mérito de indicar que *Blade Runner* apenas projeta a tendência do capital a tornar supérfluo o trabalho – e, conseqüentemente, as pessoas.²² E citar Marx neste caso é compulsório, mesmo quando dissimulado, de modo deliberado ou não, por um estilo casual de citação. Mais adiante se vai ver que a perspicácia da crítica naufraga ao transitar das matérias concretas propostas pelo filme para uma interpretação especulativo-generalizante de cunho moral. Ao que parece, resultado da já mencionada interdição a Marx.

Apesar da clareza e simplicidade com que é abordado no filme, o trabalho ou o seu possível futuro sob o capital tem suscitado interpretações que, a nosso ver, constituem verdadeiras ficções sobre a ficção. Más ficções, aduza-se. Nem mesmo David Harvey, famoso autor marxista, parece-me escapar desta tendência. Para ele, em seu aspecto geral, a Los Angeles do filme exacerba os efeitos da “terceiro-mundialização” corrente da cidade: sistemas de organização do trabalho semelhantes aos dos países do Terceiro Mundo e práticas disseminadas de trabalho informal (Harvey: 311). Por si só, esta caracterização já representaria um futuro nada promissor para o trabalho, uma vez que o capital prometeria nada menos do que a “terceiro-mudialização” dos seus

²¹ Sobre os efeitos do desemprego sobre a auto-estima, ver (Forrester, 1997: 18 pp.).

²² “Tantas vidas encurraladas, manietadas, torturadas, que se desfazem, tangentes a uma sociedade que se retrai. Entre esses despossuídos e seus contemporâneos, ergue-se uma espécie de vidraça cada vez menos transparente. E como são cada vez menos vistos... são chamados de *excluídos*. [...] É dessa maneira que se prepara uma sociedade de escravos, aos quais só a escravidão conferiria um estatuto. Mas para que se entulhar de escravos, se o trabalho deles é supérfluo? ... Será útil viver quando não se é lucrativo ao lucro? (Forrester, 1996: 15).

espaços mais exemplares. A isso se acrescentaria, naturalmente, a produção de replicantes, direta e imediatamente vinculada à superfluidade do trabalho. No entanto, ao considerar os replicantes, em lugar de concebê-los como o que são, isto é, mercadorias, produtos do capital, Harvey identifica-os, talvez induzido por sua forma humana, como trabalhadores. Sendo produtos, os replicantes obviamente só podem ser ou meio de consumo ou meio de produção. No primeiro caso, tal como explicitamente ventilado no filme, são usados como utilidades domésticas (bens de consumo durável (?)) ou como objetos sexuais. No segundo, ainda de acordo com o filme, funcionam como instrumentos de trabalho. Neste caso, enquanto funcionam realizam trabalhos, já que possuem a forma humana. Porém, embora se diga que os animais de carga trabalham, nem por isso se transformam em trabalhadores nem são com estes identificados. Pelo contrário, a expressão “besta de carga” acusa justamente a situação oposta, na qual a atividade reduz o indivíduo humano a condições subumanas, animaisca.

Harvey sabe, sem dúvida, que os replicantes são produto do capital. Afirma que são “projetados como último tipo de força de trabalho flexível, altamente qualificada e de curto prazo”, perfeito exemplo, agrega, trabalhador dotado de todas as qualidades de adaptação necessárias às condições da acumulação flexível (Harvey: 310). Apesar disso, julga que os replicantes se revoltam contra o tipo de “trabalho escravo” que desempenham e contra a duração de sua vida. Mas, enquanto produtos do capital, não podem ser considerados escravos. Animais e máquinas não entram com o capital numa relação de escravidão. A escravidão, enquanto categoria, pressupõe a subjugação do igual, de um ser humano por outro ser humano - de tal forma que sua humanidade é negada.²³ Nem máquinas nem animais são seres humanos – constituindo notória exceção, por suposto, a humanidade do cachorro do Magri, impagável ministro do inesquecível presidente!

Os replicantes poderiam ser considerados escravos somente admitindo-se a hipótese de que são seres humanos, tendo-se em conta, pelo que se depreende do filme, que não recebem salários. Salário é um custo, mas nem todo custo é salário. Se não são trabalhadores assalariados, os replicantes são escravos ou equipamentos. A sua humanidade, no entanto, está longe de ser pacífica. Enquanto produtos, são produzidos, manufaturados, com determinadas finalidades. Porém, qual o propósito da humanidade manufaturar a humanidade, sobretudo quando, segundo consta e o filme cuida de mostrar de forma cristalina, há excesso de humanos no mundo? Portanto, parece que não é a humanidade que manufatura o seu duplo. E se não há sentido na humanidade produzir seu duplo, mas este é produzido, então o filme subentende uma produção social cuja finalidade está perdida para o sujeito, justamente o tema central da análise de Marx sobre a produção regida pelo capital. Os replicantes não são humanos, são produto do capital, mercadoria, constituem produção estranhada e, por isso, não têm que ter sua presumida humanidade, como querem alguns críticos, reconhecida. Se o sentido dos mais prosaicos produtos do capital está perdido para os sujeitos, como podem estes mesmos sujeitos, a humanidade, reconhecer a finalidade da produção de seu duplo?

A forma humana dos replicantes responde por outras ilusões da crítica. Ilusões também presentes nas digressões oferecidas em resposta a questões políticas e morais presumidamente

²³ “Slave – a human being who is owned as property by, and is absolutely subject to the will of, another; [and] divested of all freedom and personal rights.” *Webster’s New World Dictionary*, Third College Edition, 1994.

suscitadas pelo filme. A declaração do diretor do filme de que as maiores corporações poderiam usar a engenharia genética para produzir cidadãos de segunda-classe para trabalhos arriscados no espaço, trabalhos que os seres humanos seriam incapazes de suportar, põe de imediato, para uma crítica, questões políticas. Afinal, indaga, “os replicantes são máquinas ou são escravos? Quais são as implicações políticas e morais em criar pessoas que não têm liberdade? Questões que, de acordo com ele, concernem diretamente à “relação da tecnologia com a política e a moralidade na idade da engenharia genética” (Kerman: 23). A este tratamento abstrato da tecnologia segue-se, como seria de se esperar, o tratamento abstrato dos direitos humanos. Assim, como têm a figura humana, os replicantes lembram ao crítico de se perguntar se eles teriam direitos humanos. Se são escravos, por definição não os possuem. E a própria Kerman responde: “os replicantes, seres sensíveis e conscientes, foram criados como escravos para livrar os homens de serem escravos”. Mas, indaga-se, onde no filme está dito, mostrado, ou ao menos sugerido, que os replicantes foram criados para libertar os seres humanos? A empatia pelos replicantes prossegue: “as colônias Além-Mundo podem ser um paraíso para os humanos, mas são claramente um campo de escravidão para os replicantes” (ibid.: 21-2). Em um filme no qual, de acordo com a própria Kerman, uma enorme massa de humanos desvalidos é literalmente excedente e, nesta condição, longe está de ter “direitos”, a crítica mobiliza-se pelos direitos humanos dos replicantes. Se em *Blade Runner* vive-se, nas palavras da crítica, na sociedade do controle total corporativo-estatal, faz algum sentido perguntar sobre os direitos humanos, de humanos ou de replicantes? Se o universo é o espaço infinito de acumulação do capital, se a propaganda arregimenta os incautos para emigração além-mundo, é lícito concluir que as corporações funcionam para propiciar o paraíso extraterrestre para os humanos?

De todo modo, essas incongruentes e supostamente humanísticas inquietações não constituem privilégio de Kerman. Muitos comentadores preocupam-se, com sincera gravidade, com o fato de os replicantes, quase-humanos, trabalharem como escravos (Mas, os equipamentos, não importa se produzidos geneticamente, são mesmo escravos? E as geladeiras? Escravizamos geladeiras e liquidificadores?) e serem programados para viverem apenas quatro anos. Para Francavilla, por exemplo, enquanto vida artificial os replicantes levantam sérios problemas morais relativos aos direitos que tais seres deveriam possuir. Não têm virtualmente direito à vida, à liberdade ou à busca de felicidade. Têm menos direitos do que crianças e animais domésticos, e não têm ninguém que os represente ou defenda seus direitos (Francavilla: 9-10). Mas, o que dizer sobre os problemas morais postos pela massa indiferenciada de corpos vagando sem rumo pelas ruas? Para se ter idéia do grau de sandice dessas análises críticas, bastaria perguntar por que estariam então os humanos, concedendo-se que as hordas exibidas no filme conservam ainda algo de humano, preocupados com a competição representada pelos replicantes? Já não teriam percebido os habitantes da Los Angeles do futuro, desta sociedade multi-racial, que os problemas do desemprego nada têm a ver com o afluxo de populações adventícias? Ou será que o crítico, inadvertidamente, transporta para o futuro o pavor atual que causam nos EUA os emigrantes latinos, asiáticos, etc.? Por outro lado, se a tecnologia fugiu ao controle, como afirmado pelo próprio Francavilla, não significa isso que a produção de replicantes, produtos da tecnologia – esta categoria abstrata empregada pelo crítico, praticando a usual hipóstase da tecnologia sob os auspícios do capital –, já não leva em conta os interesses humanos. Se é assim, por que, então, haveria de existir uma

legislação para impedir a competição dos replicantes? (ibid.). Ademais, se estas circunstâncias que denegam os sujeitos humanos constituem, na ficção, mero desenvolvimento da economia regida pelo capital e de sua forma de existência na esfera política, a democracia liberal, que sentido pode ter a observação de que aos replicantes é sonogada a representação política (parlamentar)? Se não há mais direitos, como reclamar direitos para os replicantes? Enfim, caberia perguntar aos críticos tão mobilizados em definir a natureza humana dos replicantes e seus direitos: e os humanos humanos que, aparentemente (e não somente no filme), não têm acesso sequer ao trabalho “escravo” dos replicantes? Por que não tocam a sensibilidade dos críticos? Por que, afinal, as questões morais são sempre levantadas sobre os direitos dos replicantes, enquanto o mundo de miséria, de vazio, de caos, poluição, no qual os humanos humanos vivem suas abandonadas vidas merecem no máximo comentários descritivos de asséptico distanciamento?

O aprofundamento da estratificação da sociedade seria outra questão política, de acordo com os críticos, aflorada pelo filme. Aparentemente, uma “certa” estratificação social parece ser considerada natural e necessária – salutar, diríamos – para os críticos. E no futuro de *Blade Runner* esta justa medida é intoleravelmente ultrapassada. E não se deve pensar que falta aos críticos sintonia com as questões do momento. Ao contrário, o “problema” do aprofundamento da estratificação social está na ordem do dia. Após décadas de contra-revolução conservadora, nutrida pela sistemática e uníssona difusão, por parte dos “liberais-democratas”, da idéia de que não há alternativas,²⁴ os mesmos liberais parecem alarmados com o aprofundamento da estratificação social nas “ricas democracias norte-atlânticas”, fato que imaginavam circunscrito às renitentes periferias do capitalismo. Em seu recente livro *Achieving our Country*, o filósofo Richard Rorty, quem diria, conclama a esquerda americana a retomar sua preocupação com a economia. Em sua opinião, enquanto a esquerda esteve nos últimos tempos concentrada nas lutas culturais da nação, a economia, sem o contrapeso político da esquerda, reduziu drasticamente ganhos históricos dos trabalhadores e aprofundou a estratificação da sociedade norte-americana. A economia norte-americana estaria abrindo um fosso tão profundo entre uma ínfima minoria de abastados e a maioria da população que, pensa Rorty, corre-se o risco da criação de um verdadeiro sistema de castas (Rorty, 1998: Cap. “A Cultural Left”). Resultado nada animador, não há dúvida, para as ricas democracias norte-atlânticas, simpático tratamento de Rorty aos países capitalistas hegemônicos.

Rorty parece há tempos mobilizado pelo problema da estratificação e, no limite, pelo da exclusão social. (Não se sabe se em virtude de uma espécie de má consciência liberal-democrática). Já em 1995, no Fórum de Filosofia da UNESCO, abre o debate com uma apresentação centrada no tema e que, para os propósitos do presente trabalho, tem enorme interesse. Sob o título de *Moral Universalism and Economic Triage*, indaga se ainda é possível usar a “frase “Nós, os povos das Nações Unidas” como o nome de uma comunidade moral, uma comunidade idêntica à espécie humana”.

²⁴ De tão difundida, esta sabedoria da época mereceu de Bhaskar uma sigla: “TINA (there is no alternative) compromise” (Bhaskar, R. 1998).

“A questão crucial aqui consiste em saber se é meramente a crueldade e a ganância das nações ricas que impedem a formação desta comunidade, ou se a formação de uma tal comunidade é simplesmente impossível, mesmo com toda a boa vontade do mundo.

Suponha que seja impossível. Em outras palavras, suponha que não há meios imagináveis para garantir a chance de vida decente para os cinco bilhões de cidadãos mais pobres dos estados membros das Nações Unidas e, ao mesmo tempo, manter intactas as instituições socioeconômicas democráticas apreciadas pelo bilhão de cidadãos mais ricos. Suponha que tal esperança seja tida como hipocrisia ou auto-engano. Suponha que já tenhamos passado do ponto de não retorno do equilíbrio entre população e recursos, e que agora é *salve-se quem puder*. Suponha que o bilhão mais rico e afortunado chegue à conclusão que assim são as coisas – e não por egoísmo ou ganância, mas como resultado de um cálculo econômico acurado. Em conseqüência, eles passarão a tratar os pobres e desafortunados cinco bilhões como um excedente em relação as suas exigências morais, incapazes de ter algum papel em sua vida moral. Os povos ricos e afortunados tornar-se-ão rapidamente incapazes de pensar os pobres e desafortunados como seus companheiros humanos, como parte do mesmo “nós”.

Rorty concorda que somos capazes de identificação com as pessoas que sofrem, independente de nossa possibilidade de aliviar tal sofrimento. No entanto, agrega, o “nexo entre ter um senso de comunidade e ser capaz de cumprir obrigações a outros membros da comunidade – o nexos entre poder e dever, entre moral e dinheiro – não é lá tão seguro” (Rorty, 1995).

Para esclarecer ainda mais o seu argumento, Rorty faz uma analogia com as atitudes práticas (pragmáticas) que devem assumidas por profissionais de saúde quando confrontados com as circunstâncias de um acidente (natural) de grandes proporções. Em tal situação, sendo o afluxo imprevisível de feridos naturalmente muito superior à capacidade de atendimento, cabe às pessoas envolvidas, por mais dolorosa que seja a situação, fazer uma rápida triagem dos que podem ou não ser salvos. Detêm, naqueles instantes, o poder da vida e da morte. E, afirma Rorty, seria hipocrisia ou auto-engano pensar nos que foram condenados como pessoas como nós que deixamos morrer. A própria sanidade dos que prestam a assistência aconselha ignorar tal questão. Em síntese, responder à questão de se os outros fazem ou não parte do “nós” não é útil nem informativa quando

“[...] refere-se a uma classe de pessoas que não se tem idéia de como ajudar. A identificação moral é vazia quando não está mais ligada a hábitos de ação. Por isso é hipocrisia ou auto-engano para os médicos pensarem naqueles que foram deixados fora do hospital como “nós”. [...] Seria igualmente hipocrisia ou auto-engano para aqueles que não acreditam que as democracias industrializadas podem trazer esperança ou direitos humanos aos bilhões que carecem de ambos usar o termo “nós, os povos das Nações Unidas” (idid.).

O sentido da analogia é suficientemente claro. Espécie humana é uma categoria metafísica se a arregimentação moral que pressupõe não está ligada a “hábitos de ação”. Os quais, por sua vez, têm uma existência inescrutável. Há identificações morais factíveis; outras são inúteis, quando não hipócritas. Decide sua utilidade ou não a possibilidade de ajudar os necessitados, os desafortunados e “pobres”. E o que determina esta possibilidade? Nada menos do que o “nosso sistema de acumulação”, para citar de novo a expressão de Baudrillard usada no início deste trabalho. E, como o “nosso sistema de acumulação” nunca está em causa, nem poderia, aduza-se, com categorias tão míticas, as possibilidades de se ampliar cada vez mais o círculo de nossa solidariedade eficaz, de

transformarmos nossa solidariedade em uma solidariedade da e na espécie, depende totalmente das imponderáveis chances abertas por “nosso sistema de acumulação”. Mera casualidade, e cada vez mais rara, diga-se.

Porém, e se num lapso de memória, recordamos que o tal sistema de acumulação, o único propriamente dito até hoje na história, costumava chamar-se capitalismo? Se acreditamos no elegante diagnóstico de Habermas, para quem o “capitalismo global torna excedente grande parte da própria população no seio das sociedades nacionais – e, internacionalmente, países inteiros”? E que a globalização econômica tem como resultado “uma “brasilização” do mundo”? (Habermas, FSP, *Mais*, 26.10.97). Bem, neste caso, ou se crê, com Habermas, que faltam umas três ou quatro instituições internacionais com atribuição e vontade para podermos continuar desfrutando das “funções alocadora e inovadora dos mercados” sem, contudo, termos que arcar com os custos sociais (i.e., brasilização do mundo), resultado necessário da “desigualdade distributiva” inerente ao funcionamento do capitalismo (i.e., dos mercados) (ibid.);²⁵ ou se adota a posição de Rorty, para quem a esquerda – e a isso parece resumir-se o seu papel na opinião dele –, pode e deve concentrar-se nas lutas econômicas para mitigar o fosso crescente entre “ricos” e “pobres”. Neste último caso, convém lembrar, o tímido otimismo refere-se tão somente aos “pobres” norte-americanos, sobretudo os negros. Pois quanto aos cinco bilhões para os quais o “nosso sistema de acumulação” não oferece a menor chance de vida decente, parece que Rorty desistiu de inclui-los no grupo dos que considera útil chamar de “nós”.

Com esta digressão sobre a atualidade dos “problemas” relativos ao aprofundamento da estratificação social, cremos ser lícito imaginar que há razões para uma, moderada que seja, dose de pessimismo. Afinal, lidamos com pensadores de grande renome que nos asseguram, de um lado, que o capitalismo veio para ficar e, de outro, que ele torna supérfluas parcelas crescentes dos seres humanos. Muito justo, então, que pensadores mais modestos, apreciando criticamente *Blade Runner*, flagrem no filme esta tendência do capital. De acordo com um deles

“[...] a profundidade e estratificação da ordem social são exemplificadas visualmente pelo vôo dos “privilegiados” veículos da polícia, ascendendo rapidamente desde as ruas asfíxiadas de humanidade para topo do prédio da polícia, e depois subindo as laterais da pirâmide de Tyrrel até o topo de suas áreas de aterrissagem” (Heldreth: 43).

Infelizmente, creio que será necessário contrariar mais uma vez os críticos. Não que não haja, ou não possa vir a existir – como é complexo falar de ficção! –, estratificação social na LA de *Blade Runner*. O problema é que o filme não trata deste tema. Fala, para usar um prefixo bem atual, da pós-estratificação. O filme tematiza a dissolução, decomposição, desvanescimento, da sociedade. Sem sociedade, sem seres humanos, com seus humanos desejos e interesses, não há sentido em falar de estratificação. Se *Blade Runner* delineia uma distopia, esta versa sobre o fim do humano, fim da sociedade, decretado por esta forma social que, como sustentam a academia, a mídia e os políticos, é a última forma de sociabilidade. *Blade Runner* parece confirmar tais prognósticos, mas os leva às últimas conseqüências: a sociedade do capital é a última sociedade. Terminal, enquanto sociedade.

²⁵ Ficamos sabendo, por esta via, a filiação neo-ricardiana de Habermas. Dada a ostensiva naturalização das relações de produção, aconselha a ética concentrarmo-nos nas relações de distribuição. Ver também (Habermas, 1997: 91).

No futuro idealizado pelo filme não há somente a ostensiva superfluidade da população. Ao lado disso, o capital produz para si uma outra “população”, na sua medida. Humanos replicantes dotados de “forças, inteligência e poderes que ultrapassam aqueles dos seres humanos ordinários” (Harvey: 310). Esboça um futuro em que há, portanto, duas categorias de seres humanos: replicantes e ordinários. De um lado, nós, ordinários, criados espontaneamente, ainda que indiretamente condicionados pela existência social, ou pela sociedade existente, que, em última análise, determina nossa reprodução. De outro, os replicantes criados diretamente pela existência social, pela sociedade existente. Mas, cabe a pergunta: Quem cria os replicantes? Nós criamos os replicantes? Nós criamos a excelência que nos torna ordinários? Evidente que não. Os replicantes não são criação humana, são criação do capital, produto humano autonomizado, tornado sujeito. Objeto transformado em sujeito que, por conseguinte, no limite, dispensa o sujeito, este sujeito ordinário que somos nós, humanas criaturas humanas. Neste sentido, ao contrário do que pensam os que se preocupam com o “aprofundamento da estratificação social”, o filme anuncia que no futuro todos nós poderemos ser desafortunados, e não “apenas” os cinco bilhões (cifra de Rorty) aos quais o capital hoje não oferece qualquer chance.

Os replicantes, ainda de acordo com a interpretação de Harvey, são dotados de sentimentos – pois apenas desse modo “podem adaptar-se às dificuldades de suas tarefas, de modo a julgar de forma consistente com os requerimentos humanos” (op. cit.). Mas se a sua forma não lhes garante a humanidade, muito menos a adquirem por possuírem sentimentos. Se estes são condição necessária para exercerem uma racionalidade consistente com a racionalidade humana, nem por isso são suficientes para torná-los humanos. Se o compreendemos bem, Harvey identifica a humanidade ao juízo, à capacidade de julgar, à capacidade de decidir diante de circunstâncias cambiantes. No entanto, pergunta-se: se a racionalidade instrumental, de um lado, diz respeito à capacidade de decidir de maneira informada, se alude ao julgamento assessorado por um algoritmo lógico, que delimita a inspeção das circunstâncias pertinentes e oferece instrumentos para a valorização dos eventos possíveis, de outro, não pressupõe também a aceitação acrítica de finalidades externas? Em outras palavras, pode-se admitir que o ato de julgar, tal como definido por Harvey, em si mesmo, especifica de alguma forma a humanidade. Mas não é cabível reduzi-lo à racionalidade instrumental. Sob este aspecto, seria admissível supor os replicantes projetados com uma racionalidade meramente instrumental, dotados de sentimentos, como quer Harvey, mas nem por isso humanos. E, se ao contrário do previsto no projeto, revoltam-se com a duração de sua vida e de suas “condições de trabalho”, desde a ótica (ou lógica) que preside sua produção são simplesmente produtos defeituosos, imperfeitos. Devem ser eliminados. Nas palavras de Deckard, o caçador de replicantes, definindo o conteúdo de seu trabalho: “replicants are like any other machine. They’re either a benefit or a hazard. If they’re a benefit, they’re not my problem” (Kerman: 18).

Talvez Harvey vislumbre no fato dos replicantes terem sentimentos uma tênue possibilidade de oposição efetiva aos poderes sociais dominantes: replicantes e humanos associados para revolucionar a ordem social do capital. Se todos, humanos e replicantes, estão sob controle total das grandes corporações, subentende-se do texto de Harvey, há aí uma chance de identificação na luta

por liberdade, igualdade, etc. Deckard, por exemplo, é forçado a retomar seu ofício de perseguir e “retirar” replicantes sob a ameaça de ser reduzido a *little people*. Os replicantes, da mesma forma, trabalham como escravos e têm uma vida (útil) de apenas quatro anos. Por isso, pensa Harvey, replicantes e humanos têm uma relação similar – de oposição, de negação – com os poderes sociais dominantes. Em outras palavras, a identidade entre humanidade e réplica é conferida negativamente pelos poderes dominantes (Harvey: 310). No entanto, se o poder dominante é o capital, relação social impessoal, sendo os capitalistas sua mera personificação, e nem sempre necessária, como o demonstram os “fundos de pensão das velhinhas americanas”; se o capital, como se disse, produz a réplica do humano em função de imperativos econômicos; então a relação dos replicantes e da humanidade com os poderes dominantes não pode ser a mesma. O capital, como foi sugerido anteriormente, motivado pelo imperativo do lucro e levando em conta aspectos técnicos, poderia decidir pela produção de um ser com as habilidades e atributos humanos sem, contudo, apresentar a figura humana. Quer dizer, caso o capital optasse pela desantromorfização dos replicantes, adeus possibilidade de identificação e, portanto, coalizão dos oprimidos, humanos e replicantes. A situação seria realmente mais séria do que é se a esperança e possibilidade de transformação social estivessem condicionadas à criação, por parte do capital, da réplica do humano destinada a destruí-lo. Seria levar longe demais a afirmação de Marx de que o capital cria as condições para sua própria destruição.

Foi dito acima que *Blade Runner*, ao contrário da interpretação de vários críticos, é pós-estratificação. Em outras palavras, delineia um futuro no qual não faz sentido indagar se a estratificação social pode ser atenuada. Tal questão somente tem sentido quando se admite, por princípio, que a estratificação social é uma condição natural da sociedade. Se a sociedade do capital pressupõe a estratificação social, segue-se imediatamente o problema ético de determinar um grau aceitável de estratificação. No entanto, quando a humanidade natural está sendo substituída por uma humanidade artificial, não há sentido em falar em sociedade e, por conseguinte, em estratificação social. Pela mesma razão, é plausível assumir que *Blade Runner*, para usar mais uma vez o vocabulário de época, é pós-político. A substituição progressiva da humanidade natural parece ter por condição, de início, o completo esvaziamento da anêmica democracia liberal e, em seguida, a sua substituição por uma mais que perfeita “gestão das coisas” comandada pelo capital. O filme surpreende este processo inacabado, quando ainda existem humanos estorvando a racionalização total. A massa de humanos remanescentes dá idéia de ser tangida por uma sorte de autocracia corporativa, uma espécie de estado policial militar. Neste sentido, *Blade Runner* é político apenas à medida que figura a extinção da política.

Desse modo, somente por analogia pode-se tomar por implicações políticas do filme aqueles seus traços que, de acordo com os críticos, revelam uma sociedade em que vige o controle total, estranho e indiferente aos sujeitos. Para Kerman as implicações políticas do filme manifestam-se na evidente externalização do controle social. Há veículos da polícia por toda parte e a fiscalização remota computadorizada parece oferecer cobertura total. A multidão pode ser controlada até por sinais de trânsito. A fragmentação social, expressa pela manifesta indiferença e apatia das pessoas, torna improvável qualquer solidariedade social e política. Constata-se esta fragmentação em cada

cena de rua, de modo que a polícia parece menos necessária ao controle político do que ao controle policial necessário à mera manutenção da ordem. Além operar como força praticamente paramilitar, a polícia funciona como uma sorte de esquadrão de controle de acidentes industriais à serviço das corporações. Tudo indica, portanto, que “a Agência de Proteção Ambiental e o esquadrão homicida fundiram-se, sugerindo não apenas que as pessoas e os processos industriais fundiram-se nos replicantes, mas também que governos e corporações tornaram-se indistinguíveis” (Kerman; 18). A rigor, no filme o único governo consiste de policiais, propaganda e caminhões de lixo (ibid.).

Mas os replicantes defeituosos não são o único lixo eliminável. As pessoas também são lixo, porque são excedentes, são refugo humano. As vidas humanas, assim como os replicantes, valem tão pouco que Deckard, durante a perseguição a uma das replicantes, não hesita em atirar no meio da multidão. Atitude inconcebível na LA de hoje, mas lugar comum no Brasil. Talvez porque já sejamos, ou sempre fomos, *little people*. As pessoas ordinárias, como afirma o chefe de polícia para Deckard, são *chickenhead*, espécie de débil mental. Neste caso, em lugar do poder político formal, que de algum modo precisa legitimar-se em relação a pessoas em pleno gozo de seus direitos civis, há um poder corporativo a tutelar as pessoas, assim como são tutelados crianças, dementes e animais. Portanto, neste gigantesco sistema de controle no qual se transformou o planeta, no qual todo mundo tem um número, um arquivo (Slade: 14), no qual os replicantes, por isso, podem ser facilmente localizados, e tudo e todos são administrados e monitorados pelo capital, não há sentido em falar de relações políticas, ou em uma classe politicamente subordinada à outra. A seu modo, talvez, *Blade Runner* ilustra um fim possível das classes. Não se concretizando, como sugeriu Marx, a possibilidade de supressão das classes e, portanto, da política,²⁶ com a abolição das relações capitalistas, restaria a alternativa da barbárie: desaparecimento da política como resultado do império absoluto do objeto sobre o sujeito. Em outros termos é esta barbárie que Slade vê representada no filme, cuja “narrativa, fria e insensível, reforça o enfado moral, a desafeição, já aprofundada até a alienação, de uma cultura que se tornou ela própria refugo e que, mais do que isso, tende a tornar refugo o resto do universo” (Slade: 16). É uma lástima que o autor, depois desta penetrante análise, atribua à “ganância das corporações – que deixou desértico o planeta” – o caráter entrópico da civilização humana (ibid.). Como se a dinâmica do capital pudesse ser analisada em termos do par ganância /desprendimento.

Em *Blade Runner* temos imagens dramáticas sobre o mundo desta economia sob a regência do capital. A Los Angeles é imagem física do que pode vir a se este mundo. O mundo social que esta economia produz. Mundo estranhado no qual a arquitetura e a paisagem urbanas levam ao paroxismo as tendências de desumanização do espaço: dimensões sobre-humanas, alturas verdadeiramente vertiginosas, confusão estonteante de planos, ausência de referencial; torres mais parecendo formigueiros humanos; nas ruas aglomeração, tumulto, gente esbarrando e tropeçando em gente, indiferença, lixo, carros espaciais, miséria, solidão povoada, o caos numa ordem automatizada, robótica, contrastes aparentemente ininteligíveis tomados por demonstrações cabais da lógica. São identificados, entendidos, porque exibem traços de nossa realidade atual, são inteligíveis apesar de absurdos. Ou porque são absurdos?

²⁶ Marx, 1977.

Nas palavras dos críticos, a LA in 2019 está caindo aos pedaços. As bicicletas passam pelas ruas sombrias daquela que fora a principal cidade do automóvel. A chuva permanente sugere mudanças atmosféricas nocivas. Chamas iluminam os céus sobre refinarias. No topo de velhos prédios giram lentamente moinhos de vento estranhamente fora de moda. A LA de *Blade Runner* assemelha-se ao inferno num dia favorável. O ar é tão insalubre que é escuro ao ar livre, porém, quando estamos no interior, as luzes mais brilhantes vêm do exterior, luzes de holofotes que cruzam incessantemente os céus da cidade. Apesar disso, no céu flutua um enorme e encantatório anúncio de Coca-Cola e por toda parte há anúncios Art Deco de néon. Nas ruas, que fervilham com orientais, hispânicos, punks, Hari-Krishna, gatunos, miseráveis, há poluição e sujeira por toda parte (Gray: 66). A LA é povoada por multidões de pessoas sem rosto, um lugar de imigrantes de países de superpopulação e pobreza (Bruno: 65).

O mundo do capital não se resume apenas a uma imagem física, urbana. O mundo do capital consiste, antes de tudo, das relações que as pessoas estabelecem entre si para produzir a sua vida, individual e social. Além, portanto, do ambiente e equipamentos urbanos deteriorados, de um espaço que oprime e asfixia, desumanizante, *Blade Runner* exhibe os seres humanos e as relações que estabelecem entre si no viver a sua vida. Tal espaço constitui a imagem física de relações sociais estranhadas; relações sociais absolutamente informatizadas, telematizadas; relações sociais que prescindem dos contatos interpessoais para se efetivarem, mediatizados pela comunicação informatizada. Todos resultados da privatização dos sujeitos levada às últimas conseqüências. As relações sociais se realizam, se reproduzem dispensando o contato entre os indivíduos. Na verdade, impedem o contato. Ilustra-se. Sebastian, o engenheiro genético, elemento aparentemente importante no projeto dos replicantes, vive “acompanhado” de robôs por ele próprio fabricados, vive em um enorme edifício completamente desabitado e joga xadrez com Mr. Tyrrel por videofone. Entre embaraçado e deprimido, confessa a uma das replicantes: “*I make friends*” – os robôs. Mr. Tyrrel, poderoso capitalista produtor de replicantes, aplica em ações por videofone, dirige sua fabulosa corporação, ou participa decisivamente da economia, instalado na cobertura de sua torre. Prescinde até da segurança, protegido por controles eletrônicos. (Nem tanto, como se viu!) Em nenhuma cena entra em contato não contingente com outro ser humano. Deckard, especialista na caça de replicantes, um “artista” em seu “ofício”, porém só e miserável no mercado árabe-chinês, nas ruas. Único contato humano não contingente que acabará estabelecendo será com uma replicante. Nenhum sentido de comunidade une os indivíduos, nota Slade. São todos isolados e sozinhos (Slade: 16). Nas relações sociais postas pelo mercado, diz Marx, o vínculo social os indivíduos trazem no bolso. A sociabilidade está depositada em uma coisa exterior (dinheiro) (Marx, 1977: 156). Se, como no filme, da dinâmica do objeto resulta a capacidade do objeto de produzir humanos, de repor o humano por meta-humanos, os humanos nem sequer podem empenhar sua sociabilidade numa coisa, na coisa. Sem emprego, redundantes, nem na coisa podem os humanos encontrar seu vínculo. Sua conexão social não pode existir nem mesmo estranhada, como no dinheiro. Parece ter-se perdido em definitivo.

A privatização dos indivíduos e, portanto, a sua indiferença recíproca, é tão acabada que cancela toda possibilidade de manifestação de afetos humanos. No filme são os replicantes, meta-

humanos, que, paradoxalmente, apesar de não estarem programados para o afeto, para a relação, são os únicos capazes de buscá-la. O amor e a amizade, impossíveis na impessoalidade do aglomerado de humanos, torna-se possível entre e com os replicantes. É o caso tanto da replicante que salva o caçador de replicantes por paixão, como o do replicante que, em lugar de matar seu perseguidor, é capaz de um gesto de clemência, de uma demonstração de empatia. Prestes a morrer dá uma demonstração de amor à vida. Do mesmo modo, são os replicantes que se articulam, entram em relação, conseguem se evadir e se protegem mutuamente no esforço, coletivo, de prolongar a duração de sua vida. Talvez disso sejam capazes os replicantes porque, constrangidos pela curta duração de sua vida, não têm tempo de introjetar o desencantado ceticismo da cultura que, por desabilitar toda reação, produz a letargia conformista em relação à ordem social. Ao contrário dos humanos, acham possível mudar a ordem social (ao menos no que diz respeito à duração de sua vida).

Francavilla nota que as emoções e características consideradas humanas são exibidas apenas pelos replicantes: raiva, amor, tristeza, vingança, sofrimento, empatia, humor, inteligência e consciência da morte. Batty rebelar-se contra um sistema onipotente e injusto que conspira contra ele e os outros replicantes. Deckard, ao contrário, é cúmplice do sistema por razões egoístas (diria por instinto de sobrevivência [MD]), é incapaz de dizer não até o último momento em que foge (Francavilla: 12-3). O crítico parece não compreender que o filme poderia muito bem estar expressando, nesta inversão que assinala, o fato de que o sistema, essa coisa por ele indefinida e indefinível, despoja a humanidade de seus atributos humanos, e que, mais do que isso, pode despojar-se da própria humanidade. Porém, como para Francavilla o sistema é uma incógnita, ou melhor, é o modo natural da humanidade desenvolver-se, então a crescente inumanidade da humanidade por ele constatada, sobretudo em função da perda de controle da ciência e sua aplicação tecnológica²⁷ – analisadas abstratamente, como sempre –, apresenta-se como fatalidade e, por conseguinte, explica o caráter subjetivo e lamurioso de sua crítica. A crítica não pode dar origem a qualquer outro sentimento a não ser à supostamente virtuosa, mas inócua, repulsa ao onipresente e indeterminado sistema. Nada resta aos sujeitos senão repudiar imaginariamente o sistema. Não obstante, sendo natureza, continuará o sistema sendo o que é, mesmo porque aos sujeitos é dito, por este tipo de análise, que nada é possível fazer.

À naturalização do “sistema” corresponde, em muitas análises de *Blade Runner*, a humanização do objeto. Já se viu anteriormente que esta espécie de animismo com frequência manifesta-se enquanto empatia em relação aos replicantes. O mais curioso, entretanto, é que tal reação da crítica (e, decerto, também do público) parece provocada por um ardid do filme, não se sabe se deliberado, ao apresentar o objeto com forma humana mais que perfeita. Francavilla ilustra

²⁷ “Os andróides e robôs na ficção científica certamente refletem nossa ambivalência sobre a ciência e a tecnologia. Por um lado, os vemos com admiração e temor – são nossos brinquedos, companheiros, servos, melhores amigos, amantes, definitivos. São os filhos, pais ou companheiros ideais que gostaríamos de ter. Por outro lado, são projeções de nossos medos de uma tecnologia desumanizante que se desenvolve violentamente e de criações científica fora de controle.” (Francavilla, 1991: 7)

este ponto ao comentar o que entende como nossa ambivalência em relação à ciência e à tecnologia. De acordo com ele, temos sentimento de culpa em relação aos replicantes

“por forçá-los à escravidão e colonização e subserviência tecnológica. Tememos que estas formas perfeitas de vida artificial nos substituam perfeitamente, que revertam os papéis de senhor e escravo, que nos dominem em massa, que nos destruam a todos” (Francavilla: 8).

Mas fetichismo não é justamente esta inversão de papéis? Se antes foi dito que nosso temor de robôs e andróides expressa nosso medo por uma ciência e tecnologia fora de controle, porque haveria inversão de papéis tão somente com o advento da máquina antropomorfizada? Já não somos escravos, servos, do produto autonomizado? Esta parece ser esta a opinião autorizada do autor da novela em que se inspirou *Blade Runner*, Philip K. Dick:

“O que podemos dizer que é humano, quando as coisas que os humanos fazem agem como “nós” humanos? Se não há resposta, se a ação é a única base que temos para julgamento, então o que pode ser feito dos humanos, muitos dos quais reagem como máquinas e parecem ser... “andróides metafóricos”” (Barlow: 76).

“Então se você tem Deckard tornando-se cada vez mais desumanizado e os replicantes tornando-se cada vez mais humanos, e ao final eles se encontram e a distinção desaparece. Mas esta fusão de Deckard e replicantes é uma *tragédia*. Esta não é uma vitória na qual os replicantes tornam-se humanizados e há alguma vitória da humanidade sobre a inumanidade. Isto é atemorizante porque ele [Deckard] agora é como eles [os replicantes] são” (Landon: 94).

4. FINALE: O ESTRANHAMENTO COMPLETADO

Neste mundo estranhado, onde a produção humana, sob o capital, o mundo das coisas, massacra, sufoca e desidentifica o humano; neste mundo onde os atributos especificamente humanos são realizados, portados, por replicantes meta-humanos; neste aglomerado de autômatos humanos e de humanos autômatos, a saída é a natureza: a fuga da cidade para o campo, para a natureza. Com uma replicante, é claro! Do homem isolado no amorfo aglomerado humano dessocializado ao isolamento das relações. Fantástica ficção – e antes de tudo objetiva: volta às origens (natureza) com o produto mais perfeito e acabado da atividade humana estranhada, o produto tecnologicamente mais perfeito do capital, a doce replicante... Em outras palavras, trata-se da personificação mais acabada do objeto (replicante) e da coisificação mais miserável do humano. Qualquer semelhança com o fetichismo da mercadoria não é mera coincidência. E, uma vez que Marx é considerado, com o máximo de condescendência, um interessante, porém ultrapassado, pensador do século XIX, fica a questão de saber como sua categoria pode tornar inteligível esta bela ficção sobre a barbárie que o capital pode nos reservar no século XXI. Mais de um século depois de Marx! E após várias de suas mortes!

O final do filme, para usarmos as palavras de Philip K. Dick, expressa uma tragédia: neste mundo construído pelo capital – *more human than human* – a única alternativa para os humanos remanescentes, cada vez mais “redundantes” segundo a lógica do capital, é escapar deste mundo. Mas, como ninguém é de ferro e é dura a vida no “campo”, é precavido levar replicantes de contrabando. Náufrago da espécie que vai a pique, tipo de Robson Crusoe futurista, Deckard foge

para o campo com uma “Sexta-Feira” replicante.²⁸ Salta à vista que esta absurda pseudo-saída é o único desfecho possível no futuro do capital delineado pelo filme. Mas há os que vêm nesta tragédia um final feliz!

Na opinião de Harvey, por exemplo, o filme termina com uma cena de “evidente escapismo”, tolerado pelas autoridades, e que em nada contribui para alterar “a situação dos replicantes assim como as sinistras condições da fervilhante massa da humanidade que habita ruas abandonadas de um mundo pós-moderno, decrépito, desindustrializado e decadente” (Harvey: 314). Fazendo um paralelo entre *Blade Runner* e *Asas do Desejo*, de Win Wenders, Harvey assinala que o “lado aflitivo” dos dois filmes é sua “inabilidade em ir além do romanticismo (individualizado e altamente estetizado) como uma solução para as condições que ambos os filmes retratam de maneira tão brilhante”. A volta ao romanticismo nos dois filmes representaria um perigo justamente porque constitui um “presságio da continuidade de uma condição na qual a estética predomina sobre a ética”. Harvey, no entanto, diferencia o tipo de romanticismo dos dois filmes. No caso de *Blade Runner*, apesar do “cansado machismo de Deckard e a submissão de Rachel...”, há mais autenticidade (“muito embora não necessariamente louvável”) porque se interessa pela “natureza da ordem simbólica na qual estamos inseridos”. Não obstante, ainda que *Blade Runner* esteja “repleto de sinais de relações de classe objetivas, os participantes da ação evidentemente não vêm qualquer propósito em se relacionarem com ela, mesmo quando, como é o caso de Deckard, estão vagamente conscientes de sua existência”. Em síntese, para Harvey, “apesar de constituírem brilhantes retratos das condições da pós-modernidade, em particular da confusa e conflitante experiência do tempo e do espaço”, nem *Blade Runner* nem *Asas do Desejo*, “tem a força para contrariar os modos estabelecidos de ver ou transcender as condições conflituosas do momento” (ibid.).

Harvey não é o único crítico que vê no suposto *happy-end* de *Blade Runner* o escapismo individualista típico das produções hollywoodianas. Muitos críticos sublinham o caráter irrealista deste final hollywoodiano, que para eles não faz qualquer sentido, lógico ou artístico. Nas palavras de um desses críticos, “a surpreendente tolice deste final, no qual Deckard afirma que todo mundo tem que morrer mais cedo ou mais tarde de modo que ele poderia conviver com a extinção automática de Rachel, nega todo o precioso cuidado anterior com o detalhe” (Kolbl: 145). Do mesmo modo, diz Rickman, para muitas pessoas foi “particularmente embaraçoso o improvisado final feliz. Deckard e sua noiva mecânica fugindo para uma selva verdejante totalmente incompatível com aquilo que *Blade Runner* mostrara da ecologia do ano 2019” (Rickman: 107). Talvez se possa dizer, ao contrário, que tolice maior é a dos críticos que consideram romântico o final do filme, e não conseguem ver que o ilógico, o que foge à lógica, tem uma função artística precisa. Em outras palavras, é precisamente o ilógico que denuncia o caráter perverso da ordem social retratada: no futuro, quando só se pode ter uma relação naturalmente humana com um produto artificial; no presente, quando os espectadores – críticos incluídos – consideram romântica esta situação.

²⁸ “Eis que a economia privada solta como nunca em plena liberdade... Liberdade provida de todos os direitos, de todas as permissividades. Desenfreada, ela satura com suas lógicas uma civilização que está se acabando e cujo naufrágio ela ativa” (Forrester, 1996: 31).

Para ilustrar o mesmo ponto, ou o monumental equívoco da crítica ao considerar romântico o final de *Blade Runner* e, ao mesmo tempo, compreendê-lo como um artifício genial, basta recordar outros dois filmes nos quais expediente semelhante é empregado com igual eficácia: *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Wood Allen, e *La Nave Va*, de Fellini. Em *A Rosa Púrpura do Cairo*, como se recorda, um dos personagens do filme, o herói romântico, “sai” da tela e foge com uma das espectadoras. Enquanto os demais personagens, atônitos, como se estivessem numa peça de teatro, não sabem como dar seguimento ao filme com o elenco desfalcado do personagem principal, o herói, agora real, seduz uma das espectadoras com sua beleza, sua inteligência, seus finos modos, etc. Herói em tudo diferente do marido da espectadora, que, como somos informados em rápidos *flash backs*, é um rude, ignorante e pouco atraente trabalhador assalariado colocado “em disponibilidade” pela crise de 29. Dadas estas circunstâncias da vida da espectadora, não surpreende que a única saída que vislumbresse fosse vivenciar no cinema suas fantasias de uma vida decente. Melhor dizendo, a única saída que o mundo lhe reservava era uma saída imaginária, uma não saída. O propósito de *A Rosa Púrpura do Cairo*, é de se presumir, não se reduzia a uma crítica mais do que trivial a um adocicado romance hollywoodiano. Apesar de indicar a natureza alienada deste tipo de produto cultural, ao caracterizar o herói que sai da tela como um sujeito de outro mundo (mundo de Hollywood), que traz no bolso imitação de dinheiro, que não sabe como funciona um automóvel e que trata as mulheres de um bordel em que entra por acaso como inocentes donzelas, o filme focaliza sobretudo a conexão entre as soluções imaginárias e absurdas que entretemos e as condições sociais objetivas nas quais vivemos. Sugere não apenas a relação recíproca, assegurada pelas circunstâncias sociais objetivas, entre determinado gênero artístico e um público com a sensibilidade “apropriada”, mas indica a persistência daquelas circunstâncias mesmo quando o gênero e as correspondentes disposições subjetivas do público, com sua pueril ingenuidade, teriam sido supostamente superados por gêneros e subjetividades “pós-modernas”, céticas e desencantadas, do final do milênio. Tocados pelos afetos da espectadora da década de 30, heroína do filme, os espectadores contemporâneos encantam-se com o delicado herói saído da tela. No entanto, num andamento preciso do filme, no momento em que os espectadores formam as mais absurdas fantasias sobre o romance entre os personagens, a espectadora real e o herói da ficção, a narrativa desestabiliza esta imagem idílica ao revelar o caráter cínico e pragmático do herói. Desqualificado o escape romântico, resta à heroína e ao público contemporâneo o mundo real, tão mais imune ao pensamento quanto mais o incita a investimentos imaginários.

Em *La Nave Va*, todas as circunstâncias não naturais, incongruentes, absurdas, são retratadas com enorme naturalidade: de um lado, a finesse, o silêncio, a beleza, a polidez, a limpeza, a musicalidade, a calma e a tranquilidade do restaurante do transatlântico; de outro, a balbúrdia, a correria, o barulho, a atividade frenética, etc. da cozinha. A superioridade social, cultural, estética, moral, etc. dos artistas apresentando-se voluntariamente, uma espécie de doação, filantropia, para o povo, os trabalhadores da casa de máquinas. O refinado em contraste com o rude e embrutecido. Toda a ambientação, dos maneirismos às indumentárias dos personagens sublinha este contraste entre as camadas superiores, as classes dominantes, seus intelectuais e acólitos, e a massa ignorante, feia, impolida, maltrapilha. Todas essas diferenças supostamente naturais. A artificialidade das

diferenças apresentada como pura naturalidade. Tudo é artificial, mas se manifesta como natural, pois tal artificialidade é nossa naturalidade. Daí a surpreendente entrada em cena do rinoceronte, a única coisa natural em todo o filme, com seus odores, humores e ruídos, e que, em meio à total artificialidade, aparece como algo absolutamente estranho, enigmático, inexplicável. O natural, estranho e ininteligível. O artificial, familiar e compreensível. O rinoceronte, portanto, é o dispositivo artístico introduzido com o propósito de desestabilizar os processos de interpretação, com suas absurdas (embora familiares) categorias e lógica, pelos quais emprestamos inteligibilidade a situações a rigor completamente incompreensíveis.

O presumido *happy end* de *Blade Runner* cumpre o mesmo papel. O absurdo da saída individual enfatiza o absurdo da ordem social que não apenas admite somente tal saída impossível e incongruente, como também, e pela mesma razão, nos faz julgar romântico tal absurdo. O que significa, ao que parece, que esta é a única saída que vislumbramos. Sendo absurda, e, portanto, não sendo saída alguma, confirma que a ordem social do capital não nos oferece saída. Em uma palavra, Deckard fugindo da civilização com o produto mais perfeito do capital não é proposta romântica do diretor, como querem os críticos quase em uníssono. É a insensata “solução” tecnológica que todos nós, ao assistir ao filme, nos propomos: escapar da civilização do capital levando no embornal, de preferência, seus produtos tecnologicamente mais avançados. No caso, uma noiva bio-mecânica. Transportados ambos, a noiva e o herói, num carro-nave. Fosse a fuga para a “natureza” feita em um prosaico automóvel e a prenda tecnológica um liquidificador, ainda assim restaria a pergunta: e as peças de reposição?

Blade Runner brinca (a sério) com nossa delirante fantasia tecnológica. Fantasia que, decerto, é a contrapartida ideológica da permanente revolução tecnológica a que se obriga o capital em seu movimento de auto-expansão. Apesar das necessidades dos sujeitos serem um mero incidente neste movimento do capital, objeto cuja dinâmica escapa dos sujeitos, o próprio movimento parece dar origem a um entusiasmo tecnofílico,²⁹ à imagem de um novo mundo em que a tecnologia constitui a redenção do humano. *Blade Runner* mostra “simplesmente” o caráter distópico do futuro do capital, a falácia do utopismo tecnológico.

5. *BLADE RUNNER*: TRANSGREDINDO A INTERDIÇÃO AO REALISMO

Este ensaio procurou defender a interpretação de que *Blade Runner* constitui uma notável obra de ficção científica realista. Naturalmente, isso não significa desconhecer a interdição que pesa sobre o realismo seja na arte seja na ciência. Se é possível estabelecer um paralelo entre cinema e literatura, seria uma “imperdoável gafe crítica”, parafraseando Schwarz, pretender que *Blade Runner* se refere a algo fora da tela, à realidade (Schwarz: 103).³⁰ Conforme mostramos na segunda seção deste trabalho, vários críticos enfatizam o uso magistral, em *Blade Runner*, daquilo que

²⁹ Ver, neste particular, Stallabrass, 1995.

³⁰ Schwarz expressa como se segue o banimento em relação ao realismo: “O leitor em dia sabe que a comparação de um romance com a realidade é uma imperdoável gafe crítica, já que a literatura no fundo, a crer em seus teóricos atuais, não se refere a nada fora dela mesma e se deve somente à linguagem” (ibid.).

denominam a “lógica da extrapolação” na ficção científica. Entendido no habitual registro empirista-indutivo, o uso desta lógica da extrapolação decerto justificaria os indignados protestos contra o “realismo” do filme. Afinal, é precisamente a partir daquele registro que se articula o argumento, hegemônico hoje a despeito de suas diferentes roupagens – em particular, pós-moderno, pós-estruturalista e neopragmático –, utilizado para desabonar o realismo na ciência. Pois se é possível mostrar que nas ciências, até mesmo na mais exemplar como a física, a tentativa de apreender o real nada mais é do que uma “ilusão logocêntrica” ou uma ficção do pensamento, seria de fato rematada tolice vindicar o realismo na arte, ficção por excelência.

Em termos gerais, e apesar das muitas variantes, a crítica ao realismo apresenta o seguinte diapasão. Identifica, em primeiro lugar, a prática científica com as concepções de ciência e de explicação científica de ascendência positivista e, deste modo, retoma o problema humeniano da indução. Por meio deste expediente promove o achatamento da realidade, reduzida agora à experiência sensível, ao empírico. Circunscrita a este plano, a ciência não pode senão consistir da manipulação da matéria prima (cognitiva) oferecida pelos sentidos. Manipulação que assume necessariamente a forma de indução ou de dedução.³¹ Por uma das duas vias, trata sempre a ciência, nesta interpretação, de generalizar a partir dos dados empíricos. E por mais complexas que se tornem as manipulações daqueles dados, a ciência permanece sempre no domínio unidimensional do empírico. Na verdade, o caráter sempre mais complexo e sofisticado da manipulação constitui tão somente um indicativo de que os mapas que constrói são cada vez mais detalhados. Como as proposições, leis, teorias, modelos, etc., de acordo com esta perspectiva, devem partir e retornar ao empírico, segue-se que os critérios de justificação e avaliação da ciência só podem assumir a forma de adequação empírica – verificação, confirmação, corroboração, falsificação sendo os mais difundidos.

Diante de tal circularidade, não chega a surpreender que, finalmente – sob a forma de “crítica” ao positivismo lógico –, se tenha sacado a conclusão que a ciência não lida com a realidade, não pode ser realista, não tem por finalidade uma representação cada vez mais adequada, genuína da realidade. Por um lado, se a sua matéria prima são os fatos (dados) oferecidos pelos sentidos, então seu ponto de partida não é a realidade mesma, mas a realidade interpretada por sujeitos social e culturalmente situados. Por outro, e pela mesma razão, os critérios de justificação e avaliação de cada item do conhecimento científico são internos a uma determinada comunidade interpretativa, vale dizer, são também social e culturalmente determinados.³² São inúmeras as formulações do anti-realismo derivadas desta concepção de ciência, mas talvez a mais apropriada para os propósitos do presente trabalho seja a que insiste que a ciência, assim como a arte, cria meras ficções que nos ajudam a lidar com o mundo. Para se poder apreciar o alcance de tal

³¹ “[...] tal ceticismo estende-se a filosofias da ciência que invocam alguma forma de garantia dedutiva de teorias e hipóteses do [tipo] *covering law*, armadas com vistas à prova ou refutação experimental. Objeções da mesma natureza [relativista] também são apresentadas contra os argumentos indutivistas, isto é, aqueles que tomam a rota oposta, procurando derivar explicações descritivas ou explanatórias a partir das regularidades observadas neste ou naquele domínio físico” (Norris, 1996: 159).

³² Para a exposição e crítica das concepções de ciência anti-realistas e relativistas, tal como aqui sintetizadas, pode-se consultar os seguintes trabalhos: Norris, 1996 e 1997; Bhaskar, 1989, 1997; Searle, 1998.

concepção nada melhor do que recorrer a uma formulação clássica do neopragmatista Rorty, desarmante pela franqueza: segundo ele, “o conhecimento não só é incompleto, mas também *não é conhecimento de algo* [itálico por MD] ... É, por assim dizer, uma estória do mundo que contamos para nós mesmos e que nos habilita a lidar com o mundo e nele transitar” (Rorty, 1991: 7).

Essa atmosfera cultural sinalizada de modo conciso e preciso pela noção de conhecimento (científico) como estória sobre o mundo tem igualmente vigência no terreno estético, no qual, decerto em virtude de sua própria peculiaridade, parece impossível resistir ao caudal anti-realista. No caso da literatura, podemos apreciar suas conseqüências nos comentários críticos de Schwarz à obra de um importante autor pós-estruturalista:

“[Para Bhartes] a prosa de ficção realista produz um “efeito de realidade”, que entretanto nada tem a ver com esta, muito pelo contrário. No essencial [...] aquele “efeito” – ilícito e ideológico no sentido pejorativo da palavra – resultaria do acúmulo de “pormenores inúteis”, quer dizer, inúteis à progressão narrativa. De natureza *retórica*, apesar da aparência digamos empirista, o truque do detalhe *supérfluo* iludiria o leitor e faria com que este, à maneira do ingênuo que esquece que está no cinema, se acreditasse na presença direta da contingência bruta da vida, ficando escamoteada a ineludível instância da linguagem, ou de suas regras e gêneros. [...] Para o que interessa aqui, o Realismo assim entendido perde a dimensão atualista e mimética, aberta para as configurações *sui generis* que o novo sentimento da história descobria, configurações vislumbradas pelo escritor na profusão dos objetos e nexos empíricos, e promovidas a princípio de composição, o qual está depurado e estilizado em termos de seu dinamismo próprio. Ao romper com as formas convencionais, a escrita realista – a despeito de Bhartes – tomava a si o encargo de imaginar e compor, para uso da contemplação crítica, o movimento da sociedade, cuja figura, por mais que digam, não é retórica” (Schwarz, 1997: 102-4).

É justamente diante desse ambiente relativista, no qual a “ilusão referencial” é sinônimo de apego a noções arcaicas e ultrapassadas, que o realismo de *Blade Runner* adquire talvez mais relevância. E isso porque constitui uma ilustração, e no domínio estético, de outra concepção de realismo, que não se confunde com o realismo empírico e suas correspondentes concepções de ciência e de explicação científica a floradas acima. Refiro-me aqui a uma noção de realismo que, embora com antecedentes mais ou menos antigos, parece agora tomar corpo em algumas críticas recentes ao relativismo ontológico promulgado pelas doutrinas hegemônicas do pós-modernismo, pós-estruturalismo e neopragmatismo. Em sua forma mais articulada e sistemática, a reafirmação do realismo vem sendo elaborada por Bhaskar e seus colegas em torno de um movimento na filosofia que denominam de realismo crítico.

Não caberia aqui expor em detalhes os principais elementos do realismo crítico.³³ Interessamos tão somente apresentar sucintamente algumas de suas características de modo a contrastá-lo com o realismo empírico antes mencionado. Antes de tudo, o realismo crítico se diferencia do empírico por enfatizar a natureza complexa e estruturada da realidade, tanto natural como social. Em oposição ao realismo empírico, para o qual a realidade cognoscível se esgota na experiência

³³ Recomendo, neste particular, as seguintes obras: Bhaskar, 1997 e Archer, M. et. al. (eds.) 1998. Há, no entanto, vários outros livros publicados por Bhaskar.

sensível, empírica, o realismo crítico justifica extensamente a distinção (ontológica) entre três domínios da realidade: o *empírico*, correspondente aos eventos e fenômenos dados à experiência sensível; o *efetivo*, compreendendo os fenômenos efetivos que, porém, por quaisquer razões, intrínsecas ou extrínsecas, são inapreensíveis diretamente na experiência e, por isso, existem independente do fato de serem conhecidos; e o *real*, denotando as estruturas, mecanismos, poderes e tendências que, apesar de existentes, podem estar ou não em operação, e serem ou não cognoscíveis.

O explícito reconhecimento da ontologia, ou o pressuposto ontológico trivial de que a realidade existe independentemente do fato de vir a ser (ou poder ser) conhecida, permite ao realismo crítico defender uma concepção da ciência, de seus objetivos e de sua forma particular de inferência radicalmente distintos do realismo empírico. Antes dissemos que a idéia, geralmente atribuída a Hume, de que o conhecimento lida com conjunções constantes de eventos, com a contigüidade de eventos às quais o pensamento atribui padrões, equivalia a um achatamento da realidade, pois a reduzia aos fenômenos perceptíveis. Neste sentido, o realismo empírico pressupõe, ainda que implicitamente, uma ontologia unidimensional, no âmbito da qual à ciência caberia apenas buscar os padrões de associação dos eventos empíricos. Em conseqüência, as leis científicas derivadas desta maneira têm que ser admitidamente subjetivas, “construtos” elaborados a partir das experiências sensíveis dos eventos empíricos. Da mesma maneira, os critérios empregados para aferir a confiabilidade das leis assim obtidas também não podem se descolar do empírico. Tudo o que se obtém manipulando – indutiva ou dedutivamente – os eventos empíricos deve ser confirmado pelas mesmas evidências empíricas.

O realismo crítico, ao contrário, procura demonstrar que o conhecimento científico só é inteligível sob a condição de que o mundo seja estruturado. As atividades experimentais da ciência seriam totalmente ininteligíveis caso as leis científicas fossem equivalentes a conjunções constantes de eventos (empíricos). Antes de tudo porque seria impossível explicar a validade das leis descobertas no ambiente fechado do experimento no mundo real, aberto e contingente.³⁴ Somente um realismo que contempla a profundidade ontológica da realidade torna inteligível o conhecimento que possuímos do mundo. No caso particular do conhecimento científico, e precisamente porque a realidade é estruturada e apresenta três domínios irreduzíveis entre si – empírico, efetivo e real –, podemos ter acesso empírico a estruturas, poderes, tendências, etc. que são não-empíricos, que são transfactuais, mas determinam (causam) os eventos dados à experiência. Sob esta perspectiva, a ciência naturalmente parte dos eventos, pode até mesmo manipulá-los, como no caso da prática experimental, mas busca algo que está para além deles, procura descobrir os poderes causais (não-empíricos, transfactuais) que os determinam. Assim, enquanto no realismo empírico a ciência aparece como um movimento horizontal no plano do empírico, do qual deve fornecer mapas cada vez mais minuciosos, no realismo crítico, diferentemente, o movimento da ciência é ortogonal ao plano empírico e seu objetivo consiste em prover descrições causais-explanatórias, com progressiva profundidade ontológica, dos fenômenos empíricos. Desse modo, em lugar da indução e da dedução implicadas pelo realismo empírico, o modo de inferência sustentado pelo realismo crítico,

³⁴ Ver Bhaskar, 1997.

denominado abdução ou retrodução,³⁵ segue uma lógica cujo movimento é, por assim dizer, vertical: parte sempre de algum fenômeno no plano empírico e procura identificar os fatores, estruturas, poderes e tendências causais que o explicam. Movimento vertical, portanto, cujo conteúdo é o conhecimento de progressiva profundidade ontológica, no qual cada resultado aceito como significativo constitui ponto de partida para nova tentativa de explicações causais para as entidades, mecanismos, etc. postuladas.³⁶

Parece ser possível fazer um paralelo entre esta concepção do realismo crítico e o realismo defendido por Schwarz, no domínio estético, em *Duas Meninas*. Em particular, como o realismo nos dois casos subentende uma explícita consideração da ontologia, poderíamos talvez sugerir que ambos adotam uma perspectiva que enfatiza a regência do objeto nos processos de representação, científicos e artísticos. No caso do realismo crítico, a regência do objeto decorre do pressuposto de que é a natureza dos objetos que determina suas possibilidades cognitivas para nós (Bhaskar, 1998: 206). Pode-se dizer que uma idéia muito próxima a essa está presente na comparação feita por Schwarz entre *Capitu*, de Machado de Assis, e *Minha Vida de Menina*, de Helena Morley, em especial na noção de que o enredo funciona como *instrumento de prospecção*. Nos dois textos, sublinha Schwarz:

“a matéria prima comum [dos dois textos, MD] é composta de anotações e anedotas de nossa vida “pitoresca”, entre o patriarcado e a urbanidade, às quais o ponto de vista crítico e superador das meninas imprime a graça especial. São matérias de tempo interno breve, mas dotadas de sintonia mútua, a qual faz pressentir uma *organização subterrânea poderosa e objetiva, independente de intenções autorais...* [...] O enredo no caso [do diário de Helena Morley] funciona como verdadeiro *instrumento de prospecção*, concebido sobre medida para a matéria a revelar, com a qual tem uma relação de estrutura, em que o revelador por sua vez se revela” (Schwarz, 1997: 98. Itálicos por MD).

Ainda com relação ao diário de Morley, a par de reconhecer que as influências de estilo e composição necessariamente estão presentes no texto, Schwarz aponta a particularidade do texto no que se refere ao tema em questão: o realismo. Sendo composto por anotações de uma adolescente sob a forma de diário, não poderia decerto ser fruto de uma elaboração consciente teórica e historicamente informada, como é o caso do romance de Machado de Assis. Apesar disso, diz Schwarz, a afinidade entre a obra de ficção e os registros do cotidiano no diário decorre do fato de ambas focalizarem

“o mesmo espaço de interesses e contradições sociais. A relação interna se comprova pela presença, em *Minha Vida de Menina*, de formas embrionárias que estão desenvolvidas no romance [*Dom Casmurro*]. Digamos que o caráter audacioso da composição de uma obra-prima nos abre os olhos para ordenamentos dispersos, de baixa definição, mas também eles interessantes e dotados de força estética, ativos em obras que espelham a experiência cotidiana sem serem de ficção. Através desse

³⁵ “Tipicamente a construção de uma explicação algum fenômeno identificado, ou seja a produção do conhecimento dos mecanismos que o produziram, envolverá a construção de um modelo de mecanismo, utilizando recursos cognitivos anteriormente existentes (ainda não empregados na descrição do domínio em questão) e operando sob o controle de algo como uma lógica da analogia e metáfora, mecanismo que, se existisse e atuasse da maneira postulada, explicaria o fenômeno em questão (um movimento do pensamento que, seguindo Hanson, pode ser chamado “retrodução”) (Bhaskar, 1989: 19).

³⁶ Ibid.: 20.

díptico tão heterogêneo, que aliás nada obriga a compor, o que se discerne e concebe são as formas da própria realidade em funcionamento, em variante romanesca ou de anotação. Se forem plausíveis as nossas observações, elas autorizam a dizer, contrariando a ideologia artística dos últimos trinta anos, que a forma não é atributo exclusivo da arte, e que a sua lógica, e mesmo a virtualidade estética, se encontram também na realidade prática, extra-artística, naturalmente sem os refinamentos da especialização. Inversamente, a inventiva ultra-requintada de *Dom Casmurro*, longe de se esgotar em arte pura, se é que isso existe, logiciza e desenvolve nexos da vida real.” (Schwarz, 1997: 102-4. Cf. também p. 97).

Em nossa opinião, a “lógica da extrapolação” que os críticos vêem utilizada em *Blade Runner* exemplifica este tipo de movimento de captura não-empírica, transfactual, da lógica da sociedade regida pelo capital. Mesmo admitindo que o diretor do filme – ou a produção – não tenha tido a intenção de apreender teoricamente o real em sua complexidade, já que se trata de uma obra de arte, o fato de haver captado alguns momentos e aspectos fundamentais da realidade figurada responde sem dúvida pela habilidade do filme representar com enorme riqueza um desenvolvimento possível do objeto. Evidentemente, tomando-se aspectos ou facetas menos determinantes, secundários, do objeto, ainda assim seria possível chegar a uma visão prospectiva da sociedade capitalista. No entanto, a qualidade da ficção reside na capacidade do artista em destacar do caos de detalhes os momentos essenciais da dinâmica do objeto, uma vez que os aspectos secundários, decerto presentes no real, não seriam suficientes para determinar sua dinâmica. Sob este aspecto, *Blade Runner* é extremamente ilustrativo. Toma como momento essencial para a construção prospectiva da sociedade capitalista um aspecto absolutamente central da economia capitalista, vale dizer, o progresso científico e tecnológico tal como determinado pela acumulação de capital e pela concorrência. Sendo auto-generativo, o capital em seu movimento caracteriza-se, por um lado, pela necessidade de uma permanente e progressiva revolução nos métodos e técnicas de produção e, por outro, por tornar a satisfação das necessidades humanas um mero incidente do movimento.

Blade Runner não faz mais do que magnificar, projetando num futuro não muito longínquo, estas características da sociedade capitalista, a economia ou o processo de produção das condições materiais da vida como uma esfera estranhada dos produtores, dos seres humanos, e que possui uma dinâmica que eles não controlam - ao contrário, a ela se sujeitam (Marx, 1977: 156 pp.). Em suma, para usar os termos de Schwarz, *Blade Runner* funciona como “verdadeiro instrumento de prospecção”; nele “se discerne e concebe... as formas da própria realidade [do capital] em funcionamento”; suas “matérias de tempo interno breve, mas dotadas de sintonia mútua, a qual faz pressentir uma organização subterrânea poderosa e objetiva [do capital], independente de intenções autorais”; sua “inventiva ultra-requintada,... longe de se esgotar em arte pura, se é que isso existe, logiciza e desenvolve nexos da vida real [regida pelo capital]”.

Por esta razão, divergimos das muitas e variadas interpretações de *Blade Runner*, algumas das quais criticamos ao longo deste trabalho. Divergimos, em particular, do pluralismo interpretativo, idéia supostamente libertária e não “autoritária”, posição corrente na apreciação

estética, como recorda Schwarz na passagem acima citada.³⁷ Não seria o caso oferecer aqui exemplos das variadas e divergentes “leituras” suscitadas por *Blade Runner*, mas vale recordar que estas interpretações vão desde aquelas que o consideram o ícone cinematográfico do pós-moderno até as que adotam uma abordagem psico-antropológica, mitológica, gnóstica, etc. Em uma incursão sobre o significado da apreciação estética, Kolb considera uma virtude de *Blade Runner* a sua abertura a interpretações variadas e contraditórias. Para arrimar sua interpretação, reproduz uma especulação filosófica de Deckard, em tudo semelhante às idéias de D. Davidson mais caras a Rorty: “tudo é verdade, tudo que alguém tenha pensado” (Kolb1: 146). Em resposta a tamanho liberalismo, que se dissolve em total indiferenciação, pergunta-se: se tudo é igual e nada é diferente, e, nada sendo diferente, que sentido há em interpretar, em buscar significações? Os significados buscados, seja na obra de arte, seja em qualquer outro “discurso”, o são para a nossa vida privada e pública? São importantes porque os incorporamos em nossas atitudes morais, políticas, estéticas, etc.? Se se concede este mínimo, qual o sentido em se afirmar que todas as interpretações são possíveis? Que tudo é igual e indiferenciado?

Por outro lado, se *Blade Runner* pretende-se – como explicita o diretor e percebem vários críticos –, uma extrapolação da ordem social existente, então é preciso entender que retrata uma *totalidade*, e quanto mais capturar momentos essenciais da dinâmica da totalidade, tanto maior será a possibilidade da totalidade retratada vir a ser objeto de percepções distintas. E não há aí qualquer problema, pois qualquer objeto pode ser apreciado por perspectivas ou ângulos diversos e, em conformidade, ter certos traços e atributos mais salientados do que outros.³⁸ Todas as interpretações, neste sentido, são legítimas. Mas esta é uma noção trivial. Por isso, do serem legítimas não se deduz a equivalência de todas as interpretações. E aí intervém a questão da totalidade. Pois toda faceta, todo traço, todo atributo só existe como propriedade de algo que só existe enquanto totalidade, “síntese de múltiplas determinações”. O imperativo prático, que recorta e isola, não pode ignorar indefinidamente a totalidade. A extensão da própria prática, a resposta ao imperativo da prática, impõe, em algum momento, a necessidade de totalizar, de recuperar ao menos uma parte dos vínculos da parte isolada com a totalidade na qual e pela qual existe.

Se o mundo social existe e se é uma totalidade, um complexo estruturado de complexos, e não meramente um “construto”, então parece imprescindível compreendê-lo enquanto tal, pois é nesta condição que, ao mesmo tempo, condiciona e abre possibilidades para os sujeitos humanos. E justamente porque aos sujeitos humanos abre possibilidades, a totalidade social apresenta uma plasticidade formal ausente em outras formas de vida. Plasticidade formal que é o conteúdo da história, que, por isso mesmo, não pode ser determinista. Se a história, portanto, comporta diferentes cursos alternativos; se a história, em seu desenrolar, possui uma objetividade e põe e pressupõe subjetividades, culturas ou malhas de crenças distintas, heterogêneas ou antagônicas como pretende, por exemplo, o neopragmatismo de Rorty; se essas subjetividades são momentos do

³⁷ “[...] Se forem plausíveis as nossas observações, elas autorizam a dizer, contrariando a ideologia artística dos últimos trinta anos, que a forma não é atributo exclusivo da arte, e que sua lógica, e mesmo a virtualidade estética, se encontram também na realidade prática, extra-artística, naturalmente sem os refinamentos da especialização” (Schwarz, 1997: 103).

³⁸ Ver (Searle, 1998: 23).

devir da história, então parece lícito especular que *Blade Runner* delineia um curso possível de uma forma da totalidade social, da objetividade das relações sociais capitalistas, resultado do predomínio da lógica do capital e da subjetividade, ou malhas de crenças, que pressupõe. Assim compreendido, *Blade Runner* é uma possível “cara do futuro” da sociedade do capital. Ironicamente, nesse futuro o capital dispensa a subjetividade que reverenciou a sua lógica, que se conformou aos seus imperativos instrumentais. A subjetividade teria, enfim, assumido a forma de objetividade. Mais ironicamente, ainda, o fim da história teria sido produto de uma subjetividade que se pretendia historicista radical. Pois sem a imponderável intervenção da subjetividade autêntica – a subjetividade do sujeito humano que, por dispor de liberdade, sempre transgride a forma – não pode haver historicidade no humano. A plasticidade teria enrijecido na forma de sociabilidade do capital.

Todos sabem que, para Marx, na mercadoria desaparece o caráter social do produto e, por isso, o sujeito humano se escraviza à dinâmica de seu objeto. O fetichismo da mercadoria é a expropriação pelo capital da consciência do sujeito do caráter social de sua produção. Para Marx, neste sentido, a pior expropriação é a expropriação da consciência. No desaparecimento assintótico do humano, figurado por *Blade Runner*, não há ser a ser comandado, nem consciência a ser expropriada. Não há fetiche. Há apenas o objeto que se auto-põe, definitivamente autonomizado do humano. Em outras palavras, se o mundo real, para funcionar, demanda uma certa consciência dos sujeitos, o mundo do capital, o mundo da objetivação social estranhada, tem por requisito o fetiche: a conformidade da consciência dos sujeitos de que o objeto funciona independentemente, tal como ocorre na realidade. Se esta objetivação estranhada desenvolve-se a ponto de replicar o humano, a humanidade, não há mais fetiche. Pela singela razão de que deixa de existir o sujeito da consciência – o ser humano. Nas ciências sociais, em particular na economia, a suposta teodicéia do capital aparece como teodicéia do crescimento econômico. Em *Blade Runner* a crônica do capital continua infinita: “apenas” suprime o humano.

E, para não se atribuir tal desfecho à mórbida imaginação de Ridley Scott, talvez seja oportuno finalizar com as especulações de Dosi, renomado economista, sobre o mesmo tema. Cético quanto à possibilidade das novas tecnologias causarem um novo surto de crescimento e absorção da massa de desempregados, Dosi³⁹:

“[...] Convivemos com um sistema monetário confuso. Quais serão os desenvolvimentos que se seguirão a esse quadro, é impossível prever, mas posso contar qual é o meu pesadelo. A continuar a situação como está, poderemos chegar, no futuro, a uma sociedade como a retratada no filme de Ridley Scott, *Blade Runner*, na qual uma minoria hightech tenha cidadania tecnológica (sic?), econômica e política, e o resto da população esteja excluída do mecanismo de formação de riqueza e do processo político. Nossas reflexões deveriam estar muito mais devotadas para esse fim. Se não sabemos o que deve ser feito, deveríamos pelo menos pensar em como evitar que esse cenário de *Blade Runner* se concretize” (Dosi, 1997: 9).

³⁹ Agradeço ao Prof. Antonio Licha (UFRJ) por esta referência.

BIBLIOGRAFIA

- Archer, M. et. al. (eds.) 1998. *Critical Realism: Essential Readings*. London: Routledge.
- Barlow, A. 1991. "Philip K. Dick's Androids: Victimized Victimizers", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Barr, M. 1991. "Metahuman 'Kipple' or, Do Male Movie Makers Dream of Electric Women?: Speciesism and Sexism" in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Bhaskar, R. 1997. *A Realist Theory of Science*. London: Verso.
- Bhaskar, R. 1989. *Reclaiming Reality: A Critical Introduction to Contemporary Philosophy*. London: Verso.
- Bhaskar, R. 1998. "Societies" in Archer, M et. al. (eds.) 1998.
- Bruno, G. 87. "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*". *October*, 41 (Summer): 61-74.
- Carper, S. 1991. "Subverting the Disaffected City: Cityscape in *Blade Runner*", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Carter, S. 1990. "Avatars of the Turtles", *Journal of Popular Film and Television*, 18(3): 94-102.
- Forrester, V. 1996. *O Horror Econômico*. São Paulo: Editora Unesp.
- Dosi, G. 1997. "O Pesadelo de Giovanni Dosi: o Futuro Será como em *Blade Runner*", *Rumos*, 22 (143): 4-9.
- Francavilla, J. 1991. "The Android as *Doppelgänger*" in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Gray, W.R. 1991. "Entropy, Energy, Emphaty: *Blade Runner* and Detective Fiction", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Habermas, J. 1997. "Uma Conversa Sobre Questões da Teoria Política: Entrevista de Jürgen Habermas a Mikael Carlehedem e René Gabriels", *Novos Estudos CEBRAP*, 47 (março 1997): XXXp. 91.
- Harvey, D., 1989. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heldreth, L.G. 1991. "The Cutting Edges of *Blade Runner*", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Kerman, J. B. (ed.) 1991. *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Kerman, J.B. 1991. "Technology and Politics in the *Blade Runner* Dystopia", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Kolb, W.M. 1991(1). "Scrip to Screen: *Blade Runner* in Perspective", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Kolb, W.M. 1991(2). "*Blade Runner* Film Notes", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Kolb, W.M. 1991(3). "Bibliografia", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Landon, B. 1991. "There's Some of Me In You: *Blade Runner* and the Adaptation of Science Fiction Literature into Film", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Marx, K. 1977. *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (Rough Draft). Harmondsworth: Penguin Books.
- Marx, K. 1984. *O Capital*, L. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Marx, K. 1985. *A Miséria da Filosofia*. São Paulo: Global.
- Mészáros, I. 1995. *Beyond Capital*. London: Merlin Press.
- Morrison, R. 1990. "The Blakean Dialectics of *Blade Runner*". *Literature-Film Quarterly*, 18(1): 2-10.
- Norris, C. 1996. *Reclaiming Truth: Contribution to a Critique of Cultural Relativism*. Durham: Duke University Press.
- Norris, C. 1997. *Against Relativism: Philosophy of Science, Deconstruction and Critical Theory*. Oxford: Blackwell.
- Pierce, J. J. 1991. "Creative Synergy and the Art of World Creation", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Rickman, G. 1991. "Philip K. Dick on *Blade Runner*: "They Did Sight Stimulation on My Brain"", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Rorty, R. 1991. *Objectivity, Relativism, and Truth*, Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press.

- Rorty, R. 1995. "Moral Universalism and Economic Triage". Paris: UNESCO Philosophy Forum.
- Rorty, R. 1998. *Achieving our Country: Leftist Thought in Twentieth Century America*. Cambridge: Harvard Univ. Press.
- Schwarz, R. 1997. *Duas Meninas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Stallabrass, J. 1995. "Empowering Technology: the Exploration of Cyberspace". *New Left Review* 211: 3-32.
- Searle, J. R. 1998. *Mind, Language and Society: Philosophy in the Real World*. New York: Basic Books.
- Slade, J.W. 1990. "Romanticizing Cybernetics in Ridley Scott's *Blade Runner*". *Literature-Film Quarterly*, 118 (1): 11-18.
- Warner, R. 1991. "A Silver-Paper Unicorn", in Kerman, J. B. (ed.) 1991.
- Wood, R. 1986. *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.