

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
MESTRADO EM SOCIOLOGIA

CAPITALISMO E CRÍTICA SOCIAL NO FILME BLADE RUNNER

Clodoaldo do Nascimento Bastos

Orientador: Prof. Dr. Nildo Silva Viana

Goiânia-GO

2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

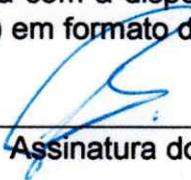
Nome completo do autor: Clodoaldo do Nascimento Bastos

Título do trabalho: CAPITALISMO E CRÍTICA SOCIAL NO FILME BLADE RUNNER.

3. Informações de acesso ao documento:

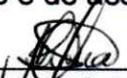
Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 27 / 11 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

CAPITALISMO E CRÍTICA SOCIAL NO FILME BLADE RUNNER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação e Sociologia, da Faculdade de Ciências Sociais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre, sob orientação do Prof. Dr. Nildo Silva Viana.

Área de Concentração: Sociedade, Política e Cultura.

Linha de Pesquisa: Cultura, Representações e Práticas Simbólicas

Goiânia

2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

do Nascimento Bastos, Clodoaldo
Capitalismo e crítica social no filme Blade Runner [manuscrito] /
Clodoaldo do Nascimento Bastos. - 2018.
C, 100 f.

Orientador: Prof. Dr. Nildo Siva Viana.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Sociologia, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. cinema. 2. ficção científica. 3. Blade Runner. 4. regime de
acumulação integral. 5. crítica social. I. Siva Viana, Nildo, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

CLODOALDO DO NASCIMENTO BASTOS

Aos vinte e três dias do mês de novembro de 2018, às 14 horas, na Sala de Defesas da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento do trabalho de dissertação do mestrando Clodoaldo do Nascimento Bastos, intitulado *CAPITALISMO E CRÍTICA SOCIAL NO FILME BLADE RUNNER*. A Banca Examinadora foi composta pelos/a seguintes: Professor Doutor Nildo Silva Viana (UFG-presidente), Professor Doutor Edmilson Ferreira Marques (UEG) e Professora Doutora Ivanilda Aparecida Andrade Junqueira (UFG). O candidato apresentou o trabalho, os/a examinadores/a o arguíram e ele respondeu às arguições. Às 18:00 horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, atribuindo ao mestrando os seguintes resultados:

Aprovado () Reprovado

Prof. Dr. Nildo Silva Viana _____

Aprovado () Reprovado

Prof. Dr. Edmilson Ferreira Marques _____

Aprovado () Reprovado

Profa. Dra. Ivanilda Aparecida Andrade Junqueira _____

Resultado Final APROVADO.

Reaberta a sessão pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Leticia Ferreira Angélica, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, e pelos membros da Banca Examinadora.

Leticia Ferreira Angélica _____

Leticia Ferreira Angélica
Assistente em Administração
Secretaria do Programa de Pós-Graduação
em Sociologia/PPGS
Faculdade de Ciências Sociais /UFG
Matrícula SIApe n. 2071790

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Jairo e Natalice, pelo apoio; a minha companheira e adorável esposa Walessa, por suportar esses momentos difíceis que foram pesquisar, e urdir essa dissertação trabalhando na segurança pública e ajudando em casa com nossas filhas. E agradeço imensamente o meu orientador Nildo Viana pela ajuda, paciência e amizade.

RESUMO

Nesta pesquisa analisamos o filme Blade Runner e sua crítica social relacionada ao capitalismo; o problema levantado aqui é responder a indagação: há um posicionamento do filme em relação ao capitalismo, mas que tipo de posicionamento é esse: crítico, conservador, revolucionário? Começamos a dissertação com um capítulo dedicado a fundamentação teórica, que tem como base o marxismo e sua perspectiva crítica e totalizante, indo na contramão da hegemonia pós-estruturalista, com sua visão micro do social. Ainda nesse diapasão trabalhamos com o conceito de regime de acumulação dentro de uma teoria sobre o modo de produção de produção capitalista, para entendermos o contexto histórico das últimas décadas do século XX. Na urdidura do primeiro capítulo também dedicamos algumas linhas para explanar sobre teoria sociológica do cinema utilizada na pesquisa, aqui materializada em forma de dissertação; mostrando inclusive, o que consideramos fundamental num filme, que é a mensagem fílmica, onde estão expressos os sentimentos, interesses, posicionamentos políticos etc., da equipe produtora da obra cinematográfica. O segundo capítulo é um voo panorâmico sobre a história do regime de acumulação integral, partimos do conceito e depois fazemos um estudo histórico-sociológico sobre a realidade mundial e estadunidense das décadas de sessenta, setenta e oitenta do século XX. Já no terceiro capítulo temos a análise do filme Blade Runner. Partimos da sua realização, da produção, e depois analisamos sua crítica social ao capitalismo, tendo em vista, um olhar totalizante das relações sociais que estão na realidade concreta e expressas no filme como o consumismo, a exploração do trabalho, o individualismo, a destruição do meio ambiente e o neoliberalismo. Tudo englobado por uma perspectiva distópica e pessimista em relação ao capitalismo na *era de acumulação integral*.

Palavras-chave: cinema, ficção científica, Blade Runner, regime de acumulação integral, crítica social.

ABSTRACT

In this research we analyze the film Blade Runner and its social criticism related to capitalism; the problem raised here is to answer the question: there is a positioning of the film in relation to capitalism, but what kind of position is this: critical, conservative, revolutionary? We begin the dissertation with a chapter dedicated to theoretical foundation, which is based on Marxism and its critical and totalizing perspective, going against the post-structuralist hegemony with its micro vision of the social. Still in this tuning fork we work with the concept of a regime of accumulation within a theory about the mode of production of capitalist production, in order to understand the historical context of the last decades of the twentieth century. In the warp of the first chapter we also devoted some lines to explaining the sociological theory of cinema used in research, here materialized in the form of a dissertation; including what we consider to be fundamental in a film, which is the film message, where the feelings, interests, political positions, etc., of the team that produces the cinematographic work are expressed. The second chapter is a panoramic flight on the history of the regime of integral accumulation, we start from the concept and then we make a historical-sociological study on the worldwide and American reality of the sixties, seventy and eighty of the twentieth century. In the third chapter we have the analysis of the movie Blade Runner. We start from its realization, from production, and then analyze its social critique of capitalism, in view of a totalizing look at social relations that are in concrete reality and expressed in the film as consumerism, exploitation of labor, individualism, destruction the environment and neoliberalism. All encompassed by a dystopian and pessimistic perspective on capitalism in the age of integral accumulation.

Keywords: cinema, science fiction, Blade Runner, regime of integral accumulation, social criticism.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 01.....	12
Fotograma 02.....	12
Fotograma 03.....	62
Fotograma 04.....	62
Fotograma 05.....	66
Fotograma 06.....	68
Fotograma 07.....	73
Fotograma 08.....	74
Fotograma 09.....	75
Fotograma 10.....	75
Fotograma 11.....	76
Fotograma 12.....	79
Fotograma 13.....	81
Fotograma 14.....	84
Fotograma 15.....	87
Fotograma 16.....	89
Fotograma 17.....	91

LISTA DE TABELAS

TABELA.....	82
-------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. CAPÍTULO 1 Cinema, Consciência e Mensagem	15
1.1 Cinema e Sociedade	15
1.2 Cinema e Mensagem.....	18
1.3 Distopia e Cyberpunk.....	20
1.4 Materialismo Histórico.....	22
2. CAPÍTULO 2 Capitalismo contemporâneo e cinema	31
2.1 Regime de Acumulação Integral.....	31
2.2 Panorama dos Estados Unidos.....	41
2.3 O cinema estadunidense no regime de acumulação integral.....	46
2.4 A compressão tempo e espaço.....	49
3. Capítulo 3 Blade Runner e a Crítica Social ao Capitalismo	52
3.1 Os caminhos da pesquisa.....	52
3.2 A produção de Blade Runner.....	56
3.2.1 Sinopse.....	56
3.3 A Cidade Sombria.....	62
3.4 Indivíduos e consumidores.....	68
3.5 Tempo, mercadoria e existência.....	70
3.6 Pontos de Fixação.....	76
3.7 Mensagem, Crítica, Distopia e Capitalismo.....	81
Considerações finais	96
Referências	98

INTRODUÇÃO

Olhando de forma não crítica o mundo parece caminhar em linha reta progredindo escadas mágicas, rumo a futuros brilhantes, guiado por ideias “iluminadas”. A ciência parece ter sido o ponto alto dessa marcha humana e tem como base a razão esclarecida que legou a humanidade conhecimentos tecnológicos, os quais nos tiraram do obscuro mundo da magia. Somos seres com uma medicina que diminui a mortalidade e o sofrimento, a produção industrial cada vez maior e eficaz, descobertas científicas que nos levam a mundos virtuais, espaços siderais, aos confins do universo e da imaginação humana. Mesmo com tamanha energia, contundência, efervescência e demais predicados que elevam o *espírito* da sociedade capitalista, científica e iluminista fica a pergunta, ou perguntas: como ainda há dominação, guerras, preconceitos, racismos, tortura, fome, como ainda reina a barbárie entranhada na vida civilizada?

São perguntas como as do parágrafo anterior que nos levam a questionar a civilização na qual vivemos, o progresso e a sociedade capitalista; dentro desse diapasão surgem obras artísticas que dialogam com essas dúvidas, questionam a racionalidade desse mundo irracional, dessa *Dialética do Esclarecimento*, como colocam Adorno e Horkheimer na obra de mesmo nome. Dentre as obras artísticas mencionadas podemos destacar o cinema de ficção científica cyberpunk, cinema esse que critica a destruição do meio ambiente, a exploração econômica das grandes empresas e colocam na superfície a questão da dignidade humana e sua descaracterização pela razão instrumental, isso tudo dentro de um imaginário tecnológico.

O filme *Blade Runner- o caçador de andróides*, que é baseado na obra literária de Philip K. Dick, é um dos precursores da ficção científica cyberpunk.

Para entender a relação entre as fontes [a literatura de Philip K. Dick e o filme Blade Runner] e o pós-modernismo, é necessário precisar no tempo estes dois fatos culturais, de forma que, seja possível estabelecer associações que denotem a comunicação entre ambos. Dentro do campo da ficção científica existe um subgênero, do qual Philip K. Dick é considerado precursor, o *cyberpunk*. *Blade Runner* seria o precursor cinematográfico desta vertente, cuja origem é atribuída ao escritor William Gibson, a partir de seu livro *Neuromancer*, de 1984. Sugerindo toda uma nova gama de temas, o *cyberpunk* promoveu uma ruptura com a ficção científica tradicional, deixando em segundo plano os temas convencionais, como viagens espaciais, máquinas inteligentes e o contato com seres de outros planetas, em troca de outras experiências psicotecnológicas, como a duplicação de indivíduos em versões virtuais de si mesmos para habitarem universos paralelos, fornecidos por um campo que pode ser chamado de ciberespaço (RANGEL, 2010, p.27).

Além disso podemos destacar que tanto a nível da estética quanto da ético o filme traz indagações relevantes sobre o papel da razão, tecnologia e do modo de produção sobre a dignidade humana, pois a obra dialoga com questões como dominação, exploração, controle social e subversão.

Blade Runner é um filme estadunidense lançado em 1982, tem na direção o inglês Ridley Scott, já o roteiro, inicialmente escrito por Hampton Fancher, é reescrito a pedido de Scott pelo roteirista David Webb Peoples. Um dos principais produtores foi Michael Deeley. No elenco temos Harrison Ford, Sean Young, Rutger Hauer e Daryl Hannah nos papéis de destaque. A distribuição da obra foi feita pela Warner Bros.

A história do filme se passa no ano 2019, localizado em Los Angeles, EUA, nessa sociedade parte da população do planeta sai para colonizar outros planetas e viver neles; essa parte da sociedade é formada principalmente por membros da elite política, econômica e social, pessoas com boa saúde e status. Na Terra ficaram os intermediários, doentes, marginalizados e poucos membros da classe dominante e dirigente, como é o caso de Tyrell, dono das empresas que fabricam os “replicantes”, seres frutos de modificações genéticas, e que tem como função serem mão de obra escrava nos trabalhos braçais, prostituição, dentre outros serviços nas colônias fora da Terra.

No filme, logo no início, ficamos sabendo que é proibida a vinda desses replicantes para nosso planeta. Porém, ouve uma fuga, e alguns deles migraram para cá, nesse momento é acionado uma força paralela da polícia que tem como função exterminar esses replicantes, são os Blade Runner’s. Rick Deckard é o Blade Runner que irá atrás desses replicantes, é ele quem será a ponte entre essa humanidade robotizada que vive em uma cidade poluída e escura, cheia de telas com publicidades sobre os céus de Los Angeles; e de replicantes humanizados, que procuram seu criador para terem mais tempo de vida, pois são programados para desligarem, ou morrerem, em quatro anos, pois são descartáveis como os produtos mercantilizados na produção capitalista.

O pequeno grupo de replicantes fugitivos são liderados por Roy, vivido pelo ator Rutger Hauer, são exemplares da série NEXUS-6, a última geração dessa mercadoria genética usada para trabalhar para trabalho sem custos e para o lucro; essa geração é a que tem menor tempo de vida, e esse é o motivo da fuga, e conseqüentemente da busca pelos criadores que supostamente teriam como reverter esse melancólico destino. Como os heróis das tragédias gregas que lutavam contra o destino já traçado, esses seres “artificiais” lutavam pela vida, mas para isso eram tidos como transgressores das leis, marginais, criminosos.

O protagonista, Deckard, vivido por Harrison Ford, é o típico exemplo do personagem solitário, não tem família, sabemos de uma possível ex-esposa por fotos, aparentemente sem perspectiva e cansado da vida que levava como policial. Essas características são bem típicas dos homens descritos nas obras de arte pós-vanguardistas: solitários, individualistas, tristes, pessimistas quanto ao futuro e amargurados com a vida sem sentido. É esse o perfil do homem que reingressará na atividade de “caçador de andróides”, que não são robôs, ou máquinas, mas sim seres humanos criados artificialmente pela engenharia genética, e colocará em xeque sua humanidade e a reificação dos replicantes.

Durante a projeção da obra cinematográfica não somos levados para a distopia lúgubre de dominação, exploração e solidão apenas pelas imagens sombrias e esfumaçadas, somos guiados também pela trilha sonora feita pelo grego Vangelis. Famoso por ter feito parte da banda *Aphrodite's Child*, e por ter feito outras trilhas sonoras memoráveis para o cinema, como por exemplo, as do filme *Carruagens de Fogo* (*Chariots of Fire*) de 1981. A trilha sonora nos remete a um futuro tecnologizado, triste e sujo, difícil ser indiferente aos solos de saxofone, a música eletrônica que nos remete ao rock progressivo, ao ar melancólico e asfixiante desse futuro distópico.

A tecnologização desse futuro, a artificialidade da vida nos remete para as características da arte cyberpunk como coloca Amaral nas linhas abaixo:

Essa visão cyberpunk reconhece um espaço público em que as pessoas são tecnologizadas e reprimidas ao mesmo tempo, mostrando a tecnologia como mediadora de nossas vidas (AMARAL, 2006, p31).

Nesse filme, a cidade não é apenas ilustração, é protagonista, a ambientação noturna, esfumaçada, poluída, os contrastes de tribos urbanas, lixo, imigrantes, publicidade, comércio, tráfego de carros; tudo isso nos mostra a balburdia urbana, questões ambientais, e sociais, que são projetados no futuro. Porém, são as marcas das cidades metropolitanas dos anos oitenta em certa medida, já que aqui há o exagero de perspectivas e expectativas, mas a base é sociedade na qual o filme foi produzido e pensado, com seus problemas urbanos, sua realidade socioeconômica, sua realidade internacional com imigração, mercantilização, papel preponderante dos japoneses na alta tecnologia etc. Veja os fotogramas do filme abaixo:

FOTOGRAMA 01



Tribos urbanas e etnias na Los Angeles futurista cheia de engarrafamento, sujeira e superpopulação.

Fotograma 02



Publicidade em outdoor luminoso.

Há várias versões do filme Blade Runner, aqui não entraremos na polêmica dos números de versões, trabalharemos apenas com três versões, sendo a última praticamente a segunda estendida e melhorada tecnicamente.

A primeira versão, conhecida como a “de cinema”, foi a de 1982, a segunda chamada “versão final do diretor” é de 1991, e a terceira e última é a *final cut* de 2007.

No contrato de produção do filme havia cláusulas que falavam da possibilidade dos produtores mudarem aspectos essenciais do filme caso o tempo de produção se estendesse demais, isso fica claro com entrevistas no documentário *Dias Perigosos-realizando Blade Runner*, dirigido por Charles de Lauzerika. Como a produção passou por vários problemas, que serão explicitados nos capítulos dedicados a análise do filme, a obra passou do tempo estipulado de produção, logo, os produtores se acharam no direito de interferirem no produto final, e o fizeram.

Como o filme tinha um ar menos comercial, de difícil digestão para o público jovem e acostumado com o cinema “pipoca” dos anos setenta e início dos oitenta, com roteiros rasos, diversão barata e finais felizes ensolarados, os produtores resolveram mudar alguns aspectos de *Blade Runner*, que não tinha ação frenética como a ficção científica *Star Wars*; pelo contrário, ele era contemplativo, lento para os padrões dos filmes com alta bilheteria, o final era melancólico, o pessimismo crítico do filme não parecia que agradaria o público frequentador das salas de cinema.

A primeira versão teve algumas mudanças significativas no projeto capitaneado pelo diretor Scott, uma dessas mudanças foi a inserção de uma narração *em off* pelo ator Ford, essa narração visava melhorar o entendimento do filme que era visto como muito difícil, e como a obra tinha elementos do cinema policial *noir*, essa narração cairia como uma luva, pois a narração fazia parte de muitos filmes policiais *noir* dos anos quarenta e cinquenta. Outra mudança foi a retirada da cena do sonho com unicórnio, essa fazia parte de um quebra cabeça intrigante que colocava o protagonista Deckard como um possível replicante.

A versão de cinema passou a ter menos violência com alguns pequenos cortes e a ter um final feliz, introduzido após o final que seria o escolhido pelo diretor e sua equipe. A cena final utilizou, inclusive, cenas filmadas por Kubrick para o filme *O Iluminado*, também produzido pela Warner Bros. Dessa forma, temos um final condizente com a perspectiva comercial, com Deckard e Rachel, uma replicante que trabalhava nas empresas Tyrrel e por quem o protagonista se apaixona, indo para o norte, um lugar bonito, onde ainda há florestas e a luz do sol, embalados pela trilha de Vangelis.

A segunda versão aparece no início dos anos noventa do século XX, nela há mais violência, corta-se a narração de Deckard, insere-se a cena do sonho deixando a dúvida quanto a identidade do *Blade Runner*, e o final se mantém melancólico, distópico, amargo como a realidade fantasiada pelo diretor.

Já a terceira, de 2007, chamada final cut, estende algumas cenas da segunda versão, tem um trabalho técnico mais aprimorado com a restauração das imagens e som, e uma refilmagem da cena de perseguição onde Deckard está atrás da replicante Zhora, a refilmagem é sutil, e contempla apenas alguns problemas envolvendo a personagem citada por último.

Optamos por trabalhar com essa terceira versão, que na nossa visão é na verdade a segunda com melhoramentos técnicos, com mais material de análise devido algumas cenas estendidas. Justificamos nossa opção por acharmos essa mais próxima do que foi idealizado originalmente pelo diretor, e por ela ser mais pessimista dando o ar mais crítico do capitalismo do que a primeira versão modificada, romantizada, pelos produtores. Em essência é o mesmo filme com pequenas modificações que interferem na mensagem fílmica, que como abordaremos nessa pesquisa, será o foco principal de nossas análises.

A intencionalidade desse projeto é responder a indagação: há um posicionamento do filme em relação ao capitalismo, mas que tipo de posicionamento é esse: crítico, conservador, revolucionário? Como desdobramento deste problema pretendemos chegar às respostas que clareiem os problemas relacionados a emancipação humana.

Como hipótese trago a seguinte afirmação: o filme Blade Runner traz críticas pessimistas à desumanização pela sociedade capitalista e pela razão instrumental, porém, não elabora um projeto de transformação social.

CAPÍTULO I

Cinema, Consciência e Mensagem.

Nesse primeiro capítulo será exposto a fundamentação teórica, uma breve, porém, consistente apresentação dos alicerces teóricos que nortearam a pesquisa sociológica cinematográfica aqui proposta, que terá uma visão de totalidade e dialética.

1.1 Cinema e Sociedade

O que é um filme? O filme é uma produção coletiva com suas determinações sociais, pois é feito em determinada época, lugar e por determinado grupo de pessoas (roteiristas, câmeras, diretores, produtores etc.); logo, não é um ente metafísico, mas sim um produto social. No filme temos algumas características que o distingue de outras formas de arte, ele tem em sua forma de produção a utilização de meios tecnológicos, mas esses, por si só, não diferenciam ainda um filme de outras formas comunicacionais, como o jornalismo, por exemplo. O que caracteriza um filme é a montagem que utiliza esses meios tecnológicos de reprodução para criar um universo ficcional.

A especificidade do filme reside no uso dos meios tecnológicos e reprodução para expressar figurativamente a realidade através da montagem que trabalha diversos recursos, inclusive os usados por outras formas de arte (VIANA, 2012, p.20).

Os meios de produção, os meios tecnológicos, não são a principal característica do cinema; sua montagem, a forma como é articulado esses meios e outras formas utilizadas nos meios artísticos é que dão a forma do cinema, que é uma representação da realidade, não uma cópia fiel, um espelho da realidade como pensava alguns marxistas vulgares, mas uma figuração ou representação.

O filme é uma representação da realidade, mas não uma duplicação da realidade fixada no filme, é uma figuração social que está ligada a uma seleção do que será visto e ouvido, a forma como isso se dará, e como se relaciona com o público em determinada sociedade e época.

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celuloosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución; reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. A partir de personas y de lugares reales, a partir de una historia aveces "auténtica", el filme crea un mundo proyectado (en el sentido en que un volumen proyectado sobre una superficie plana se convierte en una forma que no es totalmente ajena al volumen y que sin embargo difiere de éste de manera esencial). La tarea del historiador consiste en sacar a luz algunas de las leyes que regulan esta proyección. El filme también es una puesta en escena por la relación que

establece constantemente con el espectador: claro u oscuro, está hecho para un público al que trata de seducir o de repugnar. Salvo en casos excepcionales, el universo fílmico se organiza ante el espectador cuya complicidad busca, así fuese negativamente, y la manera en que los materiales fílmicos se agencian, para asegurar su llegada a las salas, denota una práctica social, una relación con el público y, mediante él, con la sociedad. Estudiar la puesta en escena o, más generalmente, lo que llamamos la construcción, equivale a tratar de discernir qué estrategia social, qué modelos de clasificación y de reclasificación actúan en los filmes (SORLIN, 1992, p.169-170).

Essa representação figurativa da realidade tem múltiplas determinações, como a vida dos roteiristas, diretor, produtores, o contexto histórico, o modo de produção capitalista, a cultura; mas uma é fundamental, é a indústria cultural, com o papel preponderante do capital cinematográfico na produção cinematográfica.

Esse papel do capital cinematográfico pode ser maior ou menor dependendo do filme, se ele faz parte de grandes estúdios, se é financiado em parte pelo Estado, se é feito por pequenos estúdios, de forma alternativa com baixo orçamento.

O capital investido nos filmes condiciona a forma como será feito o filme, no tipo de abordagem, roteiro, como será o final da obra, ou seja, das várias condicionantes da obra cinematográfica o da indústria do cinema será fundamental.

A determinação fundamental da produção cinematográfica é, sem dúvida, o capital cinematográfico, com raras exceções, principalmente na atualidade. O capital cinematográfico, em seu período inicial, possuía uma influência menor na produção fílmica, o que cresce paulatinamente com o seu desenvolvimento. É por isso que, até a Segunda Guerra Mundial, a concepção estética dos cineastas e equipe de produção puderam ser sua determinação fundamental. Mas é preciso deixar claro que esta determinação fundamental se refere a que tipo de filme é produzido, qual a equipe de produção (diretor, roteirista etc.), qual é a mensagem geral, mas não nos detalhes formais e de conteúdo, embora sua influência não esteja ausente nestes casos e, muitas vezes, é compartilhada pela equipe de produção. O que queremos dizer é que o capital cinematográfico é a determinação fundamental na produção de um filme, mas que outras determinações (...) também atuam na composição da totalidade do filme (VIANA, 2009a, p.58).

O filme é antes de mais nada um produto comercial, uma mercadoria, e como tal, tem influência de quem investe dinheiro em sua produção, o produtor geralmente tem o poder de mudar atores, diretores, mudar pontos importantes do roteiro, e até influenciar na mensagem do filme. O capital interfere na concepção artística.

Un filme es, ante todo, un objeto comercial; cobra vida cuando un hombre de negocios, el productor, se interesa en el proyecto y asegura el financiamiento, inmoviliza un capital importante y, si logra hacer carrera, produce grandes ganancias a quienes han invertido en él, directa o indirectamente, y después a quienes lo han realizado. Ulteriormente hablaremos de estos últimos, pero, antes de precisar su medio, sus métodos, deberemos poner de manifiesto la dependencia en la cual se encuentran ante los circuitos financieros. Cada filme particular tiene su historia: aquí, el productor ha hecho remplazar a tal actor; allá, ha modificado el argumento; acullá, ha exigido unos cortes. Al contar estas escaramuzas, los cineastas dan la impresión de haber entablado un

combate permanente contra los financieros. En realidad, los filmes comerciales pertenecen a un sistema que se debe considerar no en sus detalles (conflicto por un nombre, un episodio, una conclusión), sino en su totalidad. Los que no se contentan con una difusión improvisada y desean que su filme llegue a las salas no pueden dejar de plegarse a ciertas reglas; aceptan un modo de financiación que conduce a la maximización de los gastos, se someten a las condiciones que imponen los prestatarios de servicios, y desde el principio se preocupan por las futuras preferencias de los distribuidores (SORLIN, 1992, p.80).

A arte e cultura não são bens que valem por si mesmos, passam a fazer parte de uma indústria, a indústria cultural, voltada para a produção em massa como qualquer outra indústria. O que vale é vender o produto e gerar lucro para as empresas que produzem esse material.

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade é que não passam de negócio, eles a utilizam como uma ideologia para legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si próprios como indústrias (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.100).

O capital da indústria cultural é uma das determinações da arte industrializada, ele o capital da indústria cultural, já o capital específico da indústria do cinema é o capital cinematográfico.

O capital da indústria cinematográfica é monopolista e internacional (PROKOP, 1986), está relacionado com a crise da Segunda Guerra Mundial e com a crise da indústria cinematográfica europeia nesse período e na década de cinquenta, dessa forma os EUA monopolizaram o cinema mundial, seja pela produção, seja pela distribuição dos filmes para as salas de cinema.

A apropriação dos negócios internacionais de distribuição pelas grandes companhias norte-americanas, a transferência da produção de Hollywood para a Europa e a criação, ou seja, a compra em massa de companhias de produção e distribuição na Europa foram as etapas para uma “internacionalização” ...da indústria cinematográfica (PROKOP, 1986, p.38-39).

Além da determinação fundamental do capital dessa indústria existem outras determinações, como, por exemplo, a equipe de produção-diretor, roteiristas, produtor. O contexto histórico social e cultural no qual estão inseridos a equipe de produção e o momento político são determinações importantes também, veja o caso de filmes produzidos no período da guerra fria, como a série cinematográfica *007* onde os vilões dos primeiros filmes eram “comunistas”.

1.2 Cinema e Mensagem

O essencial num filme é sua *mensagem*, e essa não está isolada das relações sociais na totalidade constituinte do concreto. Ela é expressão da realidade, dos valores, sentimentos, ideologias, projetos, concepções; ou seja, é ela que manifesta o que um filme quer dizer.

O filme, neste sentido, é um produto social e histórico e, por conseguinte, possui uma historicidade que é dependente da historicidade da sociedade. Os filmes são criações coletivas que são manifestação social e do social. Por conseguinte, a mensagem de um filme é constituída socialmente, por meio das determinações anteriormente colocadas. O filme realiza uma reprodução da realidade social e o faz de uma forma determinada. A compreensão desta forma remete ao contexto histórico e social que estão na base de sua produção e os agentes que a realizam. Uma expressão figurativa da realidade é sempre expressão de quem expressa e, por tanto, a forma como se realiza- ou seja, a mensagem é repassada- determinada concepção de realidade é produto dos agentes do seu processo de produção em condições sociais e históricas delimitadas. Estes agentes interpretam e se posicionam diante deste processo histórico de forma diferenciada, dependendo dos valores, concepções, sentimentos, informações e interesses que possuem (VIANA, 2009a, p.70).

Na mensagem podemos perceber os valores, sentimentos, concepções dos produtores, roteiristas, diretor, todos esses inseridos na trama social com seus interesses, determinações, realizando uma reprodução social, pois estão dentro da totalidade das relações sociais; e do social, pois é uma figuração que expressa a realidade de forma artística. A mensagem é transmitida através de falas, sons, imagens e analisamos a mesma dentro da totalidade do filme, que está dentro da totalidade social.

Podemos distinguir alguns tipos de mensagem, é o caso da *intencional*, nesta há a clara intenção de passar determinada informação, concepção, valores por parte do diretor e/ou roteiristas. A segunda é *inintencional*, é aquela que não é a que o diretor e roteiristas queriam passar, mesmo assim o fazem, mesmo sem querer. Por fim temos a *inconsciente*, que está relacionada ao inconsciente e aparece de forma subliminar, é de difícil identificação, ainda mais quando a obra cinematográfica é coletiva (VIANA, 2012). A *inintencional* e a *inconsciente* são parecidas, porém surgem por motivos diferentes.

A mensagem *intencional* se manifesta no roteiro e na forma como o filme se apresenta, a direção.

A mensagem *intencional* se manifesta no roteiro, na composição da cena, na montagem e na direção final. Quando o roteirista é simultaneamente o diretor, é possível que a intencionalidade seja basicamente a do diretor, ou, então, quando roteirista e diretor partilham dos mesmos valores e concepções. A mensagem *intencional* do filme se revela principalmente no roteiro e na forma final que ele adquire após sua produção; por isso o papel proeminente na mensagem *intencional* cabe ao roteirista e ao diretor (VIANA, 2012, p.27).

A partir da mensagem pretendemos chegar ao significado original, ao que realmente foi pensado e realizado pelo diretor, roteiristas, produtores e demais membros realizadores do filme, sem projeções e atribuições de significados.

Para chegarmos a esse significado original do filme temos que entender que a obra cinematográfica é coletiva, não há um único autor, como na literatura; todos participam da produção dessa arte, apesar de uns terem um papel mais proeminente, como é o caso do diretor, roteiristas e, até produtores, dependendo da forma como se dá a produção.

Nessa obra coletiva há uma seleção do que será filmado, uma filtração do real e uma reorganização do mesmo, havendo uma simbolização, que aqui chamamos em linhas anteriores de figuração. Nessa seleção e reorganização do real a partir da representação artística há a mensagem do filme com os interesses, valores, concepções dos envolvidos na obra, que o autor abaixo chama de ideologia¹.

Volvemos a encontrar ahora el concepto de ideología, tal como tratamos de precisarlo en la primera parte. Un grupo de personas hace una elección en el universo sensible que lo rodea y, con el material seleccionado, trata de hacer un producto que otros puedan recibir. Hay, en suma, una doble mediación (entendemos por ello: filtración y después reorganización) que primero pasa por el equipo con sus intereses propios, su posición particular en el medio del cine y en la sociedad, después por la política que este mismo equipo adopta ante el público. La producción de una expresión ideológica, por ejemplo de un filme, es una operación activa, a través de la cual un grupo se sitúa y define sus objetivos; culmina al lanzar a los circuitos comerciales una imagen (o, como decíamos antes, una proyección) del mundo en función de la cual los espectadores van a reevaluar su propia posición. Cada expresión ideológica es así una contribución al conjunto, nunca totalmente realizado, ya que sin cesar es desplazado por nuevas iniciativas, que es la ideología propia de un periodo. Nos negamos a definir "la ideología" de esto o de aquello colocando, una al lado de la otra, las "ideas" y las teorías difundidas en una época o en una formación social; la ideología no es una unidad coherente que remata una sociedad; antes bien, es el conjunto de las posibilidades de simbolización concebibles en un momento dado, y de la que toda expresión ideológica particular es una modalidad. Para ser más precisos, un filme no nos aparece como un aspecto, un fragmento de la ideología en general, sino como un acto por el que un grupo de individuos, al escoger y reorganizar materiales visuales y sonoros, al hacerles circular entre el público, contribuye a la interferencia de relaciones simbólicas sobre las relaciones concretas (SORLIN, 1992, p.170-171).

Como já dissemos em linhas acima o principal elemento da análise fílmica é a mensagem, e é através dela que analisaremos a crítica social do filme Blade Runner. Uma mensagem pode ser crítica revolucionária, pessimista e conservadora, por isso se faz

¹ Aqui a palavra *ideologia* não tem o mesmo significado que o conceito marxista trabalhado nessa pesquisa, na verdade tem o mesmo significado de mensagem fílmica; apesar de acertar na análise Sorlin erra ao nomear erroneamente esse conceito.

necessário uma discussão sobre crítica social para analisarmos qual o tipo de crítica presente na mensagem fílmica de Blade Runner.

Para falar de crítica social e cinema partiremos da obra de Viana onde ele dialoga com o conceito de crítica de Marx, e a partir de seus escritos constrói o conceito de crítica social como um meio para a superação tanto da inversão da realidade (ideologia), quanto da própria realidade que produz essa inversão; em síntese,

A crítica é um projeto de superação das ideologias e ilusões e da realidade social que as produz cujo objetivo é expressar a perspectiva do proletariado e contribuir com a transformação social. A crítica, então, nasce como um projeto de superação visando a transformação social, cujo objetivo é simultaneamente a realidade social existente e suas manifestações intelectuais ilusórias, expressando a classe revolucionária de nossa época, o proletariado (VIANA, 2013, p82).

Nesse diapasão temos duas formas de crítica, uma é mais radical e totalizante, e é coerente com o conceito de Marx descrito acima, a outra é mais genérica e fragmentária, dessa forma podemos dizer também que tende mais para o conservadorismo.

A primeira é a crítica social radical, que pode ser inspirada pelo marxismo com uma teoria da realidade e um projeto revolucionário alicerçado na perspectiva do proletariado, e a outra é a crítica social utópica abstrata, mais idealista e baseada num humanismo abstrato.

Já a segunda forma se subdivide em crítica moralista ou fragmentária, que se baseia na moral vigente e dessa forma crítica aqueles que saem dessa estrada cimentada pela tradição, e na maioria das vezes é vista de forma fragmentária, sem um olhar sobre a totalidade das relações sociais concretas. A outra forma é a crítica social pessimista, essa une recusa e conformismo, nas palavras de Viana:

Por um lado, demonstra descontentamento e recusa de uma determinada realidade, mas, por outro, não apresenta nenhum projeto de transformação social ou coloca sua possibilidade (VIANA, 2013, p85).

A crítica social pessimista é coerente com a ficção científica distópica², pois a mesma é pessimista em relação ao futuro, que é visto de forma tenebrosa e melancólica.

² Há obras artísticas utópicas e distópicas, a utopia é uma crítica a sociedade atual, e uma elaboração de outra sociedade onde não tenha os mesmos problemas da nossa; já a distopia é uma crítica também a sociedade atual, porém a sociedade projetada no futuro é mais sombria, pois ela traz os mesmos problemas e/ou intensifica os problemas do mundo atual. Serge Bernstein (BERSNTEIN,2016) critica o uso do termo distopia, ele prefere *ucronia*, por achar distopia uma antiutopia, uma visão contrária a crítica da sociedade atual, sendo uma crítica burguesa contrária a utopia; porém nós optamos pela distopia por achar que ela é sim uma crítica a sociedade capitalista, todavia, com um tom mais sombrio e melancólico.

Lugar onde a humanidade não deu certo, a dominação do homem pela máquina, pelo sistema ou por extraterrestres os tornaram desumanizados, tristes, dominados e explorados, porém, em muitas dessas obras artísticas há a possibilidade de emancipação humana, e em outras há apenas o conservador suspiro de resignação com o fracasso da humanidade.

1.3 Distopia e Cyberpunk

O *cyberpunk* é fruto das mudanças ocorridas na sociedade e na tecnologia dos anos oitenta do século XX, as obras deste subgênero da ficção científica trabalham com o lema: "Alta tecnologia e baixa qualidade de vida" ("High tech, Low life"); são histórias que se passam em um futuro sinistro, sombrio e melancólico onde houve um alto desenvolvimento tecnológico, porém, a vida humana não passou pelo mesmo desenvolvimento, ele regrediu com a exploração, dominação, poluição, problemas urbanos como violência, miséria, drogas, controle social truculento etc.

O termo cyberpunk aparece no início da década supracitada e foi usada pelo escritor Bruce Bethke em um conto chamado *Cyberpunk*. O termo cyber remete a cibernética, a computadores, é ligada nas histórias a realidade virtual, aos hackers; já o punk tem a ver com a atitude contestatória do movimento punk, contestação moral, a sociedade capitalista, e passa também pelo estilo das roupas, pelo som de rock e música eletrônica.

A parte "cyber" do nome desse movimento reconhece o seu compromisso em explorar as implicações de um mundo cibernético no qual a informação gerada por computadores e manipulada torna-se uma nova fundação da realidade. A parte "punk" reconhece a sua atitude alienada e as vezes cínica para com a autoridade e o estabelecimento de todos os tipos (LONDON apud AMARAL, 2006, p.74).

Na literatura a primeira obra a ter a maioria das características clássicas cyberpunk é *Neuromancer* de William Gibson, publicado em 1984, o livro conta a história de Case, um "cowboy" da realidade virtual, um hacker, que se envolve em uma trama de espionagem relacionada a uma grande corporação empresarial. Nesta obra temos a realidade virtual, a poluição e degradação ambiental, alta tecnologia e baixa qualidade de vida, personagens solitários, marginais, narrativas ao estilo das histórias policiais *noir*, cidades iluminadas com luz de Neon, cheias de publicidade.

As histórias cyberpunks tem relação com o regime de acumulação integral, com a sociedade ocidental que surge dos anos setenta para oitenta, nas suas narrativas vemos grandes empresas que controlam o mundo, Estados dominados pelos interesses

financeiros dessas corporações empresariais, os problemas urbanos são muito parecidos com os das metrópoles atuais, mesmo que exagerados; o papel protagonista da tecnologia da informática tem relação com o papel dos computadores nas fábricas, empresas, comunicação e demais ramos da economia, cultura e lazer.

Na maioria das vezes, os livros cyberpunk... eram claustrofóbicos, sombrios e dotados de uma estreita visão urbana, o que é sintomático de uma avaliação pessimista dos perigos da computação (que era a indústria que explodia no mundo ocidental dos anos 1980) e do foco da vida contemporânea cada vez mais centrada na cidade (ROBERTS, 2018, p.589).

Na ficção distópica cyberpunk há um pessimismo latente em relação ao progresso, pois a ciência e tecnologia “progrediram”, mas a qualidade de vida das pessoas regrediu; as diferenças sociais, o poder do Capital e do Estado foram na contramão de uma sociedade com melhor qualidade de vida, mais participação na política e melhor divisão da riqueza.

Além do já dito, na ficção científica distópica a qualidade de vida é afetada pelos problemas ambientais como falta de água, poluição, problemas de saúde gerados pela degradação do meio ambiente e etc.

O filme Blade Runner é uma ficção distópica com vários elementos pessimistas: problemas ambientais, domínio das corporações empresariais, Estado mínimo para o social, degradação urbana e violência, exploração agressiva do trabalho, fetichismo da mercadoria e mercantilização da vida humana seguida de desumanização. Por isso logo de início já o colocamos como dialógico com a crítica social pessimista, resta agora vermos se há uma crítica mais profunda, ou se é apenas uma crítica conservadora, como a moralista, no filme aqui tratado.

1.4 Materialismo Histórico

A nossa proposta de trabalho nos separa de perspectivas fragmentárias, da visão micro dos estudos sociais dos pós-estruturalistas, exemplificados em autores como Foucault; por outro lado, também não corroboramos com o estruturalismo, teoria essa que separa os seres humanos de uma estrutura objetiva.

Aqui partiremos dos seres humanos concretos e históricos, participantes da totalidade social e condicionados pelas múltiplas determinações sociais, tendo como base o modo de produção e a luta de classes. Essa teoria mais geral é importante para entendermos, de forma totalizante, a produção de ideias, os interesses, sentimentos e

perspectivas da equipe produtora do filme; sem falar de uma visão mais profunda sobre o contexto de regime de acumulação na qual o filme faz parte.

De forma preambular vamos colocar as contribuições fundamentais do pensador Karl Marx com sua teoria multidisciplinar, que não se prendeu às disciplinas e especialização, seja da filosofia, história, economia ou sociologia.

Na obra *A Ideologia Alemã* Marx, em parceria com seu amigo e colaborador intelectual Engels, elabora um projeto de crítica ao idealismo alemão, onde na concepção marxista a consciência não se separa do ser, e esse não é separado da historicidade e ação na sociedade na qual está inserido. A concepção aqui defendida é a de um materialismo que tem como alicerce a historicidade dos indivíduos e as relações sociais concretas sem devaneios e/ou ideias fora desse mundo.

Para iniciar essa elaboração começemos com as primeiras formulações de Marx na obra já citada acima.

O modo pelo qual os homens produzem seus meios de vida dependem, antes de mais nada, da natureza dos meios de vida já encontrados e que eles precisam produzir. Não se deve considerar tal modo de produção de um único ponto de vista, ou seja, a reprodução da existência física dos indivíduos. Ao contrário, ele representa já, de um modo determinado de atividade desses indivíduos, uma maneira determinada de manifestar a sua vida, um modo de vida determinado. Tal como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, tanto com o que eles produzem, quanto a maneira como produzem (MARX; ENGELS, 1998, p.11).

Ao saciar as necessidades básicas os seres humanos acabam criando novas necessidades, e esse modo como eles trabalham, e colaboram, para sanar essas necessidades de sobrevivência, para suprir novas carências chamamos de modo de produção, modo esse de organização da produção, da sociabilidade e modo de vida.

Como salienta Nildo Viana (VIANA,2007), na obra *Ideologia Alemã* ainda não há um conceito bem desenvolvido de modo de produção, como será melhor aprofundado e teorizado em obras posteriores, porém, já utilizaremos esse conceito, pois é dele, mesmo que de forma embrionária, que os autores estão falando.

Os autores continuam em seu livro falando da divisão social do trabalho, divisão entre trabalho material e intelectual, da divisão entre campo e cidade, das formas de propriedade, que veremos que correspondem a formas de classes, como a propriedade tribal, a comunal e estatal clássica, a feudal medieval e a privada moderna, a capitalista.

Essas linhas servem para mostrar, não somente, o desenvolvimento das formas de organização e contradições sociais, mas é base para o que Marx construirá, um estudo

profundo da forma como se dá a produção das ideias e sua relação com a organização social, com as determinações e historicidade.

São os homens que produzem suas ideias etc., mas os homens reais, atuantes, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de forças produtivas e das relações que elas correspondem (MARX & ENGELS, 1998, p.19).

Aqui há uma separação clara do idealismo colocando as ideias como condicionadas pelas determinantes sociais, e não como produtos do além, metafísicas e ou criadoras do social, pois são elas próprias, as ideias, produtos sociais entranhados na historicidade e nas relações sociais.

Não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida que determina a consciência (MARX; ENGELS, 1998). Uma inversão é feita, ao contrário da filosofia alemã da época não é dos céus à terra, mas da terra ao céu, Marx não parte do que os homens pensam, mas sim do contexto, da sociedade, do modo como se organizam para produzir, viver. Logo, ele parte dos seres humanos reais, concretos, para depois ir para a abstração que os mesmos fazem de si e do mundo, das ideologias e da consciência.

Um ser humano pode se imaginar Deus, uma época pode pensar a si mesma como religiosa, democrática; os pensadores podem criar ideias fragmentárias da sociedade, mas só poderemos entender esses seres humanos e suas ideias se partirmos da sociedade na qual eles fazem parte para depois entendermos suas ideias. Assim, a moral, a religião, a metafísica e o restante da ideologia, bem como as formas de consciência a elas correspondentes, perdem logo toda a aparência de autonomia (MARX; ENGELS, 1998).

Dentro desse diapasão temos a inversão da realidade, a falsa consciência, a famigerada *ideologia*, que surge ligada a divisão social do trabalho entre trabalho material e intelectual, nesse segundo está alojado aqueles que pensam, fragmentam e separam as ideias das relações sociais, os ideólogos.

Segundo Marx, é com a divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual que a consciência pode se “imaginar” autônoma, tal como no caso da filosofia alemã, ou seja, a consciência tem como base a vida real e a sua autonomização ilusória dever ser explicada pelas alterações que ocorrem nesta própria base. A gênese da ideologia ocorre com esta separação entre trabalho intelectual e trabalho manual, pois com ela surgem os ideólogos. Estes irão sistematizar a falsa consciência, cuja existência é derivada das representações ilusórias da vida cotidiana, e dar-lhe coerência, formando, assim, a ideologia (VIANA, 2007, p.13).

Apesar de a ideologia ser uma falsa consciência Marx não nega a força ativa da consciência, e tanto a ideologia quanto a consciência de forma geral estão ligadas as relações sociais dos seres humanos concretos, logo, devemos partir do modo de produção

e da organização social como um todo para entender essa falsa consciência e a consciência de forma geral.

Mas somente retomando essa base real é que se pode explicar as representações, inclusive as ilusórias. A ideologia, então, seria uma falsa representação da realidade, uma falsa consciência. A consciência só pode ser o ser consciente e isto quer dizer que ela não pode ser autônoma mas tão-somente a manifestação de um ser, que é o ser humano envolvido em determinadas relações sociais e possuindo um determinado modo da vida (VIANA, 2007, p.13).

A não passividade da consciência está relacionado com o fato dela não ser apenas condicionada pelo todo social, mas também condicionadora da vida social e ter uma ação projetiva, ela não apenas expressa o que existe, mas também pode negar, aceitar e projetar um dever ser como projeto político, de vida, ético e etc.

A consciência possui um caráter social e é expressão das relações que o indivíduo possui com os outros indivíduos e com o meio ambiente. Mas, além de ser expressão, ela também é projeção, ou seja, ela não apenas expressa o que existe como apresenta uma visão do existente que pode ir no sentido de lhe aceitar ou negar, mas, principalmente, a consciência também diz o que deve ser, ou seja, apresenta-se como uma ética, uma norma de conduta, e ao mesmo tempo, uma manifestação de desejos e significados produzidos no contexto da divisão social do trabalho, o que produz antagonismo e projetos diferentes no interior de uma mesma sociedade (VIANA, 2007, p.14).

Na *crítica à economia política* vamos encontrar uma discussão mais profunda sobre modo de produção, e é a partir desses escritos que dialogaremos com a relação entre modo e produção e “superestrutura”, com as formas ideológicas, jurídicas, políticas, artísticas e etc.

No prefácio da citada obra o autor alemão coloca no prefácio alguns apontamos resultantes de suas pesquisas, essas breves linhas são fundamentais para a nossa reflexão nesse trabalho.

Nas minhas pesquisas cheguei à conclusão de que as relações jurídicas — assim como as formas de Estado — não podem ser compreendidas por si mesmas, nem pela dita evolução geral do espírito humano, inserindo-se pelo contrário nas condições materiais de existência de que Hegel, à semelhança dos ingleses e franceses do século XVII, compreende o conjunto pela designação de ‘sociedade civil’; por seu lado, a anatomia da sociedade civil deve ser procurada na economia política. (...). A conclusão geral a que cheguei e que, uma vez adquirida, serviu de fio condutor dos meus estudos, pode formular-se resumidamente assim: na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência.

Em certo estágio de desenvolvimento, as forças produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes ou, o que é a sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais se tinham movido até então. De formas de desenvolvimento das forças produtivas, estas relações transformam-se em seu entrave. Surge então uma época de revolução social. A transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material — que se pode comprovar de maneira cientificamente rigorosa — das condições econômicas de produção, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito, levando-o às suas últimas consequências. Assim como não se julga um indivíduo pela ideia que ele faz de si próprio, não se poderá julgar uma tal época de transformação pela mesma consciência de si; é preciso, pelo contrário, explicar esta consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas e as relações de produção. Uma organização social nunca desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que ela é capaz de conter; nunca relações de produção novas e superiores se lhe substituem antes que as condições gerais de existência destas relações se produzam no próprio seio da velha sociedade. É por isso que a humanidade só levanta os problemas que é capaz de resolver e assim, numa observação atenta, descobrir-se-á que o próprio problema só surgiu quando as condições materiais para o resolver já existiam ou estavam, pelo menos, em vias de aparecer. Em um caráter amplo, os modos de produção asiático, antigo, feudal e burguês moderno podem ser qualificados como épocas progressivas da formação econômica da sociedade. As relações de produção burguesas são a última forma contraditória do processo de produção social, contraditória não no sentido de uma contradição individual, mas de uma contradição que nasce das condições de existência social dos indivíduos. No entanto, as forças produtivas que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa, criam ao mesmo tempo as condições materiais para resolver esta contradição. Com essa organização social termina, assim, a Pré-História da sociedade humana (MARX apud VIANA, 2007, p.17-18).

Independentemente de nossas vontades, de nossos sonhos, desejos e projetos há uma realidade social já dada, com uma organização e modo de produção em sua base, como bem coloca Marx no trecho: “na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade”; ou seja, independente de nós há forças produtivas com seus meios técnicos, materiais, os meios de produção; e suas relações de produção e lutas de classes. Isso não é determinismo, mas determinante, marcante na vida social dos indivíduos e classes sociais.

Sobre essa “base material”, que é o modo de produção, se ergue, metaforicamente, um edifício, uma *superestrutura*, termo esse que foi pouco aprofundado pelo autor e que deixa brechas para deturpações. Por isso preferimos adotar a expressão *formas de regularização das relações sociais*, pois ela nos remete a várias formas de regularizar as relações sociais, tanto no sentido conservador de manutenção da ordem, como na possibilidade de subversão desse mundo do Capital entranhado nas contradições sociais.

O termo superestrutura não é um conceito (tal como modo de produção) e sim uma expressão metafórica, tal como observou Althusser. Segundo este autor, tal termo tem apenas a função de ilustrar o pensamento de Marx a respeito da

relação entre modo de produção e formas jurídicas, políticas, ideológicas, ou seja, as formas de regularização das relações sociais, através da metáfora do edifício social, que possui uma “base” e uma “superestrutura”, sendo que esta só se sustenta graças àquela... Marx, ao não elaborar um conceito substituto ao termo superestrutura, facilitou diversas deformações do materialismo histórico. A expressão “superestrutura” foi utilizada poucas vezes por Marx e, desde Engels, se tornou um termo exageradamente utilizado sem lhe conferir um significado amplo, dinâmico e ativo. Por isso preferimos utilizar a expressão formas de regularização das relações sociais... A idéia de formas de regularização apresenta algumas vantagens: supera o monolitismo da noção de superestrutura (são “formas”), deixa claro qual é seu papel (regularizar, ou seja, tornar regular, o que significa um papel conservador), e, por fim, demonstra que ela atua sobre as relações sociais, buscando regularizá-las, o que demonstra seu caráter ativo, embora no sentido de conservar as relações de produção dominantes. Isto não deve ofuscar a visão de que se tais formas de regularização são conservadoras, elas também reproduzem as contradições de classes existentes no modo de produção e a supremacia da classe dominante é ameaçada pela ação das classes exploradas em uma dada sociedade. Portanto, as formas de regularização são predominantemente conservadoras, mas também são perpassadas pelas lutas de classes e, por conseguinte, por conflitos sociais (VIANA, 2007, p.18).

As formas de regularização são correspondentes às formas ideológicas, jurídicas, políticas e artísticas, e apesar de sua relativa independência e atuação sobre a “base”, elas são condicionadas pelo modo de produção, assim como a consciência de forma geral.

O condicionamento das formas de regularização da vida social pelo modo de produção não deve ser interpretado de forma simplista como determinismo, ou simples passividade das formas jurídicas, artísticas, teorias, ideias e etc., elas são ativas e tem sua colaboração na totalidade social.

Pensar que Marx supunha que todos os elementos da “superestrutura” seriam reflexos passivos do modo de produção é desconhecer o caráter de sua concepção materialista e seu método dialético, bem como considerá-lo como um pensador simplista, o que só pode ocorrer através do desconhecimento da complexidade do seu pensamento (VIANA, 2007, P.20).

Além desses simplismos, há aqueles ligados a pecha de estruturalismo e economicismo ao colocar o modo de produção enquanto economia, estrutura separada dos indivíduos, retirando os seres humanos com seus sonhos, projetos, lutas e ação do modo de organização da produção. A base material da sociedade não é somente formada por meios de produção, mas também por relações de produção, que são relações sociais.

O conceito de modo de produção inclui não só as forças produtivas (meios de produção, força de trabalho) como também as relações de produção (relações de trabalho, relações de distribuição, que colocam frente a frente as classes sociais e expressa seu antagonismo, sua luta, sendo, portanto, luta de classes). Portanto, se trata de um conceito muito mais amplo do que a noção vulgar de “economia” e qualquer ideia de “estrutura” oposta ao “sujeito”, pois o modo de produção não é uma estrutura onde os seres humanos estariam ausentes e sim um conjunto de relações sociais onde se destaca a presença das classes sociais e suas lutas, o que significa que não há nenhuma dicotomia entre

“estrutura” e “sujeito” no materialismo histórico, tal como até mesmo alguns “marxistas” colocam (VIANA, 2007, p.21).

Dentre as formas de regularização da vida social a ideologia é a mais imperceptível, pois as ideias das classes dominantes são passadas e pensadas como universais, como sendo de todas as classes, mascarando o caráter classista, os interesses por trás de tais ideias, invertendo assim a realidade criando uma falsa consciência.

A produção das ideologias está relacionada com a divisão social do trabalho, e conseqüentemente, com a divisão entre trabalho material e intelectual. Os ideólogos são aqueles que produzem tais ideias que são vendidas como sendo de todas as classes.

Invertendo a realidade imaginamos que muitas coisas são frutos das ideias, e não da realidade concreta, sob a qual tais ideias foram produzidas; seria o caso da ideia de progresso tida como produtora de progresso e separada do modo de produção, do contexto histórico, da cultura da qual faz parte.

O exemplo clássico de ideologia é o Estado, esse é imaginado como sendo neutro e defensor do bem comum, coletivo, democrático, porém essa ideologia esconde a relação entre as classes dominantes e o estado, sua relação umbilical, com interesses comuns, privados, e não coletivos como é passado.

Através do Estado a classe dominante monta um aparelho de coerção e repressão social que lhe permite exercer o poder sobre toda a sociedade, fazendo-a submeter-se às regras políticas. O grande instrumento do Estado é o Direito, isto é, o estabelecimento das leis que regulam as relações sociais em proveito dos dominantes. Através do direito o Estado aparece como legal, ou seja, como ‘Estado de direito’. O papel do direito ou das leis é de fazer com que a dominação não seja tida como violência, mas como legal, e por ser legal e não violenta deve ser aceita...Assim a ideologia substitui a realidade do Estado pela ideia do Estado, ou seja, a dominação de uma classe é substituída pela ideia de interesse geral encarnado pelo Estado (CHAUÍ, 2008).

Ideologicamente a realidade é invertida, nessa falsa consciência a alienação é camuflada, a separação entre seres humanos e a sua produção, dessa forma cria-se a fetichização da mercadoria, com a objetivação do ser humano e a humanização fantasmagórica da mercadoria, “onde os homens são realmente transformados em coisas e as coisas são realmente transformadas em gente”(CHAUÍ, 2008, p.56).

Os seres humanos passam a ser apenas meios, instrumentos para o lucro, e as mercadorias com seu poder mágico são amuletos que humanizam, dão status, vida a esse ser humano desumanizado, eis a inversão da realidade fetichizada, como diz Marx:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias (MARX, 2017, p.147-148).

Assim as mercadorias perdem seu caráter de produto social, e passam a ser entes naturais, que existem por si só e valerem mais que a vida do ser que a produziu, ser esse alienado que não se vê como produtor das mercadorias, mas apenas como consumidor das mesmas; como se elas, as mercadorias, surgissem do nada, ou num passe de mágica das mãos do mágico mercado aparecessem em sua frente para serem compradas e endeusadas.

Com isso as relações sociais e de produção são camufladas, não mais relação entre seres humanos, mas sim entre mercadorias, agora humanizadas; e os seres humanos se veem em uma relação entre coisas, pois os mesmos são reificados.

Com a produção de mercadorias a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e a totalidade do trabalho fica oculta, apresentando-se como uma relação social entre os produtos do trabalho, pondo os produtores à margem dessa relação. O *fetichismo da mercadoria* consiste no ocultamento da relação social que passa a ser mediada pelas mercadorias e não mais diretamente entre os produtores. É dessa forma que o vínculo social entre os produtores é estabelecido, via produtos do trabalho humano.

Na história das sociedades tradicionais o fetiche representava um objeto encantado com poderes mágicos. Para Marx, a mercadoria se apresenta como um fetiche mercantil, por isso se uma mercadoria se espelha em outra para revelar o seu valor, as relações entre as pessoas, que agora são expressas através das mercadorias, são objetuais, fetichizadas (SILVA, 2011, p.29).

Agora reificadas, “coisificadas”, as pessoas são jogadas numa sociedade de aparências, de valores mercantilizados, onde elas têm preço, dessa forma podem ser

trocadas no mercado por qualquer outra pessoa, ou coisa. O fetichismo da mercadoria é um dos elementos que permitem a mutação cultural que gera, na consciência, transformação dos indivíduos em “portadores de preço”; por outro lado, o dinheiro se torna um valor fundamental na sociedade moderna e por isso certas pessoas fazem tudo por dinheiro, inclusive se vender, seja direta (prostituição, venda de órgão, etc.) ou indiretamente (corrupção). Com isso, essas pessoas não têm valor em si mesmas, ou seja, não tem dignidade como coloca Kant:

No reino dos fins tudo tem um preço ou uma dignidade. Quando uma coisa tem um preço, pode-se pôr em vez dela qualquer outra coisa como equivalente; mas quando uma coisa está acima de todo o preço, e portanto não permite equivalente, então tem ela dignidade (Kant, 2011, p.82).

Claro que o **preço** em Kant não é necessariamente o mercantil, porém numa sociedade capitalista é esse o preço etiquetado nas “mercadorias humanas”, nos meios e ferramentas de carne e osso. Como ser livre, digno e autônomo quando se é comprado e vendido no mercado?

Esse processo de reificação leva a razão instrumental, razão esta utilitarista, pragmática que coloca as pessoas apenas como meios, instrumentos para determinados fins, e não como valores absolutos em si mesmas, como deveria ser uma razão humanista e emancipadora. Na razão instrumental a própria razão é um instrumento de dominação, administração e lucro.

Na razão instrumental temos uma relação meios e fins, onde o que importa são os meios utilizados, sendo os fins deixados de lado; ao contrário do pensamento kantiano que privilegia os fins em si mesmos, aqui são os *meios* que importam; a razão, a ciência, a vida humana, tudo se torna meio para determinadas finalidades econômicas, de dominação e exploração. Uma das características desta razão é cálculo, a matematização do mundo:

O procedimento matemático tornou-se, por assim dizer, o ritual do pensamento...Ele transforma o pensamento em coisa, em instrumento, como ele próprio o denomina (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.33).

Desta feita o ser humano passa a ser apenas número, estatística, mais uma coisa entre outras, uma mercadoria que vale dinheiro, uma vida que representa apenas um dente da engrenagem, um instrumento para a produção, consumo, organização e manutenção do mundo do capital.

CAPÍTULO II

Capitalismo contemporâneo e cinema

O contexto histórico que norteia a pesquisa são as décadas de setenta e oitenta do século XX. Esses são anos decisivos no mundo capitalista que mudava a forma do modo de produção, passando de uma forma de acumulação que tinha como característica o Estado integracionista social, a exploração do trabalho, de forma tanto intensiva quanto extensiva (“fordismo”), para uma forma de acumulação onde aparece um novo gerenciamento estatal, o neoliberalismo, o “Estado mínimo”, com a intensificação das formas de exploração de trabalho do regime de acumulação anterior, e com o neoimperialismo. Essa última forma é a acumulação integral, também chamada por alguns autores de *toyotismo* ou acumulação flexível (HARVEY, 1992).

O recorte histórico feito aqui é importante, pois como já dissemos, a análise do filme não será feita de forma descontextualizada e sem a inserção da obra de arte na totalidade social da qual faz parte, dessa maneira, fica óbvio a necessidade de analisarmos o regime de acumulação do modo de produção capitalista, com sua forma de Estado, de luta de classes, expansão e exploração internacional, e claro, a especificidade da história estadunidense e da indústria cinematográfica dessas décadas.

Para darmos sequência a essa contextualização se faz necessário conceituarmos regime de acumulação, para isso precisamos entender primeiro como esse conceito faz parte de uma teoria maior, uma teoria do capitalismo.

2.1 Regime de Acumulação Integral

A história da humanidade pode ser vista, numa perspectiva materialista e histórica, como sucessão de modos de produção, e o desenvolvimento do capitalismo como uma sucessão de regimes de acumulação. As mudanças entre modos de produção são radicais, pois são mudanças no modo de organização geral da sociedade, com a mudança na organização do trabalho na “base”, seguida de toda uma mudança nas formas de Estado, legislação, ideologias, cultura, artes; ou seja, uma mudança total na sociedade. Já a mudança de regime de acumulação se dá dentro do mesmo modo de produção, nesse caso, o capitalista; são mudanças na permanência, onde se muda a forma, e não a essência do modo de produção, tendo assim a manutenção do modo de produção.

A sucessão de regimes de acumulação explicita a manutenção do modo de produção capitalista e de seus elementos característicos fundamentais, e a substituição de um regime por outro é marcada, no fundo, pela realização do objetivo de manter as relações de produção capitalistas e pelo aprofundamento de tendências já existentes no regime anterior, seguindo a dinâmica da acumulação de capital (VIANA, 2009b, p.15).

A mudança na forma não altera o essencial do capitalismo, todo regime de acumulação é uma forma do modo de produção capitalista com suas essencialidades como propriedade privada, trabalho assalariado, dominação e exploração do trabalho, lucro advindo do mais-valor e mercantilização da vida.

O regime de acumulação é a forma como o capitalismo assume em determinado estágio, com uma determinada forma de organização do trabalho, processo de valorização, uma forma estatal e determinada forma de exploração internacional. Na base de todas elas está a luta de classes, pois é ela a característica da forma de organização do trabalho que explora a força de trabalho através do mais-valor, mas conseqüentemente há a resistência operária a essa exploração; no caso do Estado temos uma organização política que visa a gerenciar os negócios, interesses e a vida social da classe dominante, “freando” a luta de classes, amortecendo o impacto da resistência dos explorados. Por fim a exploração internacional também expressa a luta de classes em cada país, mas mediada pelos Estados.

O desenvolvimento capitalista está determinado pela produção de mais-valor, esse se desdobra na acumulação de capital, que por sua vez leva a reprodução ampliada e a centralização e concentração do capital. Além desses já citados temos outros desdobramentos, como a resistência operária, ela resiste e enfrenta a exploração na esfera da produção, assim como contesta na esfera da sociedade civil. A contestação e luta de classes é amenizada pelo Estado, que não é um arbitro neutro, mas sim uma instituição ligada umbilicalmente à classe dominante, no caso do capitalismo a classe burguesa.

A tendência geral e espontânea da acumulação capitalista leva a tendência declinante da taxa de lucro médio, em decorrência disso há um choque entre a necessidade de aumentar a exploração para reverter esta perda, e a contestação e resistência operária em relação a esse aumento de exploração ligado a ação estatal repressiva e ideológica; as crises do capitalismo estão ligadas a radicalidade de um desses elementos, nas palavras de Nildo Viana:

As crises do capitalismo ocorrem justamente quando um desses dois desdobramentos assume certa radicalidade e, na verdade, um reforça o outro, pois as conquistas do proletariado interferem na extração de mais-valor, reforçando a tendência de queda de taxa de lucro e esta tendência, realizando-

se e provocando a ação reativa da classe burguesa no sentido de aumentar a exploração para compensar tal queda, reforça o descontentamento e a luta do proletariado. Assim, um tende a reforçar ou outro e proporcionar uma crise. Esta crise ou gera um processo revolucionário e abolição do capitalismo, ou então proporciona uma mudança no interior do capitalismo, isto é, uma mudança no regime de acumulação (VIANA, 2009b, p.31-32).

O modo de produção capitalista é um modo de produção de mercadorias, porém não no sentido genérico, pois há mercadorias em outros modos de produção, com seu valor de uso e seu valor de troca. Porém o capitalismo é um modo específico de produção de mercadorias alicerçado pela produção de mais-valor; na verdade a produção capitalista é produção de mais-valor.

O valor da mercadoria não se dá apenas pela transferência dos gastos do burguês com meios de produção para a mercadoria, é o trabalho que acrescenta o valor da mercadoria, mais especificamente o tempo social médio de produção de uma mercadoria. Porém, o trabalhador trabalha para repor os gastos do capitalista com seu salário, e ainda trabalha para produzir um mais-valor ao burguês, produzindo mais do que devia para receber o mesmo valor salarial. É esse mais-valor que será a base do lucro das indústrias.

Não há como relativizar o valor pelo trabalho individual do trabalhador, pois se um trabalhador é preguiçoso e demora cinco horas para fazer uma cadeira, mas a média do tempo de todos os trabalhadores é de 3 horas para fabricar o mesmo modelo de cadeira, será esse tempo médio que dará o valor incorporado na mercadoria, e não o trabalho individual.

Apesar do mais-valor ser realizado no processo de produção, é na venda da mercadoria que é concretizado.

A realização do mais-valor ocorre com a venda da mercadoria no mercado. A produção de mais-valor é realizada no processo de trabalho, mas ela só se concretiza quando a mercadoria é vendida, pois é neste momento que o capitalista recebe o dinheiro com o qual irá pagar os salários e os meios de produção e que lhe proporcionará um valor a mais, o lucro. Para uma empresa capitalista sobreviver ela necessita vender suas mercadorias. Outras empresas, porém, produzem a mesma mercadoria e também precisam vendê-la. Assim, cria-se uma disputa pelo mercado consumidor. (VIANA, 2009b, p.56).

Esta disputa pelo mercado consumidor força o capitalista a reinvestir parte do lucro na produção, comprando uma parte maior de meios de produção e contratando mais trabalhadores assalariados. Isto leva a acumulação capitalista que leva à concentração e centralização do capital, caminhando com isso para a monopolização.

Para entendermos a organização do trabalho nos regimes de acumulação e a forma de exploração neles contidas vamos primeiro da produção de mais-valor absoluto e mais-

valor relativo. O absoluto é determinado pelo tempo de trabalho, já o relativo está relacionado com o índice de produção, ou seja, o aumento da produção num mesmo espaço de tempo.

Se na luta por menos exploração os trabalhadores diminuem a jornada de trabalho de 10 horas para 8 horas, a produção de mais-valor absoluto cai; por outro lado o capitalista pode aumentar o mais-valor relativo fazendo com que os mesmos trabalhadores que produziam 2 mesas em 10 horas passem a produzir 3 mesas em oito horas, se não houver aumento de salário teremos aqui mais-valor relativo.

Como esses trabalhadores podem produzir mais em menos tempo? Viana aponta duas formas encontradas pela classe burguesa para conseguir isso:

Um é através da organização do processo de trabalho: através da disciplina, do controle rígido, do cronômetro e dos especialistas em vigiar, planejar e dirigir o trabalho dos operários, busca-se acabar com o desperdício de tempo e aumentar o rendimento do trabalho. Outra forma é através do desenvolvimento tecnológico- a utilização de máquinas cada vez mais modernas e eficientes faz com que haja um aumento de produtividade (VIANA, 2009b, p.61).

Com as crises e mudanças do capital houve mudanças na organização do trabalho, como a diminuição da jornada de trabalho para 10 e depois para oito horas diárias, isso diminuiu a produção de mais-valor absoluto, aí entra um processo de racionalização do trabalho para remediar essas perdas.

Um dos pioneiros é o taylorismo que tinha como características o controle do tempo, os gerentes encarregados de planejar a produção, a burocracia industrial, melhor aproveitando do tempo de trabalho gerando aumento do mais-valor relativo.

Na mesma esteira temos o fordismo que é um taylorismo com um planejamento não apenas da fábrica, mas da vida operária também, como a questão do salário que dê para formar um mercado consumidor, do Estado integracionista social e assistencialista para amparar os desempregados, e diminuir os problemas sociais.

Já o toyotismo, assim como o fordismo, não difere muito da base taylorista, assim como no fordismo ainda há produção em massa, só que, ao invés de produzir o mesmo produto, agora de forma personalizada se produz em massa produtos variados. Há a continuidade da forma de exploração extensivo-intensivo, onde se aumento a exploração do trabalho pelo mais-valor relativo em solo nacional (extensivo), e aumenta o mais-valor absoluto em outros países (intensivo).

Depois da acumulação primitiva do capital tivemos o regime de acumulação extensivo (que durou desde o período da revolução industrial até o final do século XIX); o regime de acumulação intensivo (vigente do final do século XIX até a segunda guerra); o regime de acumulação intensivo-extensivo (que vai do Pós-Segunda Guerra Mundial até o final do século XX); o regime de

acumulação integral (que vai do final do século XX até a atualidade). O regime de acumulação extensivo é o primeiro regime de acumulação capitalista propriamente dito. Ele se caracterizava pela extração de mais-valor absoluto, pela vigência do Estado liberal e do neocolonialismo. O regime de acumulação intensivo, que o substituiu, caracterizava-se pela busca de aumento de extração de mais-valor relativo, através do taylorismo, pelo estado Liberal-democrático e pelo imperialismo financeiro, fundado na exportação de capital-dinheiro. O regime que o sucedeu foi o intensivo-extensivo, no qual o fordismo buscava ampliar a extração de mais-valor relativo no bloco imperialista e a extração de mais-valor absoluto no bloco subordinado, o que foi completado pelo Estado Integracionista (*welfare state*) e pela expansão oligopolista transnacional. O regime de acumulação integral busca ampliar simultaneamente a extração de mais-valor relativo e absoluto e tem como complemento necessário para efetivar isso o Estado Neoliberal e o Neoimperialismo (VIANA, 2009b, p.34-35).

O regime extensivo-intensivo, “fordismo”, tinha como característica um estado integracionista, tinha como ideologia a sociedade inclusive, ou seja, a inclusão no mercado de trabalho e consumidor, uma sociedade de bem-estar social que dava a ideia de ser uma sociedade mais igualitária, mas que na verdade era baseada na desigualdade e exploração. Na exploração de mais-valor relativo na base imperialista, e absoluto nos polos subordinados.

Já o toyotismo é a resposta do capitalismo atual através do regime de acumulação integral, com maior e intensa exploração do trabalhador com a organização racional do trabalho, aumento de horas de trabalho, “flexibilização” das leis trabalhistas tornando inflexível o trabalho, aumento do mercado consumidor através da publicidade e das necessidades fabricadas, descartáveis e voláteis; pois “para se manter a reprodução ampliada do capital é preciso garantir a reprodução ampliada do mercado consumidor”(VIANA, 2009b,p.73).

A crise do capitalismo das décadas de sessenta e setenta, intensificada pela recessão de 1973-1975 levou a uma reestruturação da sociedade capitalista que corresponde ao regime de acumulação integral, e ele necessitava de uma forma estatal que desregulamentasse o mercado, “flexibilizasse” o trabalho, tornasse mais protecionista o Estado imperialista e abrisse as portas dos países subordinados aos produtos e capitais. E a resposta a essa demanda foi o Estado neoliberal, o Estado mínimo para o social, com cortes de gastos; repressor que trata questões sociais como questões de polícia, veja o exemplo do encarceramento em massa; mas um Estado máximo em matéria de “força”, de manutenção da ordem e regulação do mercado para atender aos interesses empresariais, industriais e financeiros.

As consequências do neoliberalismo são nefastas, com a desregulamentação do mercado abre-se brechas para o dismantelamento das leis trabalhistas, desemprego e as

perdas salariais, levando os trabalhadores a situações cada vez piores. Com a diminuição em políticas sociais há o aumento de problemas com saúde, educação, assistência social, ou seja, uma precarização da vida dos mais pobres. Por fim podemos falar do aumento da violência, da criminalidade e dos conflitos sociais.

Aumento da criminalidade, individualismo, desigualdades sociais e Estado mínimo que exclui, tudo isso leva a um sentimento nostálgico em relação ao Estado integracionista, ao espírito comunitário, isso é presente nas análises sobre criminologia como as de Jock Young que vê com ar romantizado a volta a um comunitarismo social-democrata que se perdeu nesse mundo neoliberal, globalizado, individual, nessa sociedade excludente “pós-fordista” (YOUNG, 2002).

O recrudescimento das desigualdades fez aumentar também a miserabilidade com mais fome, desemprego, subempregos, diminuição da renda; essa nova realidade traz algo que nunca sumiu, mas havia ficado camuflado nas sociedades dos países imperialistas: a mendicância, sem tetos e famintos.

Quanto a pobreza e miséria, na década de 1980 muitos dos países mais ricos e desenvolvidos se viram outra vez acostumando-se com a visão diária de mendigos nas ruas, e mesmo com o espetáculo mais chocante de desabrigados protegendo-se em vãos de portas e caixas de papelão, quando não eram recolhidos pela polícia (HOBSBAWM, 1995, p.396)

Nesse contexto neoliberal, de maior exclusão social, precariedade no mundo do trabalho, aumento do exército de reserva, com mais desempregados e subempregados; ou seja, do regime de acumulação integral, temos o neoimperialismo, a intensificação da exploração e subtração de mais-valor a nível internacional, pois quanto maior o mais-valor adquirido nos países subordinados, os países em desenvolvimento (o antigo “terceiro mundo”), maior será a quantidade de capital drenado para os países imperialistas.

A “globalização” corresponde ao neoimperialismo com a intensificação da exploração do trabalho nos países mais pobres, ao neoliberalismo subordinado dos países em desenvolvimento, a exportação não só de mercadorias, como também de estilo de vida, ideologia, cultura, capitais, de guerra. Veja por exemplo as ações dos EUA em países latino-americanos e no oriente médio com interesses ligados à indústria armamentista estadunidense, a ampliação de mercado consumir, interesses petrolíferos etc.

Aqui não tomamos a palavra globalização pelo eufemismo de mundialização, pois esse processo de mundialização ou expansão do capital já é antigo, remonta a revolução

industrial e ao regime de acumulação intensivo. O que temos a partir dos anos oitenta do século XX é uma intensificação da exploração internacional e exportação do neoliberalismo para os países subordinados, aumento a drenagem de mais-valor para estancar a sangria da queda da taxa de lucro dentro do contexto do regime de acumulação integral e “global”.

O que hoje se chama “globalização” é, na verdade, uma nova fase da constante reconversão capitalista, em que, como sempre, os países subordinados se inserem de forma desvantajosa e contraditória no novo contexto do capitalismo mundial, marcado pela instauração do regime de acumulação integral. Isto significa que o conjunto de transformações que constitui o que se chama “globalização” chega aos países subordinados de- pois de ter ocorrido nos países imperialistas e de forma muito lenta.

Além disso, estas mudanças ocorrem no interior de uma relação de subordinação, o que significa que ocorrem num contexto de exploração dos países subordinados pelos países imperialistas. Daí o acirramento das lutas de classes e dos conflitos sociais nos países subordinados. A “política neoliberal”, a “reestruturação produtiva”, as “inovações tecnológicas” encontram um duplo obstáculo: a debilidade da classe dominante local e a resistência da classe operária (VIANA, 2009b, p.139).

Esse acirramento da resistência operária cria mais dificuldade para a diminuição da queda na taxa de lucro levando a uma maior “flexibilização” nas leis trabalhistas, intensificação da repressão estatal, dinamicidade tecnológica para obter mais lucros com mais-valor relativo. Todas essas medidas mais uma vez levam a resistência dos trabalhadores numa espiral que pode findar numa revolução e implosão da sociedade capitalista, ou numa reorganização da mesma dentro de um novo regime de acumulação.

O neoliberalismo que ajudou a flexibilizar as leis trabalhistas, a reduzir gastos estatais, a reprimir mais e melhor, a regulamentar o mercado de modo a beneficiar o aumento de lucros nos países centrais do capitalismo, também foi exportado no fluxo neoimperialista para as periferias, dessa forma criou-se governos auxiliares na regulação econômica mundial, na transferência de capitais e mais-valor para os países imperialistas.

O neoimperialismo produz um Estado neoliberal subordinado, que executa o papel de aumentar a exploração interna e, ao mesmo tempo, permitir o aumento da exploração externa. A proeminência de organismos internacionais na elaboração das políticas nacionais dos Estados subordinados (FMI, Banco Mundial etc.) apenas revela esta subordinação e alguns dos mecanismos utilizados pelo bloco imperialista (e pelo capital oligopolista transnacional por detrás dele). O bloco subordinado realiza uma política neoliberal que revela a debilidade do capital nacional e, por conseguinte, das burguesias nacionais, subordinadas e ao mesmo tempo associadas ao capital oligopolista transnacional (A reprodução subordinada dos capitalismo nacionais permite sua reprodução. O fato de o nível da exploração dos trabalhadores locais ser maior não lhes interessa. O neoliberalismo subordinado não só busca aumentar a exploração dos trabalhadores como também permite a transferência de parte do mais-valor ampliadamente extorquido para os países capitalistas imperialistas. Isto, por exemplo, é visível quando se vê o caráter protecionista dos Estados neoliberais imperialistas em comparação com a política de livre mercado dos estados neoliberais subordinados (VIANA, 2009b, p.105).

Enquanto países como os da Europa ocidental e Estados Unidos praticam o protecionismo, protegendo sua indústria, seus postos de trabalho; em países como o Brasil é pregado a abertura do mercado, a entrada massiva de mercadorias dos países desenvolvidos, colocando a indústria nacional em xeque, empregos ameaçados, porém, estamos no fluxo inexorável de uma “globalização inevitável”, como é pregado religiosamente pelo clero imperialista.

Este inevitável destino, como os traçados nas tragédias gregas, leva a enganosa ideia de que o processo neoimperialista fosse inevitável. Engodo publicado nas mídias, no mundo acadêmico, pelo Estado e por ideólogos de plantão.

Enquanto é defendido ideologicamente um encantamento com a “globalização”, com o fim das barreiras econômicas permitindo a concorrência com produtos de “boa qualidade”, acesso às mercadorias importadas, se camufla toda a exploração, a utilização da mão de obra barata no aumento de mais-valor absoluto, regulação das políticas públicas pelas entidades internacionais, como FMI e Banco Mundial; domesticação cultural com a exportação do modo de vida, visão de mundo e estética através da arte, como é o caso do cinema comercial estadunidense que se torna modelo para o mundo, e é o cinema predominante nas salas de cinema no mundo.

Dentro do contexto do regime de acumulação integral surge uma tendência cultural, o famigerado “pós-modernismo”, que é colocado como uma fase que é diferente da modernidade, tanto se tratando de arte, como de ciência, mundo do trabalho, mentalidade.

A pós-modernidade não é uma época, fase, ou totalidade diferente da modernidade, é apenas um desdobramento da nova fase do capitalismo, com algumas características diferentes, porém a mudança é mais formal. Em essência o capitalismo moderno continua o mesmo, logo não há que se falar em “pós”, que não diz muita coisa.

Em matéria de arte temos uma negação das vanguardas artísticas modernas, dos movimentos artísticos, porém, mesmo assim ainda se tem muito da modernidade dentro da dita arte “pós-moderna”. Por isso autores como Viana o chamam de pós-vanguardistas. O pós-vanguardismo é uma continuidade do modernismo na arte, e não uma ruptura radical, uma continuidade com algumas características distintas.

A arte pós-vanguardista deixa de lado a necessidade de ir a frente, romper caminhos e negar a tradição, ela na verdade se preocupa mais em recuperar a tradição, em dialogar com as várias possibilidades, como na junção de gêneros cinematográficos

feitos no filme Star Wars de 1977, com elementos do western, do cinema samurai, aventuras espaciais, narrativas mitológicas e religiosas, mas tudo isso dentro de uma narrativa “moderna”, com começo, meio e fim, e vendido como produto de massa da cultura pop.

No mundo da ciência temos também críticas e separações entre os ditos pós-modernos e os modernos, com críticas a ideia de totalidade, com inserções no micro, na cultura separada das relações sociais concretas, de pessimismo com a mudança social revolucionária, e com a ideia de razão moderna. Aqui há a retomada de muitos elementos que já estavam presentes na modernidade, a crítica a razão já estava inserida nos discursos dos românticos, dos irracionalistas como Nietzsche.

Como a tendência nas ciências humanas e filosofia de crítica a modernidade vem como ruptura com o estruturalismo das décadas de cinquenta e sessenta podemos chamar esse movimento de pós-estruturalista. Sendo, inclusive, que muitos dos pós-estruturalistas eram estruturalistas antes da década de setenta, é o caso de Foucault, por exemplo.

Sem dúvida, o pós-estruturalismo surge a partir dos anos 70. Alguns pós-estruturalistas iniciam suas obras no âmbito do estruturalismo, do estruturalismo-“marxista” e de outras tendências semelhantes na década de 60. Jean Baudrillard, por exemplo, publica algumas obras de caráter estruturalista-“marxista”, como *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*. Porém, suas obras posteriores, como *América; À Sombra das maiorias Silenciosas – O Fim do Social e o Surgimento das Massas*, entre outras, são tipicamente pós-estruturalistas. Michel Foucault produz seus primeiros trabalhos numa abordagem estruturalista, como *As Palavras e as Coisas e Arqueologia do Saber*. A partir de *Vigiar e Punir* ele passa a ser pós-estruturalista. O mesmo ocorre com Barthes, Lyotard, entre outros. Pelas datas dos livros, temos a visão que o pós-estruturalismo surge, tal como o pós-vanguardismo, na década de 70. Aqui, podemos retomar o fio da meada para explicar a gênese do pós-vanguardismo e do pós-estruturalismo (VIANA, 2009b, p.161-162).

O pós-estruturalismo rompe com o estruturalismo, mas também com toda forma de explicação da totalidade social, deixando apenas descrições do micro, do particular, do pontual, do cultural, como se a cultura fosse algo separado das relações sociais concretas.

Outra característica é a crítica a ideia de verdade, que já estava presente em Nietzsche, e é retomado como relativismo cultural ou de linguagem, nela não existe mais a verdade, mas sim verdades relativas, pulverizadas. A realidade concreta perde espaço para a linguagem, o texto por si só já serve para entender o contexto.

Nessa mesma trilha se dá a caminhada “pós-moderna” na crítica a ideia de razão, agora não é somente a razão instrumental que torna o ser humano apenas uma utilidade

para o lucro, um meio para se obter vantagens que é criticado, o arsenal de fuzilamento é apontado para toda a razão. Não há mais diferenciação entre racionalismo burguês, razão emancipatória, tudo é jogado na lata do lixo pós-estruturalista ao gosto de modismos acadêmicos, artísticos e culturais.

Eric Hobsbawm chamou as décadas da acumulação intensivo-extensivo, “fordista”, de *A Era de Ouro*. Foram anos de crescimento econômico, aumento da população mundial, de urbanização, inovações tecnológicas, de Estado de bem-estar social, o Estado integracionista na Europa e Estados Unidos (HOBSBAWM,1995).

A chamada era de ouro é marcada também pelo aumento da devastação ambiental, da poluição de rios, ar, desmatamentos. Durante esse período o barril de petróleo custava menos de 2 dólares, era barato aquecer os motores do capitalismo, da indústria, do automobilismo, e claro, isso era um incentivo ao crescimento econômico.

Mesmo sendo anos dourados para a burguesia imperialista, já se via o desgaste, convulsões sociais como o movimento de 1968 de estudantes, trabalhadores, os movimentos civis estadunidense, a crise já demonstrava sua faceta em pleno auge dos ganhos sociais, era a queda na taxa média de lucros refletindo nos salários dos trabalhadores, e essa crise iria ser intensificada com o golpe da alta do petróleo em 1973 e com a recessão que iria se seguir.

A mecanização com a diminuição de mão de obra na indústria robotizada, mecanizada e informatizada criava problemas sérios que agravavam os anos de crise, pois havia menos mão de obra, com uma produção maior, aqui temos a obtenção de mais-valor relativo crescendo, mas de outro lado diminuindo o absoluto, mesmo em países como o Brasil de economia subordinada isso acontecia.

Mesmo barato o trabalho como é no Brasil, em comparação com Detroit e Wolfsburg, a indústria automobilística em São Paulo enfrentava os mesmos problemas de crescente redundância de trabalho causada pela mecanização do trabalho em Michigan e na Baixa Saxônia (HOBSBAWM, 1995, p.403).

Ironicamente a economia continuava a crescer em boa parte da década de setenta e oitenta (HOBSBAWM,1995), graças aos arrochos neoliberais, a flexibilização dos direitos trabalhistas, a reestruturação da acumulação integral que conseguiu criar um mercado consumidor ainda maior através, em parte, da publicidade, ao aumento de compras de produtos “descartáveis”, com sua vida útil curta. O surgimento de um mercado de massas de produtos culturais como fitas cassetes, CD’s, VHS, DVD; produtos de informática e outras necessidades fabricadas alavancaram a economia, mas não

trouxeram de volta o Estado integracionista, o pleno emprego e rendas altas para parte significativa da população.

A combinação de depressão com uma economia maciçamente projetada para expulsar a mão-de-obra humana criou uma acerba tensão que penetrou nas políficas das Décadas de Crises. Uma geração se acostumara ao pleno emprego ou à confiança que o tipo de emprego que alguém fazia certamente logo iria aparecer em algum lugar. Embora a depressão do início da década de 1980 houvesse trazido a insegurança de volta a vida dos trabalhadores nas indústrias manufatureiras, só no início da de 1990 os grandes setores de empregados de escritórios e profissionais liberais em países como Grã-Bretanha sentiram que nem seus empregos, nem seus futuros estavam seguros: quase metade de todas as pessoas nas partes mais prósperas achavam que iriam perder os seus (HOBSBAWM, 1995,p.405).

2.2 Panorama dos Estados Unidos

Os anos dourados que encheram os olhos até de “marxistas”, como foi o caso de Hobsbawm, mas não foram tão dourados assim, é claro que houve certas melhorias, e no caso específico dos Estados Unidos, houve sim um aumento da renda média e crescimento econômico.

Sem dúvida, essas imagens capturam aspectos da realidade da época. O PIB dos Estados Unidos saltou em 250% entre 1945 e 1960, com renda familiar crescente e baixas taxas de desemprego e inflação. A classe trabalhadora obteve acesso sem precedentes à economia de consumo de massa (...) e a expansão de benefícios, e o estado de bem-estar garantia em alguma medida a segurança econômica. Debaixo da superfície, porém, a sociedade afluenta dos anos 1950 testemunhou contradições e desafios marcantes (PURDY, 2007, P.231).

Mesmo com essas melhorias, o nascimento do Estado integracionista ainda havia muita contradição social, como as limitadas conquistas femininas como voto e ascensão no mercado de trabalho, a precariedade de trabalhadores de baixa renda, o racismo e miserabilidade de grande parte da população negra periférica e sem cidadania. Havia a continuidade da má distribuição de renda, pois mesmo melhorando a renda média, os mais ricos continuavam com uma fração grande da riqueza, e a massa formada pelos mais pobres com mínimo do que era produzido socialmente na sociedade estadunidense.

O crescimento econômico foi inegável, mas nem todo mundo compartilhou da prosperidade. Em 1960, um quinto das famílias americanas vivia abaixo do nível de pobreza oficial estabelecido pelo governo e muitas outras sobreviveram apenas com a mínima segurança e conforto. A distribuição da renda não mudara muito: a população 20% mais rica continuou controlando 45% de toda renda, enquanto a 20% mais pobre controlava somente 5%. Indígenas, relegados às reservas no interior dos Estados Unidos, eram as pessoas mais pobres no país. Idosos e trabalhadores rurais de todas as etnias e as populações afro-americana e latino-americana estavam desproporcionalmente entre os indigentes. Devido à discriminação e à falta de dinheiro, esses grupos raramente desfrutavam a “maravilhosa vida suburbana”, concentrando-se nos centros das cidades, onde empregos, comércios e serviços públicos tornavam-se cada vez menos acessíveis (PURDY, 2007, p.231).

Ou seja, os anos de crise (décadas de setenta e oitenta) vieram afetar o bem-estar de parte considerada da população, mas nem todos, pois negros, indígenas, proletários mais pobres e lumpemproletários já estavam fora do “sonho americano”. Sonho este pregado pela televisão que virou febre nas décadas de cinquenta e sessenta, proporcionando a regularização social com a ideologia burguesa, conservadora e mercantil com séries, jornais, programas de auditórios, e claro, muita publicidade para vender mais e movimentar a máquina dos sonhos.

Muito da indústria cultural reforçou atitudes homogêneas, “brancas” e acauteladas em favor do capitalismo, do consumo e da conformidade social. A televisão – controlada por três grandes redes e seus patrocinadores corporativos – substituiu o rádio e o cinema como a principal diversão das famílias americanas. Já em 1962, 90% das famílias tinham uma televisão e a indústria cultural desempenhava papel crucial na disseminação do consumismo e do apoio aos valores sociais e culturais do capitalismo americano. Os mais populares seriados da televisão – *Papai sabe tudo*, *Eu amo Lucy* e *As aventuras de Ozzie e Harriet* – glorificaram o modelo de família nuclear americana e o “jeito americano de viver”. Muitas das ofertas culturais de Hollywood na década também celebraram as virtudes do capitalismo americano. *Sindicato de ladrões* (1954), do diretor Elia Kazan, que denunciou pessoalmente “comunistas” de Hollywood ao governo, conta a história da corrupção num sindicato de estivadores, uma alegoria sobre os perigos do protesto social. Os jornais e as revistas de grande circulação bem como as produções intelectuais convencionais da época elogiavam o bem-estar do país, o suposto “fim da ideologia” e o triunfo dos valores do mercado capitalista (PURDY, 2007, p.232-233).

Não existe pensamento único, temos contestações no cinema, veja o caso do cinema *noir*, de filmes sobre a rebeldia juvenil com seus anseios, contestação sexual e política como *Juventude Transviada* de 1955, dirigido por Nicholas Ray. A contestação explode nos anos sessenta com movimentos civis feminista, negro, de trabalhadores etc.

Os anos sessenta e setenta foram anos de contestação, conflitos e crise nos Estados Unidos, são anos conturbados pela entrada na Guerra do Vietnã que trouxe problemas como as mortes de jovens americanos, ataques a imagem do Estado. Foram anos decisivos também para o mundo civil, com o crescimento do movimento negro e o aparecimento de líderes como Martin Luther King.

A maior parte da década de sessenta ficou sob a égide dos governos do mitificado John F. Kennedy e de Lyndon B. Johnson, eles marcam o anticomunismo da guerra fria, a intervenção do Vietnã é claramente uma ação “anticomunista”, na verdade anticapitalismo de estado, e imperialista. Além disso temos nos governos Johnson ações de integração social para diminuir a pobreza com atendimento médico a idosos, “vale

alimentação”, incentivo a construção de ferrovias, construção civil, maior investimento do governo federal na educação, tudo isso acompanhado do crescimento econômico.

Mesmo com as medidas descritas acima permanecia a miséria de parte da população, a reestruturação do capital minou parte desses ganhos, e ainda haveria uma revitalização de centros urbanos, com o expurgo de parte da população pobre e negra para periferias das grandes cidades.

Enquanto as regiões suburbanas se beneficiaram desproporcionalmente do crescimento econômico e da política federal, os bairros pobres dos centros das cidades sofreram alguma “revitalização urbana”. Com dinheiro federal, governos locais destruíram bairros decadentes pobres e negros nos centros das cidades, substituindo-os por prédios comerciais, condomínios fechados de classe média e alta e instituições cívicas como universidades e centros médicos. Os antigos residentes foram enviados à habitação pública, segregada, construída com o mínimo de qualidade e instalações e frequentemente longe de empregos e serviços, criando, nas palavras do historiador do urbano Arnold Hirsch, um “segundo gueto”. Enfim, a reestruturação industrial e a política federal acabaram criando um verdadeiro “*apartheid* racial” nas metrópoles americanas a partir dos anos 1970, com, de um lado, subúrbios brancos mais prósperos, cujos residentes se preocupavam em diminuir os impostos e valorizar seus imóveis, e, de outro, pobres bairros negros e latino-americanos no centro da cidade, cujos residentes se tornavam cada vez mais dependentes da ajuda estatal (PURDY, 2007, p.238).

Dentro do diapasão da guerra fria ainda haveria um episódio, dentre vários outros, de destaque, a tentativa de invasão de Cuba com a utilização de refugiados cubanos. A ação foi malograda, a maioria dos invasores presos ou mortos. Como as coisas sempre podem piorar, tempos depois Estados Unidos se viram ameaçados com a possibilidade de instalação de mísseis soviéticos na ilha de Castro. A saída foi diplomática, e o governo Kennedy e o de Krushev entraram em um acordo que evitou a instalação dos mísseis.

Com o fim da dominação francesa na península da Indochina o Vietnã foi dividido em dois, o norte sob o domínio comunista, tendo como líder Ho Chi Mihn, e o sul liderado pelo ditador Ngo Dihn Diem, que tinha apoio financeiro e militar dos Estados Unidos. Como retaliação às ações de Diem, Mihn lança ações militares contra o sul a partir de 1959, durante o governo Kennedy, Diem é retirado do poder e substituído por juntas militares que governaram até a entrada do novo presidente em 1967, nesse meio tempo começa a famigerada guerra do Vietnã.

Os Estados Unidos acharam que ganhariam a guerra rapidamente com sua força militar e com apoio da população, pois eles tinham planos publicitários, ideológicos para ganhar a confiança da população vietnamita, porém não contavam com o apelo maior dos comunistas e da adesão das pessoas das áreas rurais ao comunismo.

Os Estados Unidos foram derrotados não somente militarmente, como também internamente, pois passou a ter contestação das pessoas contra a guerra, movimentos hippies por “paz e amor”, estudantis, e de pessoas que se chocaram com a quantidade de jovens mortos em campo de batalha, ou se horrorizaram com os massacres de civis por tropas americanas.

Os frequentes massacres da população civil vietnamita por tropas americanas – divulgados pela mídia na época e, mais tarde, explorados em filmes como *Platoon* (1986), *Nascido para matar* (1987) e *Alucinações do passado* (1990) –, além do grande impacto no Vietnã, afetaram o moral de muitas tropas americanas e a opinião pública nos Estados Unidos. O mais conhecido foi a chacina de My Lai, em 1968. No dia 16 de março, uma companhia de soldados liderados pelo tenente William Calley juntara quinhentos idosos, mulheres e crianças da aldeia de My Lai numa trincheira e, obedecendo a ordens de Calley, abriu fogo contra todos os prisioneiros. Divulgado à mídia por soldados comuns, o massacre horrorizou muitos americanos (PURDY, 2007, p.241).

Nessa efervescência que atravessava a década de sessenta, que já demonstrava problemas com a queda da taxa média de lucro, afetando a organização social como um todo, problemas políticos como os envolvendo a guerra, temos ainda a explosão dos movimentos por direitos civis.

Discriminação em bares, escolas, lojas; linchamento e ação truculenta por parte da polícia, expurgo e exclusão social, tudo isso levou a população negra a lutar por direitos civis, tanto no norte, quanto no sul do país. São esses movimentos os que iriam desencadear outros, serão a ponta de lança que terá seu auge nos movimentos de 1968 pelo mundo, e que trará mudanças nos estados Unidos nos anos setenta e oitenta.

Apesar de muitos desse movimentos negros serem pacifistas, como os liderados por King, uma boa parte era violenta, assim como era a realidade racista estadunidense, isso levou a confrontos como entre 1963 e 1968, ao acirramento dos ânimos luta armada por parte dos negros, como o partido dos Panteras Negras fundado por universitários negros californianos em 1968.

Essas décadas foram de movimentos feministas, ecológicos, todos eles ligados a grupos de pessoas que se viam excluídas, ou lutando por causas que não se restringiam a grupos ou a classes sociais como os ecológicos e contra a guerra do Vietnã.

Houve movimentos de trabalhadores também, com greves, paralisações, contestações. Os trabalhadores não foram inertes e passivos perante a crise que se alastrava no país e atingia seus bolsos, suas vidas e famílias.

Os anos 1960 e 1970 viram também uma série de rebeliões “de base” com muitas greves direcionadas aos patrões, ao governo e até à liderança sindical, como a greve de 200 mil trabalhadores dos correios em 1970. Movimentos “de base” de mineiros e de caminhoneiros criticaram a burocracia, a corrupção e o

conservadorismo dos seus líderes sindicais, conseguindo democratizar alguns aspectos do movimento sindical ligados às suas atividades profissionais (PURDY, 2007, p.251).

Os anos setenta foram uma guinada conservadora, acompanhava o descrédito do Estado perante a guerra do Vietnã, que findou no governo Nixon, o mesmo que anos depois renunciaria.

Com a alta do preço do petróleo em 1973 os Estados Unidos entrariam em uma onda de crises com ressecação e alguns períodos de estagnação; seguida de uma remodelação industrial e perda de ganho pelos trabalhadores onde a cada ano, entre 1973 e 1981, a renda de trabalhadores diminuiu 2% e o poder aquisitivo em geral baixou ao nível de 1961 (PURDY, 2007).

A crise econômica após 1973 levou a mudança de opinião de economistas, intelectuais e políticos de direita, a maioria deles adeririam ao retorno do liberalismo, agora o neoliberalismo, com desregulamentação do mundo trabalho, menos intervenção estatal na economia, corte de gastos, principalmente no social.

Os governos Ronald Regan (1980-1988), George Bush “pai”(1988-1992) e Bill Clinton (1992-2000) seguiram à risca a cartilha neoliberal com cortes de gastos, maior ação repressiva do Estado com diminuição de investimento na educação e maior investimento em construção de presídios, por exemplo.

Com dificuldades em conseguir lucrar como antes da crise as corporações americanas se reestruturaram diminuindo salários, demitindo e criando um bolsão de desempregados, nesse período os mais ricos se tornaram ainda mais ricos, e os mais pobres passaram a ficar mais pobres ainda, a desigualdade neoliberal cavalgou e alcançou patamares piores do que os pós-guerra.

Diante das dificuldades de conseguir lucros no mesmo nível de antes e das pressões da competição global, as corporações introduziram novos métodos de produção e gerenciamento para melhorar a produtividade, resultando em reduções em salário e mais desemprego. Uma minoria pequena no topo da sociedade enriqueceu, enquanto grande parte da população viu sua renda estagnar ou declinar. Muitos ganhos econômicos e sociais do *boom* econômico do período pós-guerra foram gradualmente minados, bem como as aberturas culturais dos anos 1960, colocando os sindicatos e os movimentos sociais na defensiva (PURDY, 2007, p.257).

Anos de crise levaram trabalhadores a aceitarem contratos ruins de trabalho, a não fazerem greves, pelo menos a relutarem com a ideia, pois poderiam ser demitidos sumariamente ou serem substituídos por trabalhadores temporários. Mesmo com intervalos de crescimento econômico grande parte dos anos oitenta e noventa foram de

resseção nos Estados Unidos com diminuição de emprego na indústria, como é o caso da indústria automobilística onde o número de empregos permanentes caiu de 940 mil, em 1978, para 500 mil, em 1982 (PURDY, 2007).

Esses são os Estados Unidos onde os trabalhadores passaram a produzir mais e ganhar menos a partir da década de setenta, o país do sonho americano que também amargava com a crise, com a queda da taxa de lucro e com a acumulação integral com seu neoliberalismo com cortes de gastos, Estado mínimo para o social, desregulamentação das leis trabalhistas, perda de ganho salarial da classe trabalhadora.

Este contexto coincide também com o encarceramento em massa, a partir da década de setenta há um aumento considerado no encarceramento nos Estados Unidos, e na grande maioria são pobres, negros, latinos e pessoas com baixa escolaridade que são encarcerados por furtos, roubos, tráfico de drogas, além de outros crimes. Há um aumento durante as décadas de oitenta e noventa dos investimentos em presídios, e inversamente uma diminuição dos investimentos no social, em educação principalmente. Até mesmo o governo democrata de Clinton seguiu essa regra.

2.3 O cinema estadunidense no regime de acumulação integral

A crise na indústria cinematográfica estadunidense é anterior à crise do regime de acumulação extensivo-intensivo, ela não está diretamente ligada ao “fordismo”, tem ligações com a retomada dos cinemas nacionais que ressurgem com mais força após a segunda Guerra Mundial como o italiano que traz a vanguarda *neorrealista*, o francês, e todos os “novos” influenciados pelos anteriores já citados.

Além da revitalização dos cinemas nacionais, temos também a mudança do público, a concorrência com a televisão. O final dos anos quarenta, até meados da década sessenta, é tido como momentos de crise da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, que viu as bilheterias caindo ano após ano.

A virada se deu nos anos sessenta, a chamada *Nova Hollywood*, essa nova onda, que se deu na segunda metade dos anos sessenta e final da década de setenta, tinha como característica filmes com linguagem que fugiam do padrão clássico, influenciados pelas vanguardas europeias como a *Nouvele Vague* francesa; somado a essa questão tem a descentralização e o fim do sistema de estúdio, as produções não eram mais monopolizadas apenas pelos grandes estúdios, abriu-se espaço para pequenas produtoras, para filmes independentes, mas a distribuição muitas vezes ainda ficavam a cargo de grandes empresas, como a Warner, por exemplo.

Filmes como *A Primeira Noite de Um Homem* de 1967 e *Bonnie & Clyde* de 1968, *Sem destino* de 1969, são considerados as primeiras obras da Nova Hollywood³, são filmes mais críticos sobre a situação do país como a questão política, consumismo, guerra do Vietnã, o papel dos jovens; há mudanças técnicas na forma de edição, e são produções independentes ou de produção de grandes estúdios que se dão de forma descentralizada.

Na década de setenta houve a recuperação da indústria e o surgimento dos *blockbusters*, os filmes arrasam quarteirão, grandes produções com orçamentos altíssimos, seguidos de muita publicidade. O primeiro filme que se encaixa nesse conceito é *Tubarão*, de 1975 dirigido por Steven Spielberg.

Com os *blockbusters* temos uma revitalização da indústria estadunidense que irá aos poucos abandonando o cinema independente, que continuará existindo, mas sem grandes investimentos, e apostando nas grandes produções com estrelas, nomes famosos, efeitos especiais, locações luxuosas. Desta feita entramos na década de oitenta com um novo modelo de cinema comercial onde a pirotecnia, mensagens melodramáticas superficiais, aventuras de tirar o fôlego e apelo juvenil vão tomar conta da maioria das salas de cinema.

Ironicamente o momento que deu mais liberdade, espaço criativo e produziu mais filmes críticos, inovadores e audaciosos nos Estados Unidos, também foi o contexto de ressurgimento da grande indústria conservadora, de caráter mais mercantil.

Os anos de crise do regime de acumulação que são coroados com o neoliberalismo, neoimperialismo, intensificação da exploração dos trabalhadores é também o momento de florescimento da indústria cinematográfica americana que monopolizará as salas de cinema do mundo com seus filmes cheios de estrelas, publicidade, glamour e, na maioria das vezes, pouca criatividade.

As décadas de sessenta e setenta tem uma avalanche de fusões de empresas, isso se dá também na indústria cinematográfica, além dessas fusões há a sinergia e relação entre o capital cinematográfico, o televisivo, o musical, o de vídeo doméstico com o

³ A Nova Hollywood é um momento histórico da indústria cinematográfica estadunidense, que se inicia na segunda metade da década de 1960 e vai até início da década de 1980. É marcada pela crise do sistema de estúdios que vinha perdendo bilheteria e poder desde os anos quarenta do século XX; com a crise desse sistema abrem-se as portas para obras de baixo orçamento, alternativas e/ou obras que não estão presas ao modelo fechado e controle rígido dos grandes estúdios e seus produtores. É nessa época que surgem filmes ligados a contracultura com temas até então poucos trabalhados, como incesto, uso de drogas, desintegração da família, violência, críticas ao governo, pacifismo etc. A Nova Hollywood marca uma produção cinematográfica mais ligada a juventude e com influencia do cinema europeu, como o *neorrealismo* italiano e a *nouvelle vague* francesa.

surgimento dos videocassetes. Com isso a faturamento das empresas de cinema foram estrondosos.

Implementada na prática a partir de 1975, por ocasião do lançamento da HBO, a TV paga servia a 9 milhões de lares americanos em 1980, passando a 42 milhões em 1990. Já no caso do vídeo doméstico - após a breve disputa pelo mercado entre os formatos Betamax (lançado em 1975) e VHS (em 1977) -, as cifras são ainda mais contundentes: 1,8 milhão de casas com aparelhos em 1980 e 62 milhões em 1990, e aumento das vendas de cassetes, no mesmo período, de 3 milhões para 220 milhões – significando, neste último caso, um incremento de 6.500%... Traduzindo em termos de faturamento, já em 1986, as receitas domésticas das *majors* oriundas da TV paga e do vídeo perfaziam, somadas, 52% do total (12% e 40%, respectivamente), contra apenas 28% provenientes das bilheterias. Complementarmente - e para provar que os efeitos da sinergia são efetivamente de retroalimentação e de forma alguma de concorrência -, a redução percentual não implica um declínio na arrecadação do circuito primário dos cinemas. Muito ao contrário, a reboque do êxito da fórmula do *blockbuster* pós-1975, esta supera em definitivo os sete anos de queda da virada para a década de 1970 e salta de 2 bilhões de dólares em 1975 para 2,75 bilhões em 1980 e 5 bilhões em 1990. Em conjunto - e desconsiderando a nova e bilionária indústria dos negócios conexos (no princípio dos anos 1980, por exemplo, a venda de produtos vinculados a *Guerra nas estrelas* foi estimada em 1,5 bilhão de dólares anuais -, esses dados dão bem uma idéia do porquê da reestabilização econômica da Hollywood contemporânea. A escalada histórica do fenômeno da sinergia – complementaridade cinema/TV pré-1970, advento do *blockbuster high concept* no pós-1975 e integração horizontal entre produção e mercados secundários de vídeo e cabo no princípio dos anos 1980 - tem como desdobramento lógico a segunda onda de fusões e aquisições verificadas a partir de 1985. Em um refinamento do processo de conglomeração dos anos 1960, quando a venda dos estúdios jogou-os lado a lado com empresas de setores tão díspares como locação de automóveis e construção, na década de 1980, "os conglomerados pesados e amplamente diversificados [dos anos 1960 e 1970] se desfaz de empresas, 'enxugam' ou se reagrupam para atingir uma diversificação mais ajustada" em termos midiáticos... Surgem assim os grandes impérios do entretenimento atuais: Seagram-MCA-Universal, Time Warner-AOL, Paramount Communications, Sony-Columbia etc., a maioria com ramificações e interesses globalizados em quase todas as áreas da indústria da mídia (MASCARELLO,2006,p348).

É durante a efervescência da Nova Hollywood que teremos o aparecimento de filmes pós-vanguardistas, os “pós-modernos”, que misturam gêneros, temporalidades, estilos de vanguarda diferentes, tudo em uma mesma narrativa. Pode-se ver elementos das décadas de cinquenta do cinema *noir* juntamente de outras contemporâneas e futurísticas, exemplo disso é o filme *Star Wars* que trabalham com elementos do western que remente ao século XIX, com cinema samurai para falar de imperialismo e política contemporânea em uma história que se passa em outra galáxia e no futuro com armas lasers, andróides e ciborgues.

A publicidade será um dos carros chefes dessa nova indústria cinematográfica, ela irá unir tipos de produtos diferentes dentro de um mesmo pacote, filmes servirão para vender álbuns de disco, atores dos filmes farão participação em videocliques de músicas

temas dos filmes; é o caso de Christopher Lambert que participou de um videoclip de uma das músicas temas do filme *Highlander* de 1986, o clip é da banda Queen. O marketing reconhece que o filme agora faz parte de um complexo multimídia (TURNER,1997).

A venda de um filme não é somente do filme, mas também de bonés, DVD's, pôsteres, discos, CD's, horário de televisão etc. Ou seja, um pacote de mercadorias lucrativas.

Essa mesma indústria que irá ser mais conservadora e reprodutora de ideologias burguesas neoliberais, também abrirá espaço para contestação e críticas sociais, pois se o filme tem chance de ter uma boa bilheteria e gerar lucro ele tem investimento.

2.4 A compressão tempo e espaço

A compressão do tempo espaço é uma realidade da modernidade, ela acelerou o tempo, que não é mais o das estações da natureza, do relógio da igreja medieval, agora é o tempo da produção capitalista, o tempo da fábrica. O espaço se torna curto, não é mais tão longo o caminho a ser percorrido pelo país com a ferrovia, e o tempo para se chegar a correspondência, notícias e mercadorias também diminui.

Essa compressão tempo espacial é intensificada à medida que a tecnologia é aprimorada, as necessidades do mercado buscam dinamizar o tempo e o espaço percorrido por informações, mercadorias e capitais.

Na era do regime de acumulação integral temos uma intensificação ainda maior desta compressão, os espaços se tornam curtos e o tempo dinâmico. A produção tem que ser dinâmica também, se produz mais em menos tempo para mais pessoas; a produção em massa, mas as trocas e o consumo também tem que ser acelerados, com a produção de bens com perecimento mais rápido, mercadorias descartáveis, transportes mais rápidos, meios eletrônicos, como cartões de crédito, para agilizaram as compras e o crédito.

A aceleração do tempo de giro na produção envolve acelerações paralelas na troca e no consumo. Sistemas aperfeiçoados de comunicação e de fluxo de informações, associados com racionalizações nas técnicas de distribuição (empacotamento, controle de estoque, containerização, retorno do mercado etc.), possibilitaram a circulação de mercadorias no mercado a uma velocidade maior. Os bancos eletrônicos e o dinheiro de plástico foram algumas inovações que aumentaram a rapidez do fluxo de dinheiro inverso (HARVEY,1992, p.257).

O mundo do instantâneo começa a surgir, comida instantânea, transferência de dinheiro em tempo real, comunicação via satélite de televisão com transmissões “ao

vivo”, e depois a revolução da internet. A cada dia o mundo gira mais rápido, temos menos tempo para fazer as coisas, pois se a comunicação, o transporte, o crédito, as notícias; tudo nos chega mais rápido, temos que trabalhar mais rápido, nos divertir mais rápido, comunicar mais rápido para não perder tempo, e não perder dinheiro nesse mundo onde as coisas, as mercadorias, e a vida mau nasce já morre, instantaneamente.

Assim como as mercadorias a vida parece ser instantânea também levando a relacionamentos rápidos, a maior tempo dedicado ao trabalho, a produção, “a ganhar dinheiro”, enquanto a vida fora da produção, do comércio, do trabalho parece ser um tempo desperdiçado, fútil, sem valor monetário.

As mercadorias descartáveis invadem os mercados, xícaras, copos, fraudas, nada é para durar, usou e já descartou, a circulação dessas mercadorias agora é surpreendente, não se reutiliza, apenas usa e descarta rapidamente. A vida passa a ser descartável nesse mundo também, veja o caso da massa sem serventia, utilidade e valor econômico encarcerada nas prisões de miséria neoliberal. É mais fácil descartar pessoas do que investir nelas investindo no social, em educação, saúde, melhorias e revitalização das periferias.

Esse mundo rápido e que diminuiu as distâncias é encantador, agora podemos ir nos shoppings de qualquer lugar do mundo e comer as mesmas comidas, a cerveja alemã está em qualquer cidade do mundo, queijos franceses são encontrados com facilidade nos Estados Unidos, Brasil ou Argentina; produtos feitos na China rodam o planeta nesse início de século XXI. Essa é a imagem idolatrada pelos ideólogos e compradores da ideologia da “globalização”.

A aceleração do tempo e a compressão do espaço facilitou a rapidez de trocas de informações, de transferência de capitais, de exploração do trabalho no mundo neoimperialista. A expansão sempre contínua do capitalismo diminuindo barreiras, fronteiras, diminuindo tempo e espaço de forma inexorável e implacável.

O tempo e espaço são construções sociais capitalizadas, mercantilizadas no mundo capitalista, no regime de acumulação integral o tempo e o espaço são reestruturados para dinamizar a produção, circulação e consumo de mercadorias, sempre visando aumento de lucros e diminuir da queda da taxa de lucro.

A vida social como um todo entra nesse frenesi de correria, ansiedade com o tempo, temos que levantar mais cedo, atravessar ruas com trânsito engarrafado em menos tempo, olhar com mais intensidades recados, e-mail, mensagens de celular. O giro rápido de capital, a fluidez de informações, o consumo instantâneo, longos espaços que devem

ser percorridos em menos tempo, tudo isso se parece muito com a vida instantânea, frenética, rápida e fugaz que vivemos no regime de acumulação integral.

A durabilidade das mercadorias cada vez menor parece mostrar que essa sociedade não valoriza o fixo, mas o volátil; não há espaço para o durador, o constante, mas para o rápido, o passageiro, até por que precisa se fazer dinheiro em menos tempo, produzir mais e mais rápido para mais pessoas.

É essa sociedade que é pintada com cores cinzas na arte pós-vanguardista com seus personagens perdidos, solitários, angustiados, pessimistas e que caminham sem direção e lutam por causas egoístas.

Capítulo III

Blade Runner e a Crítica Social ao Capitalismo

A ficção científica no século XX acompanhou as mudanças dos regimes de acumulação, mudanças culturais, de mercado, de tecnologia e de expectativas quanto ao futuro da humanidade; isso vale principalmente para o cinema, que até os anos cinquenta eram dominados por filmes sobre viagens espaciais, monstros alienígenas, cientistas malucos. São os anos sessenta e setenta que irão de certa forma colocar novos ingredientes nesse bolo cultural, temos a virada no capitalismo, as lutas sociais por direitos das mulheres, dos negros, embates da classe proletária, e a crise do regime de acumulação intensivo-extensivo, ou “fordista”.

Na década de sessenta temos um dos grandes filmes de “arte” produzido nos moldes da grande indústria cinematográfica, o filme é *2001-Uma Odisseia no Espaço*, controverso, traz uma abordagem que foge do convencional. No mesmo ano de sua estreia, 1968, temos também o crítico *O Planeta dos Macacos*, obra que se tornou cult e foi sucedida de várias continuações e série para a televisão. Mas é na década de setenta com o megassucesso comercial *Star Wars* que a ficção científica passa a ser mais valorizada, tanto quanto arte, como produto comercial, mercadoria. George Lucas lança um modelo de sucesso que consolidará o gênero e criará seguidores, assim como Steven Spielberg com *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e *ET*.

Essa virada do gênero se dá com a Nova Hollywood que reergueu a indústria cinematográfica estadunidense em plena recessão econômica, e nos anos agudos da crise irá se solidificar, pois os anos oitenta, a década perdida,⁴ é a década de grande arrecadação de bilheterias e de sucesso cinematográfico de ficção científica.

São esses anos que estarão presentes na feitura de *Blade Runner*, fruto de seu tempo que dialoga com esses anos de crise, com as perspectivas de futuro dessas décadas, e com as críticas a sociedade capitalista vigente.

3.1 Os caminhos da pesquisa

Existem outras pesquisas sobre *Blade Runner*, porém nenhuma delas aborda o filme numa perspectiva de totalidade, que será a nossa. As dissertações mencionadas são:

⁴ Para a maioria dos países a década de oitenta foram de crise econômica, desemprego, inflação e pessimismo, por isso o nome de “década perdida”.

Escatologia e Finitude em Blade Runner (1968 - 1982): Percepções do Tempo na Contemporaneidade de Luiz Aloysio Mattos Rangel; *A Metropole Replicante: DE METROPOLIS A BLADE RUNNER* de Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia; e *BLADE RUNNER: a ficção científica e a ética da ciência na sociedade líquido-moderna* de Edilson Rodrigues Palhares.

Em *Escatologia e Finitude* Rangel tem como foco a aceleração do tempo no mundo “pós-moderno”, ele utiliza David Harvey com sua visão de compressão tempo e espaço, e coloca essa aceleração temporal no espaço urbano das metrópoles dos anos sessenta e oitenta do século XX. Nesse trabalho o filme é visto como documento histórico.

Objetiva-se percorrer a hipótese de que a sensação da passagem do tempo varia de acordo com as especificidades contextuais sob as quais os homens estão inseridos. Ampara-se na ideia de que na contemporaneidade esta percepção é a de um tempo acelerado. Isso não significa pressupor que o tempo, de fato, transcorre em uma velocidade acelerada, mas sim, que os indivíduos da sociedade contemporânea o percebem de uma maneira diferenciada, como um fluxo mais rápido do que supostamente seria no passado. Esta percepção é apropriada a um meio em que o tempo natural sobre o qual, um dia, foi baseada toda a organização de suas atividades dera lugar a um tempo tecnológico, produto de uma necessidade de estabelecer controle sobre a natureza e, conseqüentemente, sobre o tempo. A demanda por velocidade denota uma relação do indivíduo com sua duração apropriada ao ritmo de vida dos grandes centros urbanos. Notadamente marcados pela intensidade de produção e tráfego de informações e estímulos sensoriais, estes espaços exigem de seus habitantes uma aceleração para adaptação às condições ali impostas (RANGEL, 2010, p.12).

Edilson Palhares com seu *BLADE RUNNER: a ficção científica e a ética da ciência na sociedade líquido-moderna*, traz uma discussão ética à luz dos escritos do polonês Zygmunt Bauman, e é com o conceito de liquidez do mundo “pós-moderno” que esse pesquisador refletirá sobre ética, dignidade humana e a fluidez do tempo com pouco tempo de durabilidade das mercadorias e da vida.

No futuro de *Blade Runner*, o corpo humano é construído sob medida a fim de ser especializado nas mais diversas modalidades de trabalho servil, da prostituição ao manejo braçal em ambientes hostis em colônias interplanetárias. Tal condição pode ser entendida como uma metáfora que representaria o ápice da liquidez da sociedade moderna conforme o pensamento de Zygmunt Bauman. Pois os andróides, ao ganharem artificialmente a vida como uns frankensteins da modernidade, já são programados à efemeridade, visto que necessitam, após pouco tempo, de remoção e substituição por modelos mais avançados. Para isso têm suas vidas já embutidas com prazos de validade muito curtos. A consciência dessa condição, mais do que a programação física de seus corpos, proporciona-lhes superioridade moral e física em relação aos homens que de fato os criaram, figuras patéticas e solitárias que parecem ansiar pela hora de morrer (PALHARES, 2010, p18).

Por fim temos a obra *DE METROPOLIS A BLADE RUNNER* de Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, que trabalha com a comparação entre dois clássicos da ficção

científica no cinema, o alemão *Metropolis* de Fritz Lang e o estadunidense *Blade Runner*. Suppia compara não somente os filmes, mas também a visão sobre o urbano, luta de classes, controle social e a questão do simulacro, nessa comparação *Metropolis* aparece como representante de um mundo moderno, e *Blade Runner* do pós-moderno.

Em Lang teremos um projeto moderno de metrópole, síntese da modernidade industrial, no qual dois universos antagônicos, o arcaico e o moderno, serão finalmente reconciliados pela intervenção de um mediador. Em Scott observamos um diagnóstico pós-moderno de metrópole, na qual o arcaico e o moderno estão amalgamados numa sociedade pós-industrial extremamente tecnicista, sobre a qual paira irremediavelmente o estigma da ruína ou da deterioração (SUPPIA, 2002, p10).

Apesar de não contemplarem a essência do que será nossa pesquisa, essas dissertações contribuem para novos olhares, e dão material substancial para essa pesquisa, como é o caso da discussão ética na obra de Edison Rodrigues Palhares; a questão da temporalidade e a sensação de fluidez e rapidez da passagem do tempo na dissertação de Luiz Aloysio Mattos Rangel; e o estudo mais urbano da cidade de Los Angeles de 2019 comparada com a metrópole do filme homônimo alemão na dissertação feita por Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.

Nossa pesquisa terá como diferencial em relação às pesquisas aqui citadas o caráter totalizante e dialético, dessa forma não serão feitas apenas descrições isoladas e micro, mas explicaremos a partir da totalidade das relações sociais.

O materialismo histórico tem um **método** que é coerente com a teoria visando a totalidade, historicidade e concretude das relações sociais, esse método é o dialético, que parte do processo de abstração, mas não uma abstração idealista onde as ideias fundam a realidade, mas uma ação de abstrair iniciada pelo real, pelo *concreto*.

Parece que o melhor método será começar pelo real e pelo concreto, que são a condição prévia e efetiva; assim, em economia política, por exemplo, começar pela população que é a base e o sujeito do ato social de produção como um todo. No entanto, numa observação atenta, apercebemo-nos de que há aqui um erro. A população é uma abstração se desprezarmos, por exemplo, as classes de que se compõe. Por seu lado, essas classes são uma palavra oca se ignorarmos os elementos em que repousam, por exemplo, o trabalho assalariado, o capital, etc. Estes supõem a troca, a divisão do trabalho, os preços, etc. O capital, por exemplo, sem o trabalho assalariado, sem o valor, sem o dinheiro, sem o preço, etc., não é nada. Assim, se começássemos pela população teríamos uma visão caótica do todo, e através de uma determinação mais precisa, através de uma análise, chegaríamos a conceitos cada vez mais simples; do concreto figurado passaríamos a abstrações cada vez mais delicadas até atingirmos as determinações mais simples. Partindo daqui, seria necessário caminhar em sentido contrário até se chegar finalmente de novo à população, que não seria, desta vez, a representação caótica de um todo, mas uma rica totalidade de determinações e de relações numerosas. A primeira via foi a que, historicamente, a economia política adotou ao seu nascimento. Os economistas do século XVII, por exemplo, começam sempre por uma totalidade viva: população, Nação, Estado, diversos Estados; mas acabam

sempre por formular, através da análise, algumas relações gerais abstratas determinantes, tais como a divisão do trabalho, o dinheiro, o valor, etc. A partir do momento em que esses fatores isolados foram mais ou menos fixados e teoricamente formulados, surgiram sistemas econômicos que partindo de noções simples tais como o trabalho, a divisão do trabalho, a necessidade, o valor de troca, se elevavam até o Estado, às trocas internacionais e ao mercado mundial. Este segundo método é evidentemente o método cientificamente correto. O concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações, logo, unidade da diversidade. É por isso que ele é para o pensamento um processo de síntese, um resultado, e não um ponto de partida, apesar de ser o verdadeiro ponto de partida e, portanto, igualmente o ponto de partida da observação imediata e da representação. O primeiro passo reduziu a plenitude da representação a uma determinação abstrata; pelo segundo, as determinações abstratas conduzem à reprodução do concreto pela via do pensamento (MARX apud VIANA, 2007, p.42-43).

O ponto de partida é realidade como ela nos aparece, é o concreto dado, a partir dele por um processo de abstração chegamos às determinações do real e ao concreto pensado, que é a forma abstrata e correlata do concreto determinado, o real que existe independente de nosso pensar.

O ponto de partida é o mesmo de chegada, porém iniciamos a jornada pelo real como nos aparece, e depois chegamos no real concreto, com suas múltiplas determinações, sendo uma delas a fundamental, a *determinante*. “O concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações, logo, unidade da diversidade”.

Essas determinações são apresentadas como conceitos, elaborações mentais que são expressão da realidade.

As determinações dos fenômenos são apresentadas sob a forma de conceitos. Divisão social do trabalho, trabalho assalariado, capital, etc., são conceitos e ao mesmo tempo determinações, realidades existentes de fato. Os conceitos são expressões da realidade e, portanto, não possuem vida autônoma. Como a realidade é histórica, transitória, os conceitos que a expressam também são históricos e transitórios. Tal idéia será desenvolvida exhaustivamente por Marx em Carta a Annenkov e em A Miséria da Filosofia, sendo que este último é um desenvolvimento da referida carta. Segundo Marx, “estas idéias, estas categorias são tão pouco eternas quanto as relações que exprimem. Elas são produtos históricos e transitórios” ... Por conseguinte, o desenvolvimento dos conceitos a partir do processo de abstração é uma reconstrução mental das relações sociais (VIANA, 2007, p.45).

Com isso concluímos que não há como pesquisar a realidade social sem olharmos para a totalidade dessas relações com suas múltiplas determinações para chegarmos no concreto, nessa síntese que tem uma determinação fundamental, que no caso da sociedade classista é o modo de produção.

3.2 A produção de Blade Runner.

3.2.1 Sinopse

O enredo do filme se passa em 2019, numa Los Angeles pós-guerra, onde grande parte dos animais foram extintos, tendo agora apenas seus simulacros, não se vê vegetação e a luz do sol não brilha mais como antigamente, pois é obstaculizada pela poluição. Neste futuro sombrio, onde a escuridão, fumaça, lixo e uma chuva ácida constante fazem parte da ambientação, há algo de melancólico e desumanizador, isso se intensifica com a questão das réplicas humanas, os *replicantes*, seres criados geneticamente para serem “escravos”, mercadorias que irão fazer o trabalho dos seres humanos nas colônias fora do planeta terra.

Devido aos problemas ambientais a vida em nosso planeta se torna difícil e inhóspita, com isso há a procura de outros planetas para abrigar os seres humanos, as colônias espaciais, que seriam algo parecido com que foram as colônias produtos da expansão marítima e capitalista no planeta Terra. Porém nem todos podem ir para esses planetas, parte considerável de marginalizados, doentes, pobres, e pessoas com profissões fundamentais para manter a produção e a ordem em nosso planeta são proibidos de saírem dele. Inversamente os replicantes, os androides que tem sua força de trabalho explorada, são proibidos de retornarem ao nosso planeta, sob a pena de serem “removidos”, “aposentados”, ou meramente exterminados pelos Blade Runner’s, caçadores de recompensa que trabalham para a polícia e tem como função exterminar replicantes fugitivos.

O filme começa com um texto explicando alguns elementos da obra e segue uma panorâmica da cidade futurista, mostrando torres cuspidando fogo, altos prédios, uma mistura de construções futuristas com ambientação *noir*, parecida com os filmes policiais dos anos quarenta e cinquenta do século XX. Após isso temos um Blade Runner, Daven Holden (Morgan Paull), fazendo o teste com a máquina Voight-Kampff, ela se parece com o polígrafo e serve para medir funções corporais, emoções e outras características que diferenciam humanos de androides; ela serve para identificar os replicantes. O teste está sendo aplicado em Leon (Brion James), durante o teste percebe-se que Leon é um replicante, neste momento Leon dispara contra Holden.

Nas cenas seguintes aparece o personagem protagonista Rick Deckard, vivido por Harrison Ford, ele está jantando em uma barraca de macarrão japonês, durante esse instante é detido por Gaff (Edward James Olms), pois Deckard se recusa a acompanhá-lo para falar com Bryant, antigo chefe do Blade Runner. Chegando ao prédio onde Bryant

(M. Emmet Walsh) está vemos uma arquitetura antiga, provavelmente dos anos cinquenta, que nos remete ao cinema policial noir, assim como as roupas de Deckard com seu sobretudo parecido com os policiais e detetives particulares daqueles filmes.

Bryant fala a Deckard o que aconteceu a Holden e diz que o Blade Runner deve continuar o trabalho do colega caçador de andróides, que estava à procura de quatro replicantes fugitivos de uma colônia espacial, seriam eles Leon, Pris (Daryl Hannah), Zhora (Joanna Cassidy) e Roy Batty (Hutger Hauer), o líder do grupo.

Deckard aceita o trabalho e começa sua odisseia indo até a empresa Tyrrel, responsável pela fabricação dos replicantes, e pelo seu aperfeiçoamento com a nova série Nexus 6, a qual pertence os andróides fugitivos do filme; esta nova série é mais forte, mais inteligente, mas com menor tempo de “vida”, duram apenas quatro anos, pois percebe-se que essa nova geração começa a criar sentimentos e passa ter ações contestatórias. Importante frisar que é devido a essa sobrevida curta que os replicantes fogem para a Terra a procura de seus criadores para poderem reverter esse processo e viverem por mais tempo.

Já na empresa o personagem de Ford conversa com o proprietário e cientista Eldon Tyrrel (Joe turkell), o mesmo pede para Deckard fazer o teste em sua sobrinha e funcionária, Rachael (Sean Young), para mostrar ao Blade Runner como pode ser falho o teste Voight-Kampff. Após a aplicação do Voight-Kampff chega-se à conclusão que Rachael também é uma replicante, em conversa com Tyrrel o Blade Runner questiona o dono da empresa sobre Rachael e Tyrrel lhe fala que ela é um replicante com memórias falsas, inseridas artificialmente. Essas memórias são da verdadeira sobrinha do empresário e a replicante não sabe que é uma androide.

Rachael fica sabendo de sua condição e procura Deckard, em seguida o caçador vai até o endereço de Leon descobrindo fotos e uma escama de animal, pistas que o investigador usará para descobrir o paradeiro dos outros replicantes.

Em uma narrativa paralela aparece Roy Batty e Leon que vão até um produtor de olhos artificiais que trabalha para a Tyrrel em busca de respostas, com ele ficam sabendo da existência de F.J. Sebastian (Willian Sanderson), funcionário das empresas Tyrrel que tem livre acesso a Eldon e mora sozinho num edifício abandonado, com essa informação Pris, replicante fugitiva e namorada de Roy vai até a casa de Sebastian, o mesmo a encontra dormindo entre sacos de lixo na rua e a convida para ficar em sua casa.

Seguindo as pistas encontradas na casa de Leon, Deckard chaga até Zhora, uma das replicantes que trabalha em um clube de strip-tease. Zhora consegue enganar o

personagem de Ford e fugir para a rua, ele vai atrás dela e na perseguição pelas ruas cheias de imigrantes, fumaça, carros a encontra e executa com tiros pelas costas.

Após a morte de Zhora, Leon vai até o encontro de Deckard e tenta matá-lo, porém, não obtêm êxito, o Blade Runner é salvo por Rachael que atira na cabeça de Leon, após esse incidente Deckard e Rachael vão para o apartamento de Deckard onde começam um relacionamento amoroso embalado pela trilha sonora de Vangelis.

Roy Batty vai à residência de Sebastian se encontrar com Pris e pedir ajuda ao funcionário de Eldon para falar com o empresário, F.J o ajuda e ao chegar ao quarto onde mora Tyrrel, no alto de um edifício, Roy tem um intenso e filosófico diálogo com seu criador que acaba com a morte de Eldon tendo seus olhos e perfurados. F.J foge, mas em vão, pois acaba morto também.

Com a morte de Tyrrel, Deckard chega ao paradeiro dos dois últimos replicantes, extermina Pris e depois passa a ser perseguido por Roy no prédio abandonado onde residia F.J. Sebastian; após ficar pendurado e ser salvo por Roy o Blade Runner presencia as últimas palavras do replicante e sua morte logo em seguida.

No final da obra há a fuga de Deckard e Rachael, pois ela sendo uma replicante possa a ser um alvo do controle social sobre os androides marginais rebelados.

3.2.2 A Produção

A produção do filme foi conturbada, vários fatores pesaram sobre essa obra e a tornaram um pavio de pólvora; problemas entre o diretor e equipe, problemas entre o protagonista e o diretor; diferenças de opinião entre Scott e o roteirista original, e por fim, a mão forte dos produtores sobre o produto final que “desvirtuou” a proposta da equipe e fez surgir várias versões do mesmo filme, como explicaremos mais a frente.

O primeiro roteiro foi escrito por Hampton Fancher, que havia adquirido os direitos sobre a obra de Phillip K. Dick *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Obra escrita na década de sessenta que fala de um caçador de recompensa que extermina androides, que sonha em ter um animal “real”. Eles eram muito caros, a maioria havia sido extinta, e o que se tinha em demasia eram simulacros, cópias artificiais. O produtor Michael Deeley gostou do roteiro e resolveu produzi-lo, foi ele quem teve a ideia de contratar Ridley Scott como diretor, que de início havia recusado o convite, mas depois acabou aceitando.

Havia desacordos entre diretor o roteirista sobre a forma de dar vida à história e até mesmo o autor do romance discordava do roteiro. Scott contratou David Peoples para

reformular o roteiro, mantendo sua essência, e foi o que o mesmo o fez. Dentre as mudanças estava um filme com cenas mais urbanas e externas, ao contrário do roteiro original que tinha cenas mais internas, e o nome dos andróides que passaram a se chamar replicantes. Grande parte das mudanças no roteiro foram ideias de Ridley Scott, assim como as principais ideias da cenografia, do designer e das ambiguidades existenciais do personagem protagonista.

No caso do designer, da visão urbanística distópica de *Blade Runner*, Scott teve influências da revista de HQ *Heavy Metal*, principalmente do artista Jean Giraud (mais conhecido como Moebius). Ridley chegou a trabalhar com um dos desenhistas desta revista no filme *Alien*, H.R. Ginger. Outro nome que teve importância no visual do filme foi o de Syd Mead, desenhista industrial que fascinou o diretor com a coletânea de ilustrações *Sentinel*; Mead acabou fazendo parte da equipe do filme, inicialmente desenharia apenas os carros, depois passou a desenhar várias outras coisas para a obra cinematográfica.

A produtora do filme era a Filmwais, porém a mesma faliu deixando o barco à deriva. Em seguida entre um grupo para financiar a obra que passa a ter o status de *blockbuster*, a *Blade Runner Patnership* (formada pelo milionário chinês Sir Run Run Shaw, Tandem Productions e Warner Bros. através da The Ladd Company) entrou no projeto investindo inicialmente a quantia de 21,5 milhões de dólares, soma considerável para 1980 (PALHARES, 2010).

O filme não agradou ao público que assistiu as prévias no cinema, as sessões teste que passavam em algumas cidades para ver o que as pessoas achavam do filme. Fora isso ainda havia o problema de estouro do orçamento que abria espaço, no contrato, para os produtores assumirem a direção, e foi o que aconteceu.

A Tandem assumiu o controle do filme nas pessoas de Jerry Parenchio e Bud Yorkin, Scott para não ser demitido teve que aceitar essa situação que levou a mutilação da obra com cortes de cenas importantes, a inserção da narrativa em off, em primeira pessoa, do personagem Deckard; o que contrariou o ator Ford. A narrativa tinha como objetivo “explicar” o filme, que foi tido como complexo, filosófico e triste demais. Por fim a maior aberração, a ideia de se ter um final feliz com imagens ensolaradas e cheia de vegetação que não tem nada a ver com a história, com o clima, e com a lógica do filme, e para piorar, fizeram isso inserindo cenas de outro filme, cenas não aproveitadas das filmagens de *O Iluminado* de Stanley Kubrick. Nesse final temos o casal Deckard e

Rachael fugindo rumo ao norte em um carro e uma narrativa meloso do protagonista explicando o final feliz com uma iluminação que destoa do restante do filme.

Com isso temos a primeira versão de cinema do filme Blade Runner, depois dela teve mais três versões. Existe uma polêmica aqui, pois em vários lugares podem achar outros números, que chegam até a sete versões, mas aqui trabalharemos apenas com a hipótese de três, sendo a segunda versão a da década de noventa, “a versão do diretor”; e a terceira e última, a *final cut*, ou versão final, de 2007, que é o objeto de nossa pesquisa.

Com essas novas versões o filme que havia sido alvo de críticas e que não teve boa bilheteria passou a ser revisitado e redescoberto; ainda na década de oitenta ele já havia se tornado “cult” por pequenos grupos, que viram já na primeira versão aspectos interessantes e importantes na obra, como foi o caso de Gibson, autor do romance, considerado o primeiro cyberpunk na literatura, *Neuromancer*:

Depois de assistir uns dez minutos de Blade Runner, eu rolei para fora do cinema completamente desesperado pelo seu brilho visual e sua semelhança com a “visão” de Neuromancer, até então o meu inconcluso primeiro grande romance. Além de ter sido espancado por socos semióticos, esse maldito filme parecia melhor do que as imagens na minha cabeça! Com o tempo superei isso, e comecei a sentir algum prazer, pela forma que o filme começou a afetar a aparência do mundo. Primeiro a moda, depois os vídeos de rock e até mesmo a Arquitetura. Maravilhoso! Um filme de ficção científica afetando a realidade (GIBSON apud PALHARES, 2010, p.46).

Com essas palavras vemos como a obra cinematográfica influenciou a literatura e toda a arte cyberpunk, sendo considerada a precursora no cinema desse subgênero da ficção científica, assim como os livros de Dick os são na literatura. Até hoje quando se fala em cidades futuristas com alta tecnologia, mas degradação humana e ambiental, iluminada com neon, mas escura e tenebrosa nos lembramos da Los Angeles de 2019.

No final dos anos oitenta se descobre uma cópia do filme sem a narração em off, no início foi tido como lenda, mas depois foi atestado a veracidade do fato e um estudante, Josh Crendall, com a ajuda do escritório de Scott chegou a tal cópia, que depois seria editada e retrabalhada para ser novamente exibida nos cinemas como a versão do diretor, que em nossa pesquisa é tida como a segunda versão.

Em 1988, incidentes inesperados colocaram Blade Runner no caminho do cinema autoral e lhe deram uma sobrevida. Naquele ano, começou a circular um boato entre os fãs de que uma suposta versão um tanto diferente de Blade Runner teria sido exibida por engano em uma retrospectiva em Los Angeles. Os executivos da Warner presentes na plateia, ao perceberem o erro, teriam exigido a imediata interrupção da exibição.²⁸ O que parecia ser mais uma lenda urbana no amplo “folclore” sobre aquela película se materializou, no entanto, numa extraordinária ressurreição e ressignificação de sua proposta. Três anos depois, o fã Josh Crendall, um estudante de Artes e Culturas Internacionais da Universidade da Califórnia de Los Angeles (UCLA),

dedicou-se integralmente durante três meses na caça daquela suposta versão. Com o auxílio do escritório de Scott, chegou a Bill Grant e Michael Arick, responsáveis por um setor da Warner, que encontraram a referida cópia. Na verdade se tratava de uma montagem feita às pressas para as previews. Apesar da burocracia e da má vontade inicial da Warner, Crendall conseguiu sua liberação para uma única e exclusiva projeção no festival multimídia Los Angeles Perspectives. A hoje mítica Workprint Version foi finalmente projetada no Fairfax Theater, apresentando uma montagem com algumas cenas não aproveitadas, trilha sonora parcialmente diferente e exclusão não apenas da locução, mas de todo o idílico final feliz. Foi o suficiente para que a imprensa mundial alardeasse que o filme admirado por milhões de espectadores era na verdade um filme falso, um simulacro, tal qual os próprios replicantes. Consequentemente Ridley Scott se sentiu à vontade para revelar à imprensa as imposições que se sujeitou para a finalização do que consideravam sua obra-prima.

Diante desta promoção surpresa, a Warner resolveu relançar no ano seguinte para cinema e home vídeo o longa-metragem teoricamente do jeito que Scott desejou ter feito. No entanto, naquele momento o diretor estava envolvido simultaneamente com dois longas-metragens, a pré-produção de “1492 - A Conquista do Paraíso” (1992) e a finalização de “Thelma & Louise” (1991), que se converteria em seu primeiro grande sucesso desde sua Ficção Científica “Alien – O Oitavo Passageiro” (1979), proporcionando uma virada em sua carreira. Por isso, transmitiu as diretrizes daquele novo Blade Runner para Les Healey, o assistente de edição da versão original e restaurador Michael Arick, o mesmo que ajudou Crendall. Esta ficou conhecida como a segunda versão do longa, a chamada Director’s Cut (no Brasil, Versão do Diretor). Na verdade, ao se computar as duas diferentes versões para as previews de março e maio de 1982, o lançamento oficial nos EUA, uma versão mais violentamente explícita para as salas européias e uma quinze minutos menor para a TV americana (1986), esta seria a sexta versão do filme (PALHARES, 2010, p.51-52).

A nova estreia em setembro de 1992 foi um sucesso de bilheteria e de crítica, aquele filme estranho, difícil de digerir agora era um filme crítico, forte e atual, pois falava da violência policial, dos problemas ambientais, das grandes incorporações empresariais, da razão instrumental e da distopia que era esse caminho desumanizador da sociedade mercantilizada.

A primeira versão além de ter sido mutilada sofreu com os anseios de sua época, o início do governo Reagan, da esperança de dias melhores, da utopia de uma América militar, industrial e forte que sairia da recessão, do desemprego e da melancólica situação econômica da década perdida. Os filmes que foram sucesso de bilheteria naquele ano de 1982 tinham algo nesse sentido, *ET- o extraterrestre*, *Jornada nas estrelas 2*, *Rock III*. Todos eram filmes que passavam a imagem de vitória, eram fáceis de entender; já os fracassos de bilheteria ficaram com *Blade Runner* e sua distopia que colocava o futuro como algo amargo, e o hoje cultuado *Enigma de Outro Mundo* de Carpenter, filme sombrio sobre um alienígena que se transforma na imagem de suas vítimas.

Na segunda versão havia também um elemento que foi retirado da primeira versão, uma cena de um unicórnio, pequena, mas que fazia toda a diferença, pois ela é

um sonho do protagonista, e acompanhado da cena onde Deckard, ao final do filme acha um origami de um unicórnio feito por Gaff em frente seu apartamento levantando a suspeita que ele, Deckard, seja também um replicante.

FOTOGRAMA 03



Unicórnio do sonho de Deckard

FOTOGRAMA 04



Deckard com origami feito por Gaff em frente ao seu apartamento.

Em 2007 é lançada a terceira versão, *a final cut*, que no Brasil chama-se a Versão Final, é uma restauração digital que “conserta” alguns erros de áudio, de imagens, nela é refeita parte da cena da morte de Zhora, tudo acompanhado de perto por Ridley Scott, que

não acompanhou o processo de edição da segunda versão. Para nós essa terceira versão é a segunda melhorada tecnicamente.

Com o lançamento da Versão final que passou em poucas salas e no festival de Veneza houve lançamentos de Dvd's e Blu-Ray's recheados de extras, alguns em maletas que simulavam a maleta que o protagonista usa no filme, outras com as versões anteriores juntamente com a última; uma forma de arrecadar mais dinheiro com o culto do filme, que também é uma mercadoria sempre se renovando e criando novas necessidades para ser vendida no mercado.

3.3 A Cidade Sombria

Blade Runner é ambientado em uma Los Angeles futurista, a história do filme se passa em 2019, nesta cidade vemos a projeção do que se imaginava que poderia vir a ser os espaços urbanos no futuro, mas acima de tudo, vemos uma projeção das metrópoles dos anos oitenta com suas características típicas como poluição, publicidade exacerbada, população multiétnica, moradores de rua, vendedores ambulantes, edifícios antigos deteriorados convivendo com novas construções, mundo informatizado e muitas luzes brilhando na escuridão das noites urbanas.

A metrópole *bladerunneriana* é uma distopia, um olhar sombrio e intensificado sobre os problemas contemporâneos; romanticamente gótica, vemos pouco a luz do sol, parece que a cidade está submersa na escuridão e na chuva ácida constante. A fumaça que passeia pelas ruas encharcadas, cheias de pessoas, entulhos, lixo e carros é um elemento intensificador da imagem poluída, decadente e triste da cidade.

A alta tecnologia, o progresso econômico, o ápice da ciência biológica, da informática e viagens espaciais convivendo com a decadência social, com a extrema desigualdade social, poluição ambiental, deterioração urbana.

Essa cidade morta também pode ser vista em Blade Runner, com a progressiva fuga das elites para as colônias espaciais, a cidade fica entregue aos “perdedores”, aos outsiders, às figuras do submundo, à violência, aos poderes paralelos como, por exemplo, os caçadores de andróides (Blade Runners). Essa cidade sombria constituída por dejetos e objetos de outras épocas em meio à tecnologia representa para Gorostiza e Pérez o fracasso da razão, além de estar inserida em uma cotidianidade anômala, na qual os resquícios da destruição em um mundo distópico pós-guerra aparece em forma de uma chuva ininterrupta. (AMARAL apud PALHARES, 2010, p.97).

O futuro não será um lugar melhor, será uma degradação constante fruto da sociedade atual onde uma razão instrumental, mercantil que não visa o humano, a

autonomia, mas sim apenas o lucro; a ciência não tem limites, sustentabilidade e preocupação com a natureza; o ser humano não passa de uma coisa, de um objeto, mais um dente da engrenagem da fábrica, um comprador a crédito, um consumidor.

O que resta para o planeta desse mundo capitalista que somente se preocupou com a dominação e exploração classista, em sugar e drenar metais, água, madeiras e animais da natureza? Restou um planeta insalubre, poluído, escuro; sem flora, fauna, e repleto de “perdedores”, marginais, doentes, pobres e uma meia dúzia de gerentes para organizar a sociedade carcomida, degradada. Enquanto isso a elite, saudável e necessária para aos lucros migraram para colônias galácticas, longe do lixo, acima das nuvens, uma metáfora sobre o escalonamento social, os de cima, e os de baixo.

Essa metáfora social sobre os de cima e os de baixo, os ricos e pobres, dominadores e explorados; está presente em vários filmes de ficção científica como é o caso de *Metrópolis*, clássico alemão dirigido por Fritz Lang onde a elite morava na cidade, e os operários no trabalhavam e moravam no subsolo. Outro filme com essas características é *Elysium*, dirigido por Neill Blomkamp, nessa obra vemos que os marginalizados, pobres e desnecessários moram no planeta terra, e os ricos, bem-sucedidos, moram em uma estação espacial chamada Elysium. Em nossa interpretação é visível e explícita a luta de classes localizada nessa metáfora espacial.

Um aspecto muito importante em nossa análise cenográfica é o fato de *Metropolis* e *Blade Runner* serem filmes "verticais", e tal verticalidade ser aplicada como uma metáfora da hierarquia social e do conflito de classes. No que respeita a arquitetura, as metrópoles do futuro de ambos os filmes erguem-se verticalmente, constituindo uma alegoria da estratificação social. Em ambos os filmes, e no interior de algum arranha-céu que ocorre o conflito desencadeador da ação; no caso de *Metropolis*, a visita de Maria a suas crianças ao Jardim dos Prazeres, e em *Blade Runner*, o crime de Leon contra o policial Holden. Tanto a personagem Maria, de *Metropolis*, quanto o personagem Leon, de *Blade Runner*, são intrusos, indivíduos que invadem um espaço que lhes é vetado, bem acima do nível das ruas. A partir dessa intrusão, ambos os filmes irão descrever uma trajetória que vai dos subterrâneos- no caso de *Metropolis*- ou do nível das ruas - em *Blade Runner*- ao topo dos enormes arranha-céus, santuários das elites ou grandes corporações. A partir daí fica patente uma organização social que se dá verticalmente, com as classes oprimidas ou desfavorecidas relegadas a níveis inferiores, enquanto as classes dirigentes abrigam-se bem acima da superfície (SUPPIA, 2002, p.48).

Apesar de grande parte da elite ter migrado para outros planetas, parte dela permaneceu na Terra, como é o caso de Eldon Tyrrel, mas ele mora no alto de um edifício, longe das ruas esfumaçadas, da balburdia e do caos urbano, enquanto a maioria das pessoas *outsiders* estão perambulando por ruas inundadas de imigrantes, vendedores ambulantes, carros e fumaça.

A cidade é povoada por anúncios publicitários, por onde as pessoas andam há outdoors luminosos, dirigíveis sobrevoando a cidade com publicidade sonora, uma verdadeira poluição visual de propagandas destinadas a criar necessidades e consumidores.

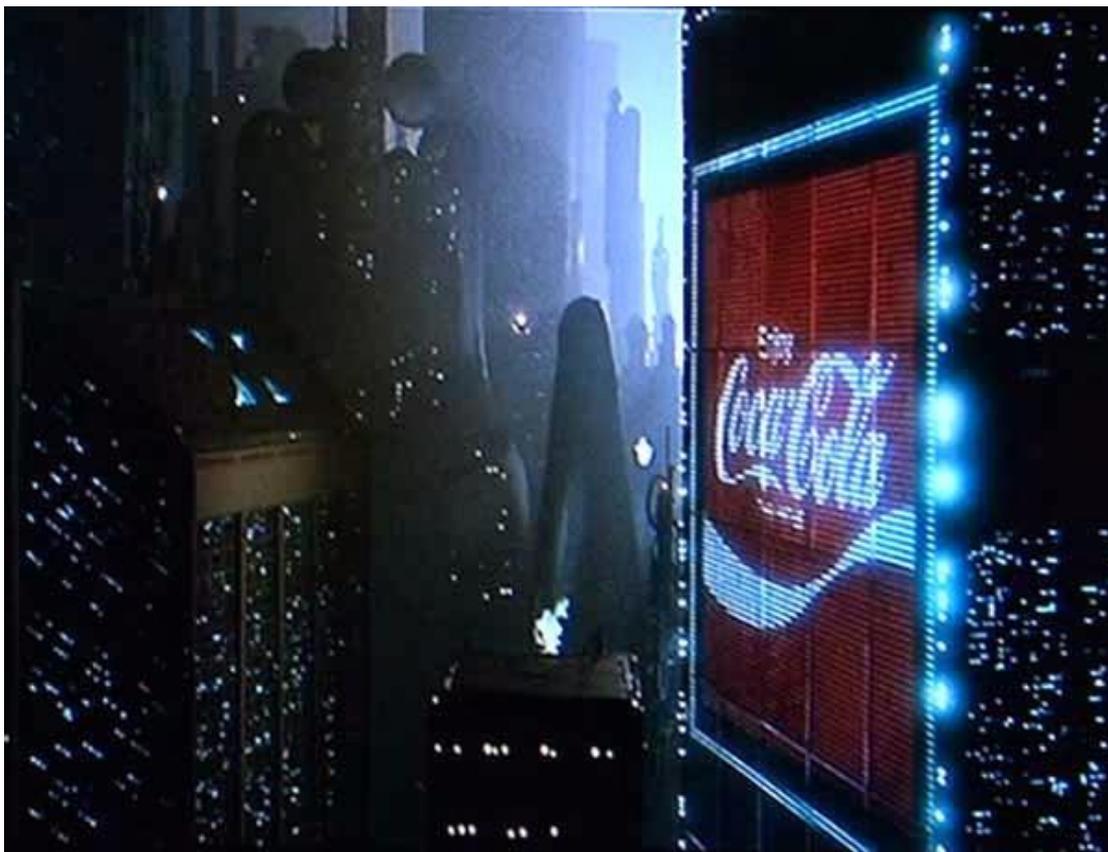
Na sociedade capitalista não existem indivíduos, existem consumidores e mercadorias, e os próprios consumidores se tornam mercadorias, pessoas são vendidas e compradas no mercado. Há uma fetichização que dá poder mágico às mercadorias, e torna as pessoas importantes, necessárias e contentes apenas se consumirem, comprarem, darem lucros e fazerem a indústria continuar produzindo e conservando a sociedade baseada no capital.

Dentre as publicidades luminosas e sonoras vemos *merchandising* de produtos inexistentes, e outros que existiam na época de produção do filme, como é o caso da Coca-Cola.

A publicidade é uma das ferramentas usadas para criar necessidades nos consumidores, ela é intensificada no *regime de acumulação integral*, nesse mundo dito por muitos de “pós-moderno”, vemos o trabalho do marketing como uma das bases para gerar mais vendas encucando nas pessoas a necessidade de determinadas mercadorias; como viver sem o sabor da Coca-Cola, sem o tênis da marca X, ou a roupa da marca Y?

Na sociedade contemporânea não se vive mais fora do mundo criado pelas agências de publicidades, estamos mergulhados nela no serviço, ao ligar a televisão, entrar na internet, acessar e-mail, ouvir rádio, andar nas ruas, shoppings. O filme nesse ponto não cria uma distopia futura, ele projeta no futuro uma realidade latente já nos anos oitenta e que se aprimorou nas décadas seguintes.

FOTOGRAMA 05



Outdoor luminoso de publicidade da Coca-Cola no filme Blade Runner

A cidade iluminada por luzes de neon, pelo brilho dos outdoors, por carros que voam, e altos edifícios em formatos de pirâmides contrastam com ruas esfumaçadas, sujas, entulhadas de detritos, sujeira, lixo. Moradores de rua, crianças andando em gangues em ruas molhadas pela chuva ácida que teima em cair todos os dias, ruas apertadas de vendedores ambulantes, barracas nas calçadas, e excesso de pessoas, já que além da superpopulação local ainda há o número elevado de imigrantes.

Uma mixórdia, a balbúrdia parece ser a regra da cidade representada no filme, além da poluição ambiental temos a poluição visual com a exacerbada publicidade, com pessoas para todos os lados trombando umas nas outras, comerciantes, lixos; nada muito diferente dos grandes centros urbanos.

A arquitetura da cidade é uma mistura de tecnologia de ponta com elementos clássicos do passado, uma mistura de temporalidades que mostram o progresso e um tempo que não passa, parece que há na aceleração do tempo no regime de acumulação integral um apego ao passado ao mesmo tempo que deslizamos rapidamente para o futuro.

O prédio onde mora J.F. Sebastian é um edifício tradicional em Los Angeles construído em 1893, o Bradbury, só que ele está com aspecto mais sujo, sombrio e decadente no filme, além de ser um edifício abandonado, o único morador é Sebastian, um outsider que não conseguiu emigrar por causa de seu problema genético, uma doença de envelhecimento precoce, síndrome de Matusalém.

O alto edifício da empresa Tyrrel, que também serve de residência do cientista e empresário Eldon, tem elementos de alta tecnologia convivendo com um formato de pirâmide Maia, assim como o interior da residência de Deckard se parece com algo da antiguidade clássica misturado com materiais sintéticos, computadores e demais características futuristas.

No meio de tantas pessoas, carros, publicidade, sempre encontramos pessoas solitárias na cidade cyberpunk de Blade Runner; Deckard está sempre sozinho em seu apartamento, Sebastian vive solitariamente, acompanhado apenas de brinquedos, máquinas, que ele mesmo fez, Eldon mora sozinho no alto de seu prédio; pessoas solitárias vivendo num mundo com excesso de pessoas. Individualismo e solidão são marcas do capitalismo na era de acumulação integral, e é enfatizado nas grandes metrópoles que abrigam pessoas preocupadas apenas em vencer na vida, em trabalhar e em si próprias, as relações sociais se tornam mais escassas, o contato com outros seres humanos uma mera formalidade. Hoje, em pleno século XXI, estamos mais solitários ainda, parte de nossas relações sociais são virtuais, em redes pela internet, o contato com as pessoas se tornou algo fugaz e supérfluo.

A arquitetura da cidade abriga de forma melancólica e nostálgica pessoas tristes, solitárias e preocupadas apenas em consumir, trabalhar e morrer, contraditoriamente, são os replicantes, essas réplicas da engenharia genética, que são mais alegres e preocupadas em viver mais nesse mundo sombrio eclipsado por uma razão mercantilizada, pela sombra do capital.

FOTOGRAMA 06



Prédio da empresa Tyrrel.

3.4 Indivíduos e consumidores

A sociedade que se desenha a partir da mudança do regime de acumulação nas décadas de sessenta e setenta, e se consolida nos anos oitenta, é uma sociedade que retira parte do peso e da responsabilidade dos problemas, decisões e resultados do Estado e passa as mesmas para os indivíduos. Agora o problema do desemprego não é simplesmente uma questão do Estado e da atual situação do capitalismo, passa também pela preguiça, pela falta de formação e pelas decisões dos indivíduos. O criminoso não tem mais ligação com a sociedade excludente, competitiva e desigual; ele é fruto apenas do caráter, de suas decisões “sem ética”.

A responsabilidade dos indivíduos se torna grande nesse mundo onde cada vez mais o individualismo reina, com isso também as benesses, os louros e os lucros devem ser individuais; a preocupação com o coletivo é deixada de lado de forma mais intensa, até porque numa sociedade competitiva não há espaço para dividir os bons resultados com os perdedores na corrida pelo sucesso, bem-estar e riqueza.

O peso dado aos indivíduos, em detrimento da coletividade, unido a competitividade do mundo leva ao isolamento, pessoas se tornam ilhas, preocupados apenas em viver, ganhar dinheiro e comprar no mercado os indivíduos são ilhas solitárias num mar de pessoas perambulando sem rumo nas ruas escuras, sujas e molhadas.

Esta solidão é visível nos personagens humanos do filme; Eldon Tyrrel mora na própria empresa, num quarto no alto de seu alto edifício no formato de pirâmide. Aparentemente sem amigos, sem família, joga xadrez com um dos seus funcionários, o jovem “ancião” J.F Sebastian; inclusive é por essa pequena proximidade que Sebastian

consegue entrar nos aposentos de Eldon juntamente do replicante Roy altas horas da noite, com a desculpa de ter achado uma jogada para vencer o talentoso jogador e cientista Tyrrel. Na solidão de seu quarto Eldon não resiste e acaba deixando Sebastian entrar, logo percebe que esse traz consigo uma companhia.

Deckard também é um solitário, sem família, sem amigos, vive apenas com fotos, memórias, numa delas aparece uma mulher que pode ser sua ex-esposa. Com o desenrolar do filme há o questionamento se Deckard é ou não também um replicante, uma réplica humana produzido industrialmente a partir da engenharia genética; porém, mesmo ele sendo um androide o mesmo não se percebe como um, acha que é humano, e como a maioria das pessoas é um solitário e individualista.

Ao contrário dos replicantes, o Blade Runner não toma decisões pensando num grupo, na sociedade, faz apenas seu serviço de controle social pelo qual é pago, claro que na ideologia predominante num estado neoliberal e repressor, ele faz o que é considerado justo e certo para a coletividade, limpando a rua de seres indesejados e perigosos.

A sociedade capitalista dos anos oitenta, e a atual, é uma sociedade de consumidores, como diria Bauman; a importância dos indivíduos está não somente no que produzem, mas também no que consome, principalmente na quantidade que o fazem. A satisfação, o bem-estar, o prazer só é obtido no consumo, sem comprar mercadorias e serviços somos vazios, sem valor e deprimidos.

O consumidor é fundamental para continuar girando a máquina do Capital, por isso sempre se está fabricando novas necessidades e criando novos consumidores.

...A produção de mercadorias só tem sentido com a possibilidade de sua venda no mercado. O mercado consumidor precisa absorver o conjunto de mercadorias produzidas. Mas isto nem sempre ocorre, e a solução que a classe capitalista busca para esse problema está na constante ampliação do mercado consumidor. Isto, contudo, não é feito sem critérios. O capitalista tem de levar em consideração as preferências, necessidades etc. Do mercado consumidor. A mercadoria, em primeiro lugar, tem de possuir não só um valor de troca, mas também um valor de uso. É por isso que a partir de certo estágio de desenvolvimento capitalista se inicia um conjunto de iniciativas visando criar necessidades fabricadas. Tais iniciativas se encontram na publicidade, por exemplo. Se a publicidade de um determinado produto surte um efeito de grandes proporções, isto terá ressonâncias no processo de produção. O mesmo ocorre na obsolescência planejada das mercadorias e no caso dos produtos descartáveis. Porém, esta ação do mercado sobre a produção é determinada pela própria produção, que incentiva através da publicidade, entre outros meios, o consumo e este, uma vez desencadeado, reforça o processo de produção (VIANA, 2009b, p.49-50).

O consumidor é fundamental no processo de produção, e a publicidade é a forma mais eficaz de produzir novas necessidades levando as pessoas sempre a comprarem mais e novos produtos.

O filme é repleto de publicidade, vemos a ênfase que foi dado ao visual luminoso, chamativo e criador de desejo, como não comprar quando a todo momento estamos sendo bombardeados por propagandas, sempre mostrando como é fundamental, necessária, vital a mercadoria apresentada como as viagens para outros planetas, bebidas como cervejas, Coca-Cola, mão de obra replicante.

O futuro sombrio, triste e deprimente é também um futuro de consumo, publicidade a todo momento e em todo lugar, as ruas lotadas de comércio de comida, venda de animais artificiais, pessoas comprando ao lado de mendigos pedindo dinheiro, ruas sujas e feias dando abrigo aos mais belos anúncios de produtos.

Interessante que um dos anúncios publicitários mais repetidos no filme é com uma gueixa, o rosto e a fala oriental são constantes em *Blade Runner*, assim como são o alfabeto escrito em lojas, publicidade, automóveis. A década de oitenta foram anos de sucesso da tecnologia japonesa, assim como da entrada de muitos japoneses nos Estados Unidos. Não é gratuita a imagem oriental no filme, assim como nos filmes da década de uma forma geral.

Na obra cinematográfica aqui analisada apresenta um mundo de consumo exagerado convivendo com pobreza extrema, a ansiedade e o desejo em consumir parecem não trazer felicidade, pois os personagens são melancólicos, como é o caso de Deckard, Rachael e J.F Sebastian.

3.5 Tempo, mercadoria e existência

A produção de mercadorias “toyotista” não é mais a produção em massa de um mesmo produto, como era na “era de ouro”, como nomeava Hobsbawn; na acumulação integral se produz em massa produtos variados, *personalizados*, além disso se produz mais em menos tempo. Logo, se há mais produção em menos tempo, tem que haver mais compras em menor tempo, com isso chega-se à conclusão que as pessoas têm que serem induzidas a consumirem mais em menos tempo, e os produtos têm que durarem menos.

A produção em massa de produtos com pequena duração de tempo é a produção dos tempos instantâneos, se faz produtos para serem comercializados e consumidos rapidamente, como macarrões, cafés instantâneos, mas também descartáveis, como xícaras, pratos, roupas.

Vivemos tempos onde o tempo não passa mais rápido, porém sentimos o mesmo deslizar liquidamente sobre nós, as coisas não duram, as relações não duram, os

empregos não duram, mais nada é durador, tudo é passageiro, descartável, móvel e dinâmico.

Tempos instantâneos que acompanham o tempo de giro do capital, das mercadorias, do capital dinheiro, das notícias. Numa sociedade onde o valor das bolsas de valores sobem e descem em menos de um dia, onde mercadorias percorrem espaços que antes demoravam meses, agora duram horas viajando em aviões, o tempo deixa de ser lento, o espaço não é mais obstáculo, nos transportamos rapidamente como os teletransportes de *Star Trek*, série clássica dos anos sessenta.

A comunicação via satélite tornou as notícias mais rápidas, agora temos “ao vivo” chamadas nos telejornais, a partir da década de oitenta os celulares facilitaram comunicação, somos achados, notificados a qualquer momento e em qualquer lugar.

Como coloca Harvey em sua obra *A Condição Pós-moderna* a aceleração no tempo de giro da produção leva a aceleração também na troca e no consumo, e esses são intensificados com a comunicação, racionalização técnica como empacotamentos, containerização etc.

A moda também acelera o consumo, investimentos, roupas do momento que duram poucos meses, modelos de carros não duram mais para sempre, ficam obsoletos, feios, ultrapassados, celulares tem que serem trocados todos os anos, pois novas funções, cores, formas vão surgindo.

Nesta sociedade de tempo acelerado, descartável e instantâneo é a mesma representada no filme *Blade Runner*. O excesso de imagens publicitárias dá o tom do consumismo, ruas cheias de detrito, lixo mostram como são produzidos e descartados rapidamente vários produtos e sobras do consumo, assim como as pessoas são descartadas e jogadas nas sarjetas, o entulho humano é visível nos marginalizados, mendigos e desabrigados.

O maior exemplo da efemeridade do tempo são os replicantes, o modelo Nexus 6 tem apenas quatro anos de “vida”, eles não são máquinas, robôs mecânicos, são seres biológicos fabricados industrialmente para servirem de mão de obra barata, útil e sem contestação, sem encargos trabalhistas, sem darem problemas.

Constatou-se que muitos desses seres começaram a ter sentimentos como os seres humanos, logo, começaram a questionar, contestar e a querer uma vida humana, devido a isso passou a ser limitado o seu tempo de vida para não dar tempo de adquirirem essas características.

Os androides que voltam ao planeta Terra no filme são insubordinados que se revoltam contra essa situação e querem mais tempo de vida, não querem mais ser mercadorias descartáveis, querem ser humanos com tempo indeterminado de vida, não presos a produção, mas ao acaso, ao destino ainda não traçado. Como os heróis trágicos de peças gregas os replicantes têm seu destino escrito e sabem seu final, a morte em tempo determinado.

Liderados por Roy fogem para nosso planeta e vão atrás de resposta e solução para seus problemas de longevidade diminuta, tentam se infiltrar nas empresas Tyrrel com Leon como funcionário, porém não obtêm êxito, já que ele é descoberto após atirar e ferir o Blade Runner Holden. Depois vão atrás de um fabricante de olhos, Chew. A cena onde eles entram em uma espécie de freezer para conversar com o fabricante de olhos da Tyrrel percebemos a especialização na fabricação dos replicantes, os olhos são fabricados em uma pequena fábrica terceirizada. Recentemente essa terceirização vai além, as peças dos componentes dos produtos são fabricados em países diferentes.

É através de Chew que Roy e Leon ficam sabendo de J.F Sebastian, logo após Pris vai até a porta do prédio Bradbury e fica sentada entre sacos de lixo à espera do funcionário da Tyrel, Sebastian a vê correndo ao sair do meio do lixo e se ferir ao bater em seu carro, após esse incidente a convida para entrar, e esse é o subterfúgio para Roy ir visitar sua companheira Pris e pedir ajuda a Sebastian para falar com Eldon Tyrrel.

Sebastian tem síndrome de Matusalém, suas glândulas, como ele mesmo diz, envelhecem rápido, por isso não conseguiu emigrar para uma colônia espacial, marginalizado pela sua doença. Assim como os androides, J.F tem curto espaço de tempo de vida, porém, diferente deles, seu tempo de vida é indeterminado, ele não sabe quando morrerá.

Os replicantes são produtos, mercadorias vendidas e compradas no mercado com tempo de vida limitado como qualquer outro produto que tem que se deteriorar rápido para dar espaço a outro produto, acelerando o consumo e aumentando os lucros.

Rachael também é uma replicante, no filme não sabemos quanto tempo de vida ela terá, na primeira versão, a de cinema, ao final do filme numa narração do personagem de Harrison Ford é dito que ela terá tempo de vida indeterminado, mas na versão do diretor, e na versão final, que é a nossa, não sabemos, o filme termina com a fuga de Rachael e Deckard, quando fecha a porta do elevador.

No final do filme fica a pergunta, quanto tempo de vida terá Rachael e Deckard, que é possivelmente um replicante também. A pergunta não é respondida, e esse final fica

como um ponto final trágico, melancólico e pessimista em relação ao futuro dos personagens e da humanidade que é tratado nesse filme como seres de vida curta, mercadorias que podem ser rapidamente descartadas, trocadas, substituídas.

Deckard conhece Rachael ao fazer um teste nas empresas Tyrrel, eles se envolvem após ela saber que é uma replicante que tinha memórias falsas, implantes das memórias reais da sobrinha de Eldon Tyrrel.

O interessante é que os personagens de vida curta são apegados a fotografias, a memórias; Leon volta ao seu apartamento atrás de suas fotografias, que são achadas por Deckard, o mesmo tem várias fotos em sua sala em cima do piano, Rachael carrega fotografias de sua infância. As fotografias parecem ser suporte de memória para se fixarem em tempos que transcorrem rápido, uma forma de não se perderem nesse turbilhão de mudanças, nesse descarte constante de produtos, relações, empregos e vidas.

FOTOGRAMA 07



Piano de Deckard repleto de fotografias.

Os anos setenta e oitenta foram anos onde o pleno emprego não existia mais, as pessoas estavam empregadas num mês e no outro estavam à procura de emprego, em subempregos, trabalhando por uma semana ou duas, mendigando ou no mundo do crime.

Não há mais segurança no mundo do trabalho nos países neoliberais, a vida é inconstante, rápida, não há tempo para consolidar tradições, emoções, lugares, o passageiro é que dura; por isso o apego a objetos remontam à tradição, como o piano na sala de Deckard, o reavivamento das religiões a partir da década de sessenta, a nostalgia e o apelo para a comunidade quando a vida não é mais comunitária, não se conhece mais

os vizinhos, a criminalidade tomou conta dos bairros, as pessoas mudam e troca-se de vizinhos constantemente.

São tempos de mudanças rápidas e frenéticas que afetam a mudança nas relações humanas, que se iniciam nas décadas de sessenta e setenta com a transformação do regime de acumulação. Relações entre pessoas no mesmo bairro, relações amorosas instantâneas, empregos temporários, amizades virtuais, são tempos onde o espaço é percorrido rapidamente, o tempo acelerado não deixa vestígios, e a vida como uma mercadoria qualquer deteriora num piscar de olhos.

A arquitetura da cidade de Los Angeles de 2019 é uma mistura de alta tecnologia e tradição, edifícios antigos com canos a mostra, prédios em formatos de pirâmides todos iluminados ao estilo futurista. A delegacia fica dentro de uma antiga estação de trem e tem aspecto dos escritórios dos filmes *noir* dos anos quarenta e cinquenta. O quarto de Eldon está todo iluminado com velas parecendo um quarto medieval.

FOTOGRAMA 08



Quarto de Eldon tyrrel

O estilo de roupa de Deckard e Rachael são anacrônicos, ele se veste como um policial ou detetive particular de filmes *noir*, ela como uma mulher dos anos cinquenta, enquanto Roy e Pris parecem punk's da década de setenta e oitenta.

FOTOGRAMA 09



Rachael nas empresas Tyrrel.

FOTOGRAMA 10



Roy e Pris no apartamento de Sebastian

FOTOGRAMA 11



Deckard no apartamento de Sebastian a procura de Pris e Roy

Uma mistura de temporalidades diferentes parece mostrar que a época dita “pós-moderna”, da era de acumulação integral é um tempo onde o futuro e o passado se misturam mostrando uma crise de identidade temporal, e um desejo nostálgico de volta ao passado, enquanto o Capital precisar progredir para lucrar cada vez mais tornando a sociedade um parque fantasmagórico de tecnologia, progresso, detritos e nostalgia.

Os detritos, lixos, prédios antigos e velhos convivem com a alta tecnologia, com mudanças constantes, informações dinâmicas e muita publicidade no filme Blade Runner; tudo isso num ambiente melancólico, sombrio e pessimista, onde a tecnologia, a economia não geraram segurança, bem-estar e felicidade.

A desumanização e reificação dos seres humanos chegam ao extremo, nele não só coisificamos, tornando os seres humanos um objeto, mas fabricamos outros seres humanos para levar além essa fantasia mercadológica.

3.6 Pontos de Fixação

Além de contextualizar historicamente o filme temos que colocá-lo no contexto das produções cinematográficas de sua época, no caso específico dos Estados Unidos

estava saindo do período da Nova Hollywood e entrando numa era de ressurgimento do sistema de estúdios, onde o poder dos produtores e financiadores do filme voltavam a ser mais fortes do que a do diretor, roteirista; não que esse fenômeno tenha desaparecido por completo, mas foi relativizado durante os anos sessenta e setenta devido à crise da indústria cinematográfica dando uma certa liberdade aos diretores, roteiristas e produtores independentes, e no caso da grande indústria, mais liberdade.

O cinema como um todo havia passado por mudanças, e a sociedade também, o mundo, e os Estados Unidos principalmente, saíam do regime de acumulação intensivo-extensivo, ou como chamam alguns, fordismo, um regime de acumulação que tinha um Estado integracionista que prezava o bem-estar social integrando proletários ao mundo do Capital com previdência, escola, auxílio desemprego, por um lado, por outro havia a exploração do trabalho intensificado com as formas de produzir mais em menos tempo no país imperialista, e explorando mais o trabalho retirando mais-valor absoluto nos países periféricos.

O mundo saía desse regime e entrava no de acumulação integral com Estado neoliberal com cortes de gastos nas áreas sociais como previdência, educação, saúde; lupemproletarização. Aumento da violência e criminalidade, neoimperialismo com a chamada “globalização”, que não passa da continuidade da mundialização do capitalismo, o aumento do comércio internacional, exportação das ideologias, cultura e mercadorias dos países imperialistas para a periferia, como se estas fossem agora mundiais e não mais produzidas em determinada cultura e sociedade.

O cinema que será feito a partir da década de setenta terá alguns pontos de fixação, imagens, temas, situações que serão recorrentes. Por ponto de fixação entendemos o seguinte:

Llamaremos "puntos de fijación" a un problema o un fenómeno que, sin estar directamente implicado en la visión, aparece regularmente en series filmicas homogéneas y se caracteriza por alusiones, por repeticiones, por una insistencia particular de la imagen o un efecto de construcción. (SORLIN, 1992, p.196).

O primeiro ponto de fixação que traremos é o de mistura de características temporais diferentes para o mesmo período, o filme Star Wars o faz de forma de pastiche, uma mistura de elementos samurais, medievais, de gêneros cinematográficos diferentes num mesmo filme, tudo projetado num futuro e em uma galáxia distante.

Mas vamos colocar aqui elementos parecidos e que dialoguem com o filme *Blade Runner*. Não poderia deixar de destacar a dupla caracterização policial *noir* e punk; muitos filmes dos anos oitenta trazem essa dupla caracterização, e geralmente o personagem que veste sobretudo sempre é inimigo do personagem com caracterização punk. São os casos dos filmes *O Exterminador do Futuro*, *Ruas de Fogo*, *Highlander*.

No filme *O Exterminador do Futuro* de 1984 temos a história de um robô androide, vivido pelo ator Arnold Schwarzenegger, que volta no tempo para exterminar a mãe do futuro líder de resistência humana contra a dominação das máquinas. Além do exterminador, um humano também é mandado de volta, mas para proteger Sarah Connor, a futura mãe. A roupa usada por Kyle Reese é tomada de um mendigo, porém ele furta também um sobretudo que o coloca parecido com um detetive dos anos quarenta; já o exterminador toma as roupas de um jovem punk.

Outro ponto de conexão com o filme aqui trabalhado é a visão do futuro que é mostrado na primeira cena do *Exterminador*, e volta em forma de flash back em sonhos e lembranças do personagem Reese. O futuro é pura destruição, lixo, escombros, pessoas sujas vivendo no subterrâneo, poeira e destroços do que um dia foi a civilização ocidental. Todas as cenas que mostram o futuro são noturnas e sombrias, sempre repletas de ação, perseguição e morte, onde máquinas perseguem e ceifam a vida de seres humanos.

Outro filme que temos essa caracterização é *Ruas de Fogo*, como no filme descrito anteriormente, nesse o herói também usa sobretudo, e o vilão usa roupas de couro e penteado parecido com a moda punk. O filme tem um enredo simples de aventura vespertina, uma cantora é sequestrada por uma gangue e um ex-namorada volta à cidade natal para resgatá-la.

Por fim *Highlander*, que no Brasil recebeu o subtítulo de *Guerreiro Imortal*. A história de guerreiros imortais que digladiam através dos tempos em busca de um prêmio, que além de poderes de sabedoria entrega também, ironicamente, a mortalidade, poder morrer naturalmente; sem contar que a imortalidade é relativa, pois se cortar a cabeça do oponente ele morre. O protagonista é Connor MacLeod, um escocês do século XVI que descobre ser imortal e que perambulará pela terra até a década de oitenta do século XX quando terá a luta final com outro imortal, Kurgan. Nos anos oitenta o personagem protagonista se vestirá com um sobretudo, e o vilão com uma caracterização punk.

Nos três filmes temos a mesma caracterização dos personagens Deckard e Roy, os três falam direta ou indiretamente sobre o tempo, o *Exterminador* é sobre viagem no

tempo, *Highlander* sobre lutas no tempo, e *Ruas de Fogo* é sobre uma época atemporal, mistura de anos sessenta, oitenta, e as vezes até setenta.

A representação da cidade distópica também passa por pontos de fixação, até a década de setenta o futuro era mostrado de uma forma higienizada, claro que havia exceções, mas a maioria das obras tinha cidades utópicas em tons brancos, limpas e organizadas, mesmo algumas distopias, como *THX1138*, mostrava uma cidade subterrânea organizada, limpa e branca.

Uma das cidades que precedem a distópica Los Angeles de 2019 é a Nova York do filme *O Mundo de 2020*, de 1973. Ela é uma cidade cheia de poluição, sujeira e superpopulação, parecida com a cidade de *Blade Runner*, com a diferença que a de 2020 é clara, ensolarada, e não escura e gótica como a de 2019. O tema relacionado com o meio ambiente tem seus pontos de intersecção; em ambos os filmes eles são expostos e criticados, porém no filme de 1973 ele é protagonista, a história gira em torno dos problemas ambientais e da falta de recursos naturais; em *Blade Runner* apesar de ser um ponto importante serve mais como pano de fundo para os problemas humanos.

FOTOGRAMA 12



Cena do filme *No Ano de 2020*.

A cidade de Nova York ambientada no futuro de 1997 do filme *Fuga de Nova York* de 1981 também é uma cidade suja, poluída, degradada e distópica, entretanto, diferente do filme anterior este é mais sombrio, filmado mais a noite. A história do filme se passa em 1997, a cidade de Nova York se torna uma grande prisão e nela ficam presos a maioria dos condenados dos Estados Unidos; numa noite o avião que transportava o presidente é abatido e o presidente americano cai dentro da cidade prisão. Para resgatar o

chefe do executivo mandam um prisioneiro condenado por terrorismo, Snake Plissken, em troca ele receberá sua liberdade.

O filme é dirigido por John Carpenter, que não poupa críticas a sociedade neoliberal, ao encarceramento em massa, tanto o filme dele, como *Blade Runner* são distopias que mostram com pessimismo e amargura como a sociedade capitalista pode nos retirar a liberdade.

Um filme que tem algumas semelhanças interessantes com a obra de Scott é *Fuga do Século 23* de 1976, nessa obra vemos um futuro distópico, uma cidade construída para abrigar as pessoas depois de problemas ambientais e de superpopulação, porém nela só se vive até os trinta anos, depois disso as pessoas são exterminadas. Porém isso é feito de forma camuflada, elas entram em uma máquina chamada carrossel para serem mortas, mas elas acreditam que vão renascer novamente, porém, na verdade irão se tornar comida para as outras pessoas da cidade.

Como no filme cyberpunk aqui analisado, em *Fuga do Século 23* temos caçadores que matam aqueles que infringem determinadas leis, no caso do filme, não querem entrar na máquina carrossel; esses caçadores são os *runners*. A questão do pequeno tempo de vida também é explorada nesse filme, as pessoas como os produtos dessa nova fase do capitalismo duram poucos, e são consumidas rápido, pois viram comida.

Ridley Scott antes de fazer *Blade Runner* havia feito outro filme de ficção científica, *Alien- o oitavo passageiro* de 1979, este filme, diferente de *Star Trek*, *Star Wars* e *2001-uma odisseia no espaço*, era sombrio, escuro e de aspecto sujo, tinha elementos precursores da estética cyberpunk, porém a história não se passa em uma grande metrópole, mas no espaço, em uma nave espacial que recebe um chamado de socorro de um planeta desabitado e inóspito, chegando lá se deparam com uma forma de vida diferente e mortal.

Alien além do ar sombrio, que combina com a proposta de suspense e terror, também dialoga com a crítica a razão instrumental presente em *Blade Runner*, razão capitalista e mercantil que coloca os interesses da indústria e comércio acima da vida humana. No caso do primeiro o alienígena é mais importante do que a vida dos humanos, pois dará lucro para a indústria bélica, já no segundo os interesses comerciais e a mão de obra escrava são mais importantes que a liberdade e uma vida mais longa das réplicas humanas.

FOTOGRAMA 13



Cena do filme Alien

3.7 Mensagem, Crítica, Distopia e Capitalismo

O filme é uma distopia que projeta no futuro um mundo tenebroso, que na verdade é o mundo dos anos 1980, porém exagerando seus aspectos negativos. Uma crítica a sociedade capitalista contemporânea que olha com pessimismo não para o futuro, mas para o presente, para onde chegamos com uma razão instrumental, com a mercantilização da vida, com a exploração do trabalho, com a dominação classista.

A Los Angeles de 2019 é uma grande metáfora sobre nosso tempo, sobre o caos das cidades, sobre o controle social policial que tenta resolver os problemas sociais, como o aumento da desigualdade, a precariedade, a miséria, e a luta dos explorados.

A obra aqui analisada coloca em sua imaginação artística os problemas ambientais, a concentração e oligopólio empresarial, a preocupação com os lucros acima da preocupação com os seres humanos, a expansão sempre constante do capitalismo neoimperialista; tudo isso expresso de forma exagerada em uma distopia futura.

Essa sociedade é lúgubre, a tristeza dela está relacionada com o fracasso de uma sociedade que pregou o progresso, as melhorias pela ciência e a emancipação pela razão, porém acabou extinguindo parte da fauna e da flora, só produziu miséria para a maioria, e riqueza e bem-estar apenas para uma minoria.

O tom sombrio que é explicitado pela iluminação faz parte do horror com que olhamos para um mundo onde seres humanos são projetados para serem escravos, e seres

livres são prisioneiros da burocracia, do lucro e do consumismo. O Estado aqui só é mostrado em sua face aguerrida e violenta, ligado aos interesses comerciais da empresa Tyrrel.

Abaixo um quadro comparativo para analisarmos o que há de parecido na sociedade neoliberal e do filme Blade Runner:

Sociedade neoliberal dos EUA de 1980	Sociedade do filme Blade Runner
Lutas dos explorados que prejudicam os lucros e são abafadas pelo estado	Lutas dos explorados que prejudicam os lucros e são abafadas pelo estado através do extermínio
Aumento das desigualdades sociais	Aumento das desigualdades com mais intensidade, pois agora há humanos abaixo da linha de miséria proletária, os escravos replicantes.
Sociedade capitalista	Sociedade capitalista
Desmatamentos	Destruição quase total da flora
Animais em extinção	A maioria dos animais foram extintos
Grandes corporações empresariais	Grandes corporações empresariais
Fetichização da mercadoria	Fetichização da mercadoria
Sem clonagem humana	Com clonagem humana
Cidades superpovoadas	Cidades superpovoadas, verdadeiros formigueiros humanos.
Pessoas solitárias	Pessoas solitárias
Neoimperialismo (globalização)	Neoimperialismo interplanetário
Metrópoles poluídas	Metrópoles super poluídas
Imigração	Imigração
Controle social policial truculento	Controle social policial truculento mortífero
Publicidade exacerbada	Publicidade exacerbada
Consumismo	Consumismo

Intensificação do trabalho proletariado	Trabalho intensificado pela escravidão
---	--

O cinema é uma obra coletiva, vários realizadores fazem parte da equipe; câmeras, direção de arte, roteiristas, produtores, financistas, editores etc. Logo, não é uma arte autoral, pelo menos não de único autor, é fruto desse trabalho coletivo, trabalho esse que tem um produto que será vendido no mercado visando lucro, temos então uma mercadoria.

O cinema como tem múltiplas determinações; a visão de mundo, e interesses do diretor, roteirista, do produtor; a sociedade na qual está inserido, as relações sociais, de classe, o momento histórico com seu regime de acumulação, tipo de Estado, momento econômico etc.

O cinema é um produto social, e não uma entidade metafísica, uma fantasmagoria, e tendo múltiplas determinações, têm uma que é fundamental, neste caso é o capital cinematográfico.

Aqui talvez está o calcanhar de Aquiles do filme *Blade Runner*, pois ele foi feito dentro do sistema de grandes estúdios, com alto volume de capital investido e interesse comercial por trás de sua produção. Além disso ele tenta pegar carona no sucesso de *Star Wars*, que elevou a ficção científica ao status de grande arte e um bom produto comercial; juntamente a isso temos a imagem do protagonista que tinha participado do filme citado e já era considerado uma estrela; o próprio diretor tinha feito um sucesso comercial que havia sido bem avaliado pela crítica e tinha dado lucro com bilheteria com *Alien*.

Como fazer um filme crítico e revolucionário dentro do sistema de estúdio, com alto investimento e tendo como investidores empresas que visavam apenas o lucro, a forma e o sucesso?

O filme começa com um pequeno texto explicando a questão dos replicantes, de sua fuga para a terra, logo após temos uma cena deslumbrante, um voo panorâmico sobre a cidade de Los Angeles no ano 2019.

A cidade de Los Angeles na abertura dá o tom do filme, noturna e triste; a música composta por Vangelis não tem o sabor de aventura das trilhas oitentistas como *Star Wars*, *Indiana Jones*, e nem melodramática como a trilha do filme *ET*. A trilha sonora é melancólica e pessimista, não abre espaço para flertes, para aventura.

Torres cuspidando fogo dão a imagem da indústria, carros voando, altos edifício tomando conta do espaço, e o destaque, o prédio em forma de pirâmide onde está a Tyrrel;

cenário do teste em que Holden será ferido por tiros efetuados pelo replicante Leon, isso desencadeará a trama, por esse motivo o Blade Runner Deckard será chamado a voltar à ativa e perseguir esses “marginais”.

FOTOGRAMA 14



Cena de abertura do filme Blade Runner

Logo na abertura podemos ver o tom do filme que será aprofundado em sua execução, pois no cinema há convenções, como coloca Turner em *Cinema como prática social*; ângulos de câmera podem mostrar superioridade ao se filmar de baixo para cima, a imagem em “câmera lenta” pode representar emoção, edição com cortes rápidos demonstram ação. Dentre essas convenções temos a iluminação que pode ser realista ou expressiva. Uma tem a intenção de deixar o filme mais próximo “da realidade”, camuflando seu aspecto de fantasia ou ficção; já a outra dá mais ênfase as expressões, sentimentos, dando-lhes “forma”.

Blade Runner usa da iluminação mais expressiva, e ela dá o tom *noir* de luz e sombra deixando além de um aspecto pessimista, um ar melancólico, uma tristeza com o que se tornou nosso planeta com a destruição da fauna e da flora, um tom lúgubre sobre a desumanização e exploração do ser humano.

Essa melancolia pessimista está explicitada nos personagens tristes e solitários, na devastação ambiental, no caráter escravo do trabalho, na morte anunciada e programada dos replicantes, na escuridão constante da cidade suja e tumultuada. Ela dialoga com a tristeza e pessimismo de uma década de crise econômica, desemprego, de aumento dos moradores de rua, da criminalidade e do encarceramento em massa. A questão ambiental, com maior conscientização dos problemas como desmatamento, buraco na camada de

ozônio e a morte predatório de animais em extinção, estão presentes na narrativa do filme; o exemplo claro disso são os animais artificiais, já que os naturais foram extintos, ou são muito raros, como é o caso da coruja.

O tom lúgubre que está presente na trilha sonora, na caracterização dos personagens humanos, no cenário da cidade, na iluminação e na história são expressões da realidade social da qual o filme faz parte.

O contraste é uma iluminação de luzes de neon, um espetáculo de publicidade, alegria de consumo contrastada com ruas sujas, escuras, com uma chuva ininterrupta que obstaculiza a alegria da luz solar, uma ambientação soturna e noturna.

No início do filme vemos os personagens como estereótipos, o galã policial vestindo sobretudo é o herói, os fugitivos replicantes com roupas escuras de couro e aspecto punk são os vilões, inclusive no início do filme há uma tentativa de homicídio por um deles.

Esse tipo de análise inicial vai ao encontro dos filmes de ação que faziam, e continuam fazendo, sucesso nos anos oitenta; filmes que eram uma resposta da era Reagan à criminalidade, filmes com justiceiros como o setentista *Desejo de Matar*, *Cobra* interpretado por uma das estrelas do cinema de ação, Sylvester Stallone, obra que tem a famosa frase: “você é a doença, eu sou a cura”, diálogo interessante e conservador que mostra a visão neoliberal sobre o crime, e a solução violenta para o mesmo.

Devemos frisar que a década de oitenta é o momento de aumento das desigualdades sociais nos Estados Unidos e no mundo, que continuará pelas próximas décadas, é também a década de aumento da violência e do encarceramento em massa da população criminosa, em sua maioria pobres, negros e de baixa escolaridade.

Deckard se parece com mais um desses justiceiros, que procura exterminar o mal pela raiz, ceifando vidas higienizando a sociedade e trazendo a paz social, limpando a criminalidade que conspurca esse já sujo e triste futuro.

Com o desenrolar do filme vemos que a proposta não é tão maniqueísta assim, o personagem do caçador de andróides, e suas presas, não são a luta do bem contra o mal, mas dois lados da mesma moeda, um mundo degradado que cria seres desumanizados e sem dignidade. Violentados esses replicantes tentam, violentamente, reverter essa situação tornando-se criminosos, infringindo leis; inclusive uma capital, a vida. Mas não seriam eles próprios, os replicantes, as principais vítimas, já que o simples fato de se libertarem das correntes que os prendiam e retornarem ao planeta terra já são considerados criminosos, e o pior, já tem decretada sua pena, a morte?

Não tem como não ver aqui, mesmo que tenha sido feito de forma inintencional, ou mesmo inconsciente, uma crítica a violência policial e ao controle social da era neoliberal. Olhando o filme em seu contexto histórico e político, o contraste entre sua proposta e dos filmes que eram a favor da violência policial e do controle social mais rígido, temos uma obra crítica dessa forma de justiça que dialoga com outras obras da ficção como *Fuga do Século 23* onde pessoas eram condenadas à morte também se não se encaixassem nas regras sociais, e no divertido *Fuga de Nova York*, obra que mostra a solução simples dos Estados Unidos para combater o crime, encarceramento em massa.

Estes filmes vão na contramão das soluções mais autoritárias, como em *Cobra*, *Desejo de Matar* e outros filmes estrelados por atores fetiches da violência como Chuck Norris, Bruce Willis e Jean-Claude Van Damme.

O controle social é um dos temas menos explorados nas análises do filme aqui em questão. E o controle social aqui tem dois lados que se aproximam, o controle policial mortífero, que é representado pelos *Blade Runners*, assassinos que tem como missão barrar a entrada, ou a permanência, dos replicantes em nosso planeta. De outro lado o controle do trabalho, da produção, controle sobre os trabalhadores simulacros, escravos e sem humanidade.

Podemos aproximar aqui nossas análises das de Foucault em *Vigiar e Punir*, onde o autor fala do controle dos corpos, dos corpos dóceis e úteis, corpos que são mais úteis quando são mais controlados, e mais dominados quando são mais úteis. Entretanto, diferente do filósofo e historiador pós-estruturalista, não vemos esses corpos fora da análise de totalidade social e da luta de classes, e logo, também não trabalhamos com a hipótese de *micropoder* isolado e sem influência do modo de produção de uma sociedade e da totalidade social com suas múltiplas determinações.

A ideia inicial de Foucault é sim interessante, apesar de suas limitações teóricas e metodológicas, aqui tomaremos o controle do corpo desses replicantes e sua utilidade numa perspectiva de luta de classes, um grupo biológico e socioeconômico dominado e explorado pela burguesia do futuro, que é idêntica a burguesia dos anos oitenta.

O controle policial no caso aqui exposto é complementar ao controle do trabalho nos locais de exploração nas colônias espaciais. Ou seja, o controle mortífero é um complemento do controle do Capital visando a manutenção da ordem, da produção, da expansão do capital.

Assim como no regime de acumulação integral há aumento da exploração do trabalho nos países imperialistas com a obtenção de mais-valor relativo e nos países

periféricos com mais-valor absoluto; no planeta terra do filme temos o equivalente aos países imperialistas e as colônias interplanetárias aos países periféricos no que se refere a obtenção de mais-valor, que metaforicamente é mostrada como escravidão. Entretanto, há uma pequena diferença, as elites estão nessas periferias agora, aqui na terra só ficaram doentes, inúteis, marginais, e algumas poucas pessoas essenciais para manter a ordem, produção e manutenção da exploração.

Uma cena do filme que choca e corrobora com as afirmações sobre a crítica ao controle social é a da morte da replicante Zhora, ela está desarmada e é morta com tiros pelas costas ao tentar fugir de Deckard.

FOTOGRAMA 15



Cena de Zhora quando é atingida por tiros nas costas

O protagonista do filme não é simplesmente um ser violento e autoritário, ele é um ser apático, que cumpre ordens, acredita que fazendo seu serviço está contribuindo para manter a ordem afastando o perigo representado por essas réplicas. A caracterização de Deckard é de um homem solitário, sem amigos ou família; seu rosto não tem muita expressão, gélido e burocrático, poderíamos dizer sobre sua pessoa.

Um policial burocrata que tem a incumbência de matar pessoas não consideradas humanas, marginais, mão de obra escrava que se insubordinaram. Analisando este personagem vemos a maioria das pessoas em nossa sociedade burocratizada, seres humanos apáticos, perdidos nas engrenagens do sistema bancário, industrial, comercial e estatal; cumprindo ordens, carimbando, apertando parafuso, acionando botões sem pensar

nas consequências sociais, humanas, ambientais, apenas girando a máquina que mantém a sociedade industrial funcionando, conservando o mundo tal como ele é.

Deckard começará a questionar essa sociedade quando se envolve emocionalmente com Rachael, replicante que como ele está perdida e desnordeada nesse mundo, agora será uma possível vítima de algum Blade Runner. O personagem de Ford não se imagina caçando e matando Rachael, isso fica evidente após a mesma salvar sua vida quando Deckard iria ser morto por Leon em uma rua, Rachael pega a arma de Deckard, que estava jogando no chão, e atira contra o replicante matando-o.

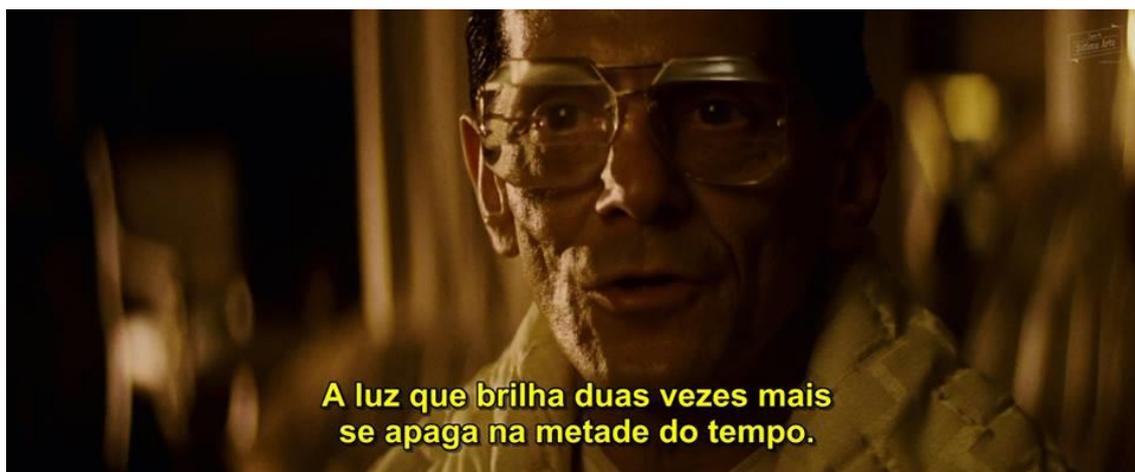
Após esse incidente os dois personagens vão ao apartamento do caçador de androides, embalados pela trilha romântica tem uma noite amorosa e sexual, Deckard está a meio caminho de sair de seu entorpecimento, abrindo os olhos para o que está implícito, programado e invertido pela ideologia burguesa, que coloca os dominados como vilões, e a morte dos mesmos como justiça.

Após fazer amizade com Sebastian, e ser hospedada por ele em sua casa, Pris recebe a visita de Roy, seu parceiro de fuga e namorado. Juntos aproveitarão o fato de J.F ser funcionário de Eldon Tyrrel para se aproximar do cientista, pois eles querem conversar com seu criador, quem criou seu cérebro; somente Eldon poderia reverter seu problema biológico, a morte programada e certa.

Com o subterfúgio de ter encontrado uma jogada de xadrez Sebastian e Roy sobem até o topo do edifício Tyrrel para conversar com Eldon, chegado no último andar o cientista que já estava deitado abre a porta para que Sebastian entre, mas não esperava que ele estivesse acompanhado.

Apesar da surpresa Eldon não parece assustado, reconhece Roy e tem um diálogo fraterno com o líder replicante. Nesta conversa Eldon esclarece a Roy que é impossível reverter o processo de sua morte, mas tenta confortar o androide dizendo que a luz que brilha com mais intensidade tem menor duração, como vemos na imagem abaixo.

FOTOGRAMA 16



Após findar esse diálogo Roy beija Eldon e perfura seus olhos com os dedos matando seu criador, seu “pai” numa atitude edipiana.

Temos aqui o ponto trágico da história, toda a luta para vencer a pena de morte programada biologicamente foi em vão, num último ato de desespero o replicante mata aquele que o programou para morrer, não é um mero homicídio, uma tola vingança, algo banal, mas um ato de um ser frustrado, desesperado e que não tem mais nada a perder.

Os replicantes podem ser considerados uma metáfora ao proletariado dominado e explorado na sociedade capitalista.

Eles seriam na verdade um estágio mais avançado de desumanização e exploração, pois seriam uma criação mais útil, lucrativa, e sem perigo de revoluções que ameassem o poder, o status e sobrevivência da classe burguesa; tanto que quando começam a desenvolver sentimentos e questionamentos são desligados, pois foram programados para “morrer” aos quatro anos de vida.

A década de oitenta consolida o aumento do subemprego, do desemprego, do diarista, e do trabalhador temporário; as leis trabalhistas são desregulamentadas e flexibilizadas, o direito dos trabalhadores fica em segundo plano para aumentar os lucros.

Essa realidade é visível no aumento de mendigos, de pobres e é refletida no aumento da criminalidade, da violência e seguida de perto por maior controle social sobre a marginalidade.

Dentro desse diapasão a engenharia genética com possibilidade de criar seres biológicos para dar mais lucro para as empresas é coerente com o regime de acumulação integral, com a desestruturação do mundo do trabalho, enquanto mais pessoas ficam

refêns de subempregos, crimes e miséria para uma minoria lucrar, concentrar renda e gozar a vida fora do planeta poluído, superpovoado e sucateado.

Após a morte de Eldon Tyrrel a polícia encontra o corpo de Sebastian e fazem a ligação dele com a assassinato do cientista, com essa informação Deckard vai até o edifício onde J.F morava, chegando lá ele entra no apartamento depois de subir escadas sujas, passar por corredores escuros e molhados, pois a água da chuva entra por aberturas na cobertura do prédio.

Ao adentrar a residência do já falecido Sebastian, o caçador de andróides se depara com vários “brinquedos”, robôs, simulacros biológicos, criações de Sebastian para lhe fazer companhia, já que ele era um solitário morando em um edifício abandonado. Pris está imóvel como se fosse um manequim, quando Deckard olha para ela tentando decifrar o que é aquilo em sua frente, ela o ataca começando uma luta que terminará com sua morte.

Automaticamente após o Blade Runner matar Pris, Roy chega ao apartamento, um novo embate se dá, Deckard atira contra o replicante, mas não obtêm êxito, este consegue desarmar o Blade Runner e quebra dois dedos de sua mão deixando-o incapacitado para atirar novamente, em seguida começa um jogo de gato e rato, onde Deckard passa a ser perseguido.

As sequências são de suspense e tensão, Deckard ferido parece assustado, e Roy está enlouquecido, porém algo não está certo, percebemos que o replicante sente algo, chega a perfurar sua mão para continuar com seu jogo mórbido; ele está morrendo!

Na tentativa de escapar da morte Deckard salta do topo do edifício para outro prédio, entretanto, fica pendurado em uma barra de ferro; o replicante salta também, e olhando para o caçador de andróides o pergunta como é viver com medo, em seguida Deckard escorrega, mas é salvo por Roy que o puxa.

Já a salvo Deckard presencia Roy dizer suas últimas palavras e morrer, o momento não é heroico, melodramático ou mórbido; ele é poético, o ponto alto do filme com a cena que emociona e marca a grande virada do personagem protagonista, que entende, a partir dali, que sempre viveu uma mentira, pois acreditava nas ideias dominantes, na ideologia que condenava os replicantes a morte, enquanto os humanos seguiam vivos como detritos, lixo apodrecendo nessa latrina de planeta.

Dois detalhes importantes, nessa cena temos o monólogo existencial de Roy, esse texto foi editado, cortado e acrescentado uma pequena parte no final, tudo isso feito pelo ator Rutger Hauer. Sua ação foi aprovada pelo diretor, ela deixou o monólogo menos

técnico e deu um brilho filosófico e poético para o mesmo. Um segundo detalhe é que Roy ao saltar do prédio está segurando uma pomba branca, ideia do ator também, ela simbolizaria a paz e a liberdade, ao morrer Roy a libertar e mesma voa pelos céus. Abaixo o diálogo “lágrimas na chuva”, como ficou conhecido:

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.
 Eu vi coisas que vocês não imaginariam. Naves de ataque em chamas ao largo de Órion. Eu vi raios-c brilharem na escuridão próximos ao Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer (Blade Runner).

FOTOGRAMA 17



Roy em seu diálogo após salvar a vida de Deckard

O exemplo do ator Rutger é enfático ao mostrar como o cinema é uma obra coletiva, não é produto apenas de uma mente, de uma vontade. O ator conseguiu mexer na fala mais importante do filme que coroa o apogeu da obra.

Depois desse momento Gaff aparece no topo do prédio elogiando o trabalho mortífero do Blade Runner e dizendo que é uma pena que outra androide, Rachael, também terá que morrer. Após ouvir isso o personagem de Harrison Ford parte para sua residência, onde encontra seu interesse romântico, troca de roupa e foge com ela, mas antes de entrar no elevador encontra um origami feito por Gaff, essa figura feita de papel

é em formato de um unicórnio, que coincidentemente é a figura mítica dos sonhos de Deckard (fotogramas 03 e 04).

A pergunta que o espectador faz é: como Gaff sabia dos sonhos de Deckard? Qual a relação desse unicórnio com o restante do filme? Perguntas que não são respondidas explicitamente no filme e que levam a dúvidas sobre a identidade do Blade Runner, seria ele também um replicante?

Quando saiu a versão do diretor nos anos noventa, esse final ficou como um mistério, mas hoje além das pistas deixadas no filme temos a confirmação do diretor em entrevistas que Deckard é mesmo um replicante.

Sendo ele replicante, e tomando consciência desse fato ao achar o origami de unicórnio, o protagonista percebe que sua própria vida, sua história e memórias foram fabricadas, toda sua existência foi uma grande mentira projetada para ter um maior rendimento, domínio e controle sobre sua mão de obra e sobre suas ideias sobre o mundo.

Um fato curioso é que os replicantes que estão na labuta diária em outros planetas trabalhando na construção, indústria, serviço militar, prostituição não tem esses implantes de memória, tem apenas a programação biológica para se desligarem, “morrerem”, num curto espaço de tempo; já Rachael que faz serviço burocrático e trabalha no escritório da empresa Tyrrel na Terra, e Deckard que faz o controle social policial em nosso planeta, tem essas características, sem contar que no filme não fica claro se eles viverão somente quatro anos.

Memórias falsas, criadas artificialmente são usadas nos filmes cyberpunk, porém estão dentro de um contexto de realidade virtual, que não é o caso de Blade Runner. O filme mais famoso que trabalha com essa ideia é *Matrix*, feito em 1999 pelos irmãos washowisk. Essa obra retrata um mundo corroído pela guerra entre humanos e máquinas, não tem mais fauna, flora e a luz solar não é mais vista, os seres humanos livres moram no subsolo; já os “escravizados” vivem em capsulas onde dormem e tem sua energia sugada para alimentar as máquinas, enquanto dormem sonha com o mundo antes da destruição, um mundo criado por inteligência artificial, a **matrix**.

No filme os seres humanos lutam contra as máquinas e para libertar os outros seres humanos, a luta se dá no plano do mundo concreto, e no mundo virtual. Quando surge uma pessoa que pode ser o *salvador*, profetizado em lendas, ele passa a liderar essa rebelião, esse salvador é Neo.

A memória das pessoas em *Matrix* é uma criação como é a memória dos replicantes Rachael e Deckard. Uma forma de controle dos corpos, da mão de obra, e no caso de *Matrix*, da fonte de energia.

No filme *Blade Runner* a memória tem uma função mais ampla, ela representa o apego ao passado em tempos que passam rápido demais, num mundo frenético, de vida corrida, de tecnologias novas a todo momento, consumismo exacerbado, a vida de fluxo contínuo e acelerado; como sobreviver neste mundo sem algo fixo, sem uma identidade que não seja descartável como as mercadorias, e passageira como a moda?

O cinema acompanhou o momento de críticas, sejam as mais fragmentadas, como são as pós-estruturalistas, ou mesmo as de caráter totalizante como é o caso das críticas ao consumismo feitas por filmes de terror como *O Despertar dos Mortos*, de George Romero feito em 1978, ou *A Coisa* de 1985; no primeiro temos uma epidemia que faz pessoas virarem zumbis, na fuga de uma cidade infestada um grupo de pessoas acabam presas em um shopping center cheio de zumbis, a ironia é que nem os vivos e nem *mortos-vivos*, conseguem sair do lugar, se afastar da sedução das mercadorias. Já o segundo filme é sobre uma forma extraterrestre usada como iogurte e que se torna sucesso, depois de ingerida ela mata as pessoas, uma possível crítica a Coca-Cola e/ou outros produtos viciantes e que fazem mal a saúde, mas são sucesso comercial.

Nesse contexto à crítica a razão instrumental é enfática e explícita, razão calculista e mercantilizada que visa o lucro, a ciência que é usada para matar, como a da indústria bélica; produção econômica e industrial que desmata, polui ruas, destrói camada de ozônio. Uma razão que apoia o aumento das desigualdades, o desmantelamento dos direitos trabalhistas, a diminuição de investimentos em saúde e educação para salvar o Estado e empresas. E o pior, uma razão que instrumentaliza o ser humano, tornando-o mais uma ferramenta, mercadoria, coisa, objeto que pode ser trocado a qualquer momento por outro, que não vale por si mesmo como na ideia da dignidade kantiana.

Em nossa interpretação do filme *Blade Runner*, com base na pesquisa aqui feita, é essa crítica à razão instrumental a *mensagem* do filme. Lembrando que para nós a mensagem é o elemento principal de um filme, é onde estão expressos os valores, sentimentos, concepções dos produtores, roteiristas, diretor; todos eles inseridos na trama social com seus interesses, determinações, realizando uma reprodução social, pois estão dentro da totalidade das relações sociais; e do social, pois é uma figuração que expressa a realidade de forma artística.

Quando olhamos os valores, concepções, sentimentos da mensagem fílmica fica latente um olhar de descontentamento com a degradação ambiental, das cidades, com a exploração humana, seja no trabalho, seja em sua liberdade de ir e vir, como é o caso dos replicantes. Valores e concepções contrárias ao consumismo desenfreado e que torna o próprio ser humano uma mercadoria.

Até que ponto estas contestações são revolucionárias? No filme não se percebe um ataque totalizante ao capitalismo, apesar do trabalho e da mercantilização da vida serem temas do filme, não se fala em fim da sociedade capitalista. Os próprios replicantes, que são os subordinados do filme, não querem abolir a sociedade classista, querem apenas liberdade, e mais tempo de vida.

A filmografia de Ridley Scott e dos roteiristas também contribui para a análise, nenhum deles fez filmes com temáticas revolucionárias, que tinham em sua mensagem a luta proletária como tema ou o fim da sociedade capitalista como finalidade, ou o surgimento de uma nova sociedade

Os produtores, roteiristas e o diretor, tem uma carreira onde o tom comercial é predominante, isso não quer dizer que os mesmos só fizeram filmes para ganhar dinheiro. *Blade Runner* mesmo é uma exceção. Na carreira de Scott temos também filmes com críticas ao capitalismo e a razão instrumental, como *Alien*, que também é sombrio e distópico. Recentemente o diretor voltou a dirigir filmes da série cinematográfica *Alien*, são eles *Prometheus* de 2012 e *Alien: Covenant* de 2017. Em todos os objetivos industriais e financeiros estão acima das vidas humanas, e a ciência é vista com fins lucrativos, bélicos.

Observando quem fala no filme, de onde falam na indústria do entretenimento fica claro que não são militantes artísticos das causas operárias, apesar de alguns serem críticos da devastação ambiental, da ciência com fins bélicos, do consumismo desenfreado na sociedade capitalista.

Em *Blade Runner* muita coisa é falada: expansão das transnacionais pelo mundo, o domínio das grandes corporações empresariais, a exploração do trabalho no capitalismo, solidão e individualismo, problemas ambientais e urbanos, migração e superpopulação. O filme é um *caleidoscópio* da sociedade dos anos oitenta, mas uma coisa que é omitida é o papel da classe trabalhadora nas mudanças dos problemas. Além disso, o capitalismo em si não é visto como problema, mas apenas um tipo de capitalismo mais selvagem, com Estado neoliberal e com uma razão instrumental que dilacera o meio ambiente, desumaniza e retira dignidade dos seres humanos.

No regime de acumulação integral as ideias dominantes são as pós-estruturalistas, essa ideologia que retira a importância da totalidade, das múltiplas determinações e enxerga apenas o micro; não abre espaço para mudanças estruturais, mas apenas reformismos políticos, onde o proletariado não é mais a força revolucionária, mas apenas mais um ator social no teatro político.

O filme parece caminhar nessa direção, de críticas ácidas que não abarcam a totalidade, *crítica social pessimista* que une recusa e conformismo (VIANA,2013), ela é mais ampla e profunda do que uma crítica moralista. Porém ela é parcial, não chega a ir nas raízes e englobar a totalidade da sociedade propondo projeto de transformação social, sendo assim uma recusa de certos aspectos, entretanto, uma conformação com o todo. Em Blade Runner há a recusa da degradação ambiental, do consumismo, da exploração do trabalho e da falta de liberdade de ir e vir, mas há conformação com o capitalismo, até mesmo as contestações e soluções no filme são individuais, como é o caso da fuga no final da obra de Deckard e Rachael, onde não há a luta pelos direitos dos replicantes ou contra a injustiça das leis e da truculência dos caçadores de androides, mas apenas fuga para salvar apenas suas vidas.

O lúgubre, sombrio e crítico olhar para as contestações na crítica do filme são amenizados pela conformação com a sociedade capitalista, há um pessimismo não somente com a sociedade atual, até onde chegamos, mas ele transcende para o futuro quando se olha para a totalidade, para uma transformação social ampla.

Esse pessimismo reduz a possibilidade de lutas, e fixa seu olhar apenas nas reformas, nas lutas pelos interesses de grupos, ou mesmo, apenas no individual, como nos parece mostrar o final do filme, onde os replicantes não se unem aos outros para lutarem por sua libertação, mas fogem os dois-Deckard e Rachael, para salvarem suas vidas e continuarem vivendo numa sociedade de dominação, exploração, e escravidão.

Considerações finais

Blade Runner se tornou um filme cultuado. hoje é considerado um precursor do cyberpunk, a obra expressou o principal lema desse gênero, “alta tecnologia com baixa qualidade de vida”, apesar de não ter o elemento mais famoso, que é a realidade virtual, tem praticamente todos os outros: cidades sujas, superpovoadas, sombrias e escuras, com iluminação publicitária de neon; personagens anti-heróis com estilos anacrônicos retirados do cinema policial *noir* e da cultura punk; contestação social, degradação ambiental, dominação e exploração, aspectos melancólicos e góticos do futuro.

O cyberpunk é fruto do regime de acumulação integral, surge na crise dos anos setenta e oitenta do século XX, que tem como característica o neoliberalismo com baixo investimento no social-saúde, educação, assistência social etc; aumento da repressão policial para combater o recrudescimento da criminalidade. Um mundo de desigualdades sociais crescentes, tecnologia de informação e informática de última geração tomando conta do mercado.

Ruas sujas, superpopulação, contestações em relação a baixa qualidade de vida, problemas ambientais, interesses das grandes corporações acima dos indivíduos, tudo isso é representado no universo ficcional de Blade Runner.

O filme continua atual, as desigualdades a cada dia são maiores, concentração de renda, aumento da pobreza, miséria e fome pelo mundo, arrocho salarial, consumismo, individualismo. O trabalho assalariado se iguala ao trabalho escravo, seres humanos são considerados coisas, como se fossem réplicas produzidas apenas para trabalhar e consumir, mas sem direitos à igualdade.

Assim como são atuais os problemas a luta também é atual, ou pelo menos a falta dela, já que o conformismo com a sociedade capitalista é latente, a impossibilidade de uma sociedade totalmente outra é cantada pelos pássaros neoliberais e pós-estruturalistas, a reforma é a solução para essa ideologia que acha que lutas separadas e fragmentadas de negros, mulheres, homossexuais e outros grupos podem melhorar a vida de todos, como se todos não estivessem dentro do mesmo modo de produção excludente, como se seu mundo não fosse uma totalidade.

A luta dos trabalhadores não está congelada, ela ressurgue sempre que a situação fica pior, com o aumento da exploração para aumentar o mais-valor, os lucros, dessa forma há contestação dos trabalhadores para reverter isso.

O pessimismo distópico pode ser conservador ou abrir espaço para a revolução, pois pode abrir para a possibilidade de lutar contra essa realidade distópica colocando no lugar dela uma sociedade utópica.

Essa luta pode ser feita pela arte, pelo cinema, mesmo os filmes comerciais podem levar uma mensagem revolucionária para as telas, tal como no exemplo de *Matrix*. *Blade Runner* não faz isso de forma contundente, mas abre uma janela, pequena e discreta nesse edifício, é um filme forte e humano, sem contar a beleza visual e sonora.

Com uma crítica social pessimista ao capitalismo o filme se torna modelo ao cyberpunk⁵, traz a contestação ambiental, a reificação humana, o trabalho escravo, o consumismo para a superfície do debate.

Chegamos então à crítica social pessimista que contesta faces dessa sociedade classista na qual vivemos, mas aceita a mesma em sua totalidade. O lado punk da obra que poderia ser mais amplo e revolucionário acaba sendo limitado; as mazelas do neoliberalismo são explicitadas no universo ficcional distópico do filme e nos mostra a necessidade de luta para a emancipação humana de forma total, e não apenas fugas e soluções individuais.

⁵ A arte cyberpunk é crítica e pessimista, ela contesta a sociedade capitalista e os problemas por ela gerados, como a questão ambiental, desigualdades sociais, ciência utilitarista etc.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AMARAL, Adriana. **Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk**. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- BERNSTEIN, Serge. **Utopia e Ucronia**: concepções da sociedade futura. Revista Sociologia em Rede, vol. 6 num. 6, 2016.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- FOULCAULT, Michel. **Vigiar e Punir-Nascimento da Prisão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.
- HOBBSBAWM, E. **A Era dos Extremos- o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KANT, I. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Lisboa: Edições 70, 2011.
- MARX, K. **O Capital**: crítica da economia política: livro 1. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, K; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.
- PALHARES, Edilson Rodrigues. **BLADE RUNNER**: a ficção científica e a ética da ciência na sociedade líquido-moderna. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.
- PROKOP, Dieter. **A Estrutura Monopolista Internacional da Produção Cinematográfica**. In: FILHO, Ciro M. (Org), **Prokop**. São Paulo: Ática, 1986.
- PUCCI JR, Renato Luiz. **Cinema Pós-moderno**. In: MASCARLLO, Fernando. (Org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papiros, 2006.
- SILVA, Francisco de Assis. **Sobre o fetichismo do capital em Karl Marx**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Salvador, 2011
- SORLIN, Pierre. **Sociologia Del Cine**. México: FCE, 1992.
- SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A Metropole Replicante**: de Metropolis a Blade Runner. [s.n.]. Dissertação (mestrado)-Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP, 2002.

PURDY, Sean. **O Século Americano**. In: KARNAL, Leandro. (ORG). História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

RANGEL, Luiz Aloysio Mattos. **Escatologia e Finitude em Blade Runner (1968 - 1982):** Percepções do Tempo na Contemporaneidade. 142 f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

SILVA, Francisco de Assis. **Sobre o fetichismo do capital em Karl Marx**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.

TURNER, G. **Cinema Como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

VIANA, Nildo. **A Concepção Materialista da História do Cinema**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2009a.

VIANA, Nildo. **Cinema e Mensagem: Análise e Assimilação**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2012.

VIANA, Nildo. **Escritos Metodológicos de Marx**. Goiânia: Alternativa, 2007.

VIANA, Nildo. **O capitalismo na Era da Acumulação Integral**. Aparecida, SP: Editora Santuário, 2009b.

VIANA, Nildo. **Quadrinhos e Crítica Social: o universo ficcional de Ferdinando**. Rio de Janeiro: Pensamento Brasileiro, 2013.

ROBERTS, Adam. **A Verdadeira História da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

YOUNG, Jock. **A Sociedade Excludente**. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

FILMOGRAFIA

Alien- o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott (EUA, 1979).

A Coisa. Direção: Larry Cohen (EUA, 1985).

Blade Runner- o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott (EUA, 1982).

Desejo de Matar. Direção: Michael Winner (EUA, 1974).

Dias Perigosos- realizando Blade Runner. Direção: Charles de Lauzerika (EUA, 2007).

ET- o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg (EUA, 1982).

Elysium. Direção: Neill Blomkamp (EUA, 2013).

Fuga no Século 23. Direção: Michael Anderson (EUA, 1976).

Highlander- o guerreiro imortal. Direção: Russel Mucahy (EUA, 1986).

Matrix. Direção: Lana e Lilly Wachoviski (EUA, 1999).

Metrópolis. Direção: Fritz Lang (Alemanha, 1927).

O Despertar dos Mortos. Direção: George Romenro (EUA,1978).

O Exterminador do Futuro. Direção: James Cameron (EUA,1984).

Ruas de Fogo. Direção: Walter Hill (EUA,1984).

Star Wars. Direção: George Lucas (EUA,1977).