

DEVIR-SUJEITO EM BLADE RUNNER¹

BECOMING-SUBJECT IN BLADE RUNNER

DEVENIR-SUJETO EN BLADE RUNNER

Walter Guandalini Junior²

ÁREA DO DIREITO: teoria do direito; filosofia do direito.

Resumo

A obra cinematográfica *Blade Runner* apresenta, em sua complexidade, condições privilegiadas para a reflexão crítica sobre as circunstâncias de construção da subjetividade contemporânea. Ela mostra, afinal, que a busca freudiana por uma identidade estável é um erro; seres múltiplos que somos, não nos definimos pelos elementos que nos compõem em extensão, ou pelas características que nos compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que comportamos em “intensão”. A salvação não está, portanto, na identidade do triângulo edipiano, ou na rostidade do espaço estriado, mas justamente na dissolução das identidades pelo movimento desterritorializante de devir-homem. A crise de identidade de Deckard em *Blade Runner*, assim como a de todos nós, espectadores, que o acompanhamos, não passa do efeito necessário ao devir-sujeito, que apenas pode se constituir enquanto tal no movimento de permanente dessubjetivação.

Palavras-chave: subjetividade; devir; anti-Édipo; *Blade Runner*.

Abstract

Blade Runner, the movie, assures special conditions for critical reflection on the construction of contemporary subjectivity. It shows, after all, that the Freudian search for a stable identity is a mistake; multiple beings that we are, we are not defined by the elements that compose us in extension, or by the characteristics that compose us in understanding, but by the lines and dimensions that we carry in “tension”. Salvation cannot, thus, be found in the oedipical identity, or in the rostity of striated space, but precisely in the dissolution of identities by the deterritorializing movement of becoming-man. Deckard's identity crisis in *Blade Runner*, as well as ours, who watch

¹ Recebido em 22 de novembro de 2022. Aceito para publicação em 12 de dezembro de 2022.

² Mestre e Doutor em Direito do Estado pela UFPR. Estágio de pesquisa (doutorado-sanduíche) na Università degli Studi di Firenze. Pós-doutorado na Universidad de Huelva. Professor na Universidade Federal do Paraná e no Centro Universitário Internacional.

him, is nothing but the necessary effect of the becoming-subject, which can only constitute itself as such in the movement of permanent desubjectivation.

Keywords: subjectivity; becoming; anti-Oedipus; Blade Runner.

Resumen

La obra cinematográfica Blade Runner presenta, en su complejidad, condiciones privilegiadas para la reflexión crítica sobre las circunstancias de construcción de la subjetividad contemporánea. Muestra, al fin y al cabo, que la búsqueda freudiana de una identidad estable es un error; seres múltiples que somos, no nos definen los elementos que nos componen en la extensión, ni las características que nos componen en el entendimiento, sino las líneas y dimensiones que llevamos en la “tensión”. La salvación no está, pues, en la identidad del triángulo edípico, ni en la rosticidad del espacio estriado, sino precisamente en la disolución de las identidades por el movimiento desterritorializador del devenir-hombre. La crisis de identidad de Deckard en Blade Runner, así como la de todos nosotros, espectadores, que le seguimos, no es más que el efecto necesario del devenir-sujeto, que sólo puede constituirse como tal en el movimiento de desubjetivación permanente.

Palabras clave: subjetividad; devenir; antiedipo; Blade Runner.

SUMÁRIO: 1. Transversalidades – sobre cinema e filosofia; 2. Um só ou vários Blade Runners? Desconstruindo gêneros; 3. Devir-Homem, Devir-Máquina; 4. A redenção pelo amor desterritorializado; Referências Bibliográficas.

SUMMARY: Transversalities – on cinema and philosophy; 2. One or many Blade Runners? Deconstructing genres; 3. Becoming-Man, Becoming-Machine; 4. Redemption through deterritorialized love; Bibliographical References.

SUMARIO: Transversalidades – sobre cine y filosofía; 2. ¿Un o varios Blade Runners? 2. La deconstrucción de los géneros; 3. Devir-Hombre, Devir-Máquina; 4. La redención por el amor desterritorializado; Referencias bibliográficas.

1. Transversalidades – sobre cinema e filosofia

Antes de qualquer coisa, algo precisa ser dito acerca do atrevimento possível na análise que se propõe, da petulância que permite esta mistura de filosofia com cinema, cultura formal com cultura *pop*, Academia com Hollywood. E ressalte-se o adjetivo escolhido, pois o atrevimento é realmente mera possibilidade, produto de um certo tipo de exame que permite a diluição das fronteiras entre as áreas

envolvidas e a construção de uma nova espécie de saber, que não seja simplesmente a repetição do já dito em formatos mais palatáveis para o leigo ou o filósofo, mas uma oportunidade autêntica de reinterpretação do presente com o uso mais amplo possível do conjunto de ferramentas à nossa disposição.

O verdadeiro interesse deste tipo de atividade se perde quando este objetivo não é buscado, e em lugar de transversalidade temos simplesmente paralelismo, com o cinema atuando como mera ilustração didática do saber filosófico, ou linearidade, com a filosofia atuando como o bisturi que permitirá dissecar uma obra cinematográfica para investigar a sua fisiologia. Nenhuma dessas possibilidades nos atrai.

O paralelismo não acrescenta nada à nossa compreensão do mundo. Embora possa ser um eficiente instrumento de divulgação, tornando mais atraente ou vendável um saber filosófico não poucas vezes demasiado árido para o gosto comum, limita-se, quando muito, à repetição do já dito, apontando na ilustração escolhida os exemplos “práticos” dos conceitos filosóficos que se pretende apresentar – à *la* “Simpsons e a Filosofia” e quetais, típicos da era em que Immanuel Kant se tornou reportagem do *Fantástico*.

Por outro lado, ao se conectar linearmente o cinema e a filosofia não se tem verdadeiramente relação entre os dois, mas mera tomada política da produção semiótica como ponto de incidência de um saber pretensamente erudito, ressignificando-se a linguagem cinematográfica como objeto de uma metalinguagem que a pretende compreender de forma supostamente mais “profunda”. Como a criança que desmonta o brinquedo para ver o seu funcionamento, o filósofo não compreende que esse tipo de análise (*análisis*, “dissolução, decomposição”) não leva em consideração a riqueza da linguagem autônoma do cinema, mas a desencanta e esteriliza, tornando-a mero objeto inerte do discurso filosófico. Pior ainda quando é o próprio cineasta quem nega a autonomia sintática de sua obra, tomando-a como suporte inanimado de um discurso estranho à linguagem cinematográfica e a transformando, assim, em panfleto ordinário.

Portanto, o objetivo deve ser o estabelecimento de uma relação transversal entre filosofia e cinema, que respeite a especificidade de suas linguagens próprias, mas que reconheça também que elas não existem de forma isolada, pois estão inseridas em um mundo de significados do qual ambas fazem parte

como produto e produtoras. Como explica Guattari (GUATTARI E ROLNIK, 2007:21), a cultura enquanto esfera autônoma só existe no nível dos mercados de poder, e não no nível de sua produção e consumo real. Nesse sentido, o próprio conceito de cultura é conservador, pois promove uma separação das atividades semióticas (atividades de orientação no mundo social) em esferas nas quais elas podem ser padronizadas e capitalizadas para o modo de semiotização dominante, estabelecendo sistemas de segregação que atribuem às elites objetos culturais a atuar como signo distintivo na relação social com os outros.

No entanto, essa é uma separação falsa; as sociedades humanas não vivem as atividades de semiotização (produção de significados) como uma esfera separada das demais, nem vivem de forma separada as diferentes atividades culturais existentes. Nas palavras dos filósofos:

Estas sociedades não fazem nem cultura, nem dança, nem música. Todas essas dimensões são inteiramente articuladas umas às outras num processo de expressão, e também articuladas com sua maneira de produzir bens, com sua maneira de produzir relações sociais. Ou seja, elas não assumem, absolutamente, essas diferentes categorizações que são as da antropologia. A situação é idêntica no caso da produção de um indivíduo que perdeu suas coordenadas no sistema psiquiátrico, ou no caso da produção das crianças quando são integradas ao sistema de escolarização. Antes disso, elas brincam, articulam relações sociais, sonham, produzem e, mais cedo ou mais tarde, vão ter que aprender a categorizar essas dimensões de semiotização no campo social normalizado. Agora é hora de brincar, agora é hora de produzir para a escola, agora é hora de sonhar, e assim por diante (GUATTARI E ROLNIK, 2007:25).

Ora, se a separação entre as diversas esferas de atividade cultural é um construto político, que busca sujeitar as subjetividades aos sistemas de segregação típicos do modo de produção capitalista, é preciso construir agenciamentos maquínicos entre as práticas de semiotização; tais agenciamentos devem permitir a formação de uma nova sensibilidade estética, engendrando subjetivações singulares como modos de resistência ao poder e de transformação da vida cotidiana.

Logo, não ilustrar a filosofia com o cinema; não extrair do cinema a sua filosofia; não tornar o cinema suporte da filosofia. Uma análise transversal do cinema e da filosofia é uma análise que retorce o filme para que ele mostre o que não apresenta, e constringe a filosofia a compreender o que ela não deseja. Em outras palavras, realizar uma análise transversal do cinema e da filosofia significa violar a autonomia de suas linguagens específicas para perceber que são um só e o mesmo fenômeno cultural, e que apenas nesse agenciamento podem ser compreendidos como produções semióticas do nosso tempo.

2. Um só ou vários *Blade Runners*? Desconstruindo gêneros

Se é necessário fazer desvanecer as fronteiras existentes entre as práticas de produção de significados, a obra escolhida para discussão neste capítulo é excepcionalmente adequada à tarefa. Afinal, *Blade Runner* não é apenas um filme, mas uma complexa experiência cultural que, assim como o “homem dos lobos” atendido por Freud, só pode ser adequadamente compreendido se restaurado à sua multiplicidade (DELEUZE E GUATTARI, 1995:40). O filme, dirigido por Ridley Scott em 1982, é na verdade baseado no livro do escritor de ficção científica Philip K. Dick, publicado em 1968, ironicamente intitulado *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (“androides sonham com ovelhas elétricas?”). O questionamento traduz o conflito principal do livro, entre a incapacidade dos androides de manifestar qualquer tipo de emoção, inclusive em relação a animais³ (em extinção na apocalíptica São Francisco de 2021, e por isso valiosos

³ Apesar da cena da coruja artificial, na sede da *Tyrell Corporation*, a importância dos animais na Terra pós-apocalíptica não é um tema abordado no filme. Ela pode ser mais bem compreendida com a leitura do seguinte episódio do livro, em que a personagem J. R. Isidore mostra extasiada a três amigos recém-conquistados (todos androides) a aranha que havia encontrado no prédio abandonado onde morava:

“John Isidore disse:

- Encontrei uma aranha.

Os três androides olharam, transferindo momentaneamente sua atenção da TV para ele.

- Deixe-me ver – disse Pris. Ela estendeu a mão. [...]

- Eu nunca vi uma aranha – disse Pris. Ela colocou o frasco de remédio na mão em concha, examinando a criatura dentro dele. – Todas essas pernas. Por que precisa de tantas pernas, J. R.?

- As aranhas são assim mesmo – disse Isidore, o coração martelando; estava com dificuldade para respirar. – Oito pernas.

Colocando-se de pé, Pris disse:

- Sabe o que eu acho, J. R.? Acho que ela não precisa de todas essas pernas.

- Oito? – disse Irmgard Baty. – Por que não pode ter quatro? Corte quatro e veja. – Abrindo impulsivamente a bolsa, ela pegou um alicate de cutícula limpo e afiado, que passou a Pris.

Um terror estranho invadiu J. R. Isidore.

Levando o frasco de remédio para a cozinha, Pris se sentou à mesa de café-da-manhã de J. R. Isidore. Ela retirou a tampa do vidro e largou a aranha na mesa.

- Não deve ser capaz de correr tão rápido – disse ela –, mas não há nada para ela pegar por aqui mesmo. Vai morrer de qualquer forma. – Ela pegou o alicate.

- Por favor – disse Isidore.

Pris olhou para ele, inquisitiva.

- Vale alguma coisa?

- Não a mutilo – disse ele, ofegando. Implorando.

Com o alicate, Pris cortou uma das pernas da aranha. [...] Pris cortou outra perna, restringindo os movimentos da aranha com a beira da mão. Ela estava sorrindo. [...] Com o alicate, Pris cortou outra perna da aranha.

- Agora quatro – disse ela. Ela cutucou a aranha. – Ela não vai. Mas pode.

- Posso fazê-la andar. – Roy Baty pegou uma caixa de fósforos e acendeu um palito; ele o segurou perto da aranha, cada vez mais perto, até que ela se arrastou, afastando-se.

a ponto de se tornarem parte do culto religioso do “mercerismo”⁴), e a forte sentimentalidade do caçador de recompensas Rick Deckard, capaz de se afeiçoar até mesmo a animais artificiais e andróides, apesar de seu brutalizante trabalho de destruir replicantes foragidos⁵.

O enredo é conhecido: um grupo de andróides de última geração *Nexus 6* escapa das colônias marcianas para a Terra, fazendo-se passar por seres humanos. Uma vez que a sua presença no planeta é proibida, o policial Rick Deckard é incumbido de “aposentá-los”, devendo para isso identificar os replicantes disfarçados por meio do teste de reação emocional *Voight-Kampff*, já que é possível distinguir a reação mecânica de um andróide da reação natural de seres humanos. Ao fazê-lo, acaba se envolvendo emocionalmente com a replicante Rachael, de propriedade da principal fabricante de andróides do planeta, a *Tyrell Corporation*⁶.

- Eu tinha razão. – disse Irmgard. – Eu não disse que podia andar só com quatro pernas? – Ela olhou com expectativa para Isidore. – Qual é o problema? – Tocando o braço dele, ela disse: - Você não perdeu nada; vamos pagar a você o que aquele... como se chama?... catálogo da Sidney’s diz [...que a aranha vale].

- Ele está aborrecido – disse Pris. [...]

Com as unhas, Roy Baty conseguiu erguer o cadáver da aranha da pia. – Talvez essa tenha sido a última aranha – disse ele. – A última aranha viva na Terra.

- Eu... não me sinto bem – disse Isidore” (DICK, 2007:216-222).

⁴ O culto religioso do “mercerismo” também não é apresentado no filme, e no livro indica um modo especial de comunhão dos seres humanos com todas as formas de vida existentes – especialmente animais:

“Mas – interrompeu Rick –, se você tem dois cavalos e eu nenhum, toda a base teológica e toda a estrutura moral do mercerismo são violadas.

- Você tem seu carneiro; diabo, você pode seguir a Ascensão na sua própria vida e, quando pegar as duas empunhaduras da empatia, você seguirá, com nobreza” (DICK, 2007:25).

⁵ “-Eu sou capaz de sentir empatia pelo menos por alguns andróides específicos. Não por todos, mas... por um ou dois. – Por Luba Luft, por exemplo, disse a si mesmo. Então eu estava errado. Não há nada de antinatural ou inumano nas reações de Phil Resch; o problema *sou eu*.

Imagino, perguntou-se ele, se algum ser humano já sentiu isso por um andróide” (DICK, 2007:154).

“A aranha que Mercer deu ao retardado, Isidore, devia ser artificial, também. Mas não importa. As coisas elétricas têm sua própria vida. Apesar de ser uma vida desprezível” (DICK, 2007:251).

⁶ No livro a empresa é denominada *Rosen Association*.

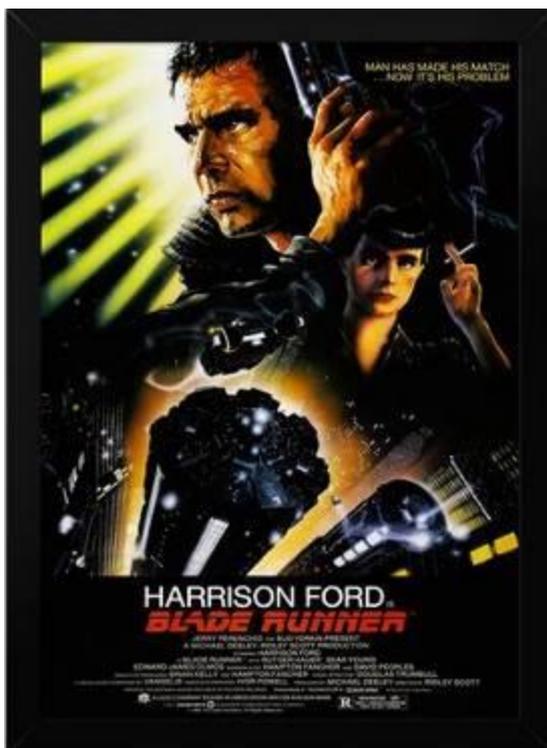
Além dessa e de outras diferenças menos importantes⁷, existe uma profunda disparidade de tons entre o livro e o filme, o que torna a obra cinematográfica um objeto muito mais interessante de debate do que a obra literária. A história contada no livro é uma ficção científica comum, que, apesar de se distinguir pela originalidade do mote (o extermínio de robôs idênticos a seres humanos) e pelo clima *cyberpunk* que influenciou toda a literatura de ficção dos anos 70 e 80, não se esforça para escapar das convenções do gênero e constrói uma ambientação bastante similar à de outras obras, em que o estranhamento do leitor decorre muito mais da extrapolação tecnológica da realidade presente que dos conflitos psicológicos de personagens vivendo em um futuro hostil.

Assim, o livro retrata Rick Deckard como um policial comum americano de classe média, que compara com inveja o cavalo natural do vizinho ao seu carneiro elétrico e tem problemas de relacionamento com uma esposa apática, depressiva e psicologicamente dependente da “caixa de empatia”. Insatisfeito com o seu emprego, ainda assim persegue e destrói os androides que lhe são designados, buscando complementar o baixo salário que recebe para tentar adquirir um animal natural, com o objetivo medíocre de atingir o padrão de consumo das pessoas com quem convive.

O filme, por sua vez, aprofunda a sensação de estranhamento ao apresentar com naturalidade os avanços tecnológicos do ano 2019, que atuam como mero pano de fundo dos intensos dramas pessoais das personagens que vivem nesse ambiente – o *blade runner* insatisfeito com a sua vida, a replicante inconformada por se descobrir androide, os androides foragidos que desejam dar algum significado às suas experiências. Para ressaltar o tom pessimista da literatura *cyberpunk*, combina a temática de ficção científica com uma atmosfera *noir*, utilizando-se de jogos de sombras e imagens de alto contraste que enfatizam os aspectos psicológicos da história, dando-lhe um ritmo e um andamento característicos do cinema pós-depressão dos anos 40 (*O Falcão Maltês*, *Um*

⁷ O termo “replicante” não é utilizado no livro, que apenas se refere a “androides”; a história do livro se passa na São Francisco de 2021, enquanto o filme ocorre em Los Angeles, em 2019; vários personagens do livro não são apresentados no filme (a androide Irmgard Baty, o inspetor de polícia Garland, o apresentador de TV Buster Friendly), além de detalhes importantes para a história como o modulador psíquico Penfield, as caixas de empatia e o mercerismo; no livro Deckard é casado, enquanto no filme ele é divorciado; o filme trata Deckard como um *blade runner* aposentado, enquanto no livro ele é um policial em atividade, à espera de uma promoção na carreira; o filme substitui o “especial” J. R. Isidore (deficiente mental proibido de emigrar da Terra por ter sofrido danos genéticos em razão da radiação) pelo engenheiro genético de replicantes J. F. Sebastian (deficiente físico proibido de emigrar da Terra por sofrer da Síndrome de Matusalém), etc.

Corpo que Cai, Casablanca etc.). Dessa forma, desconstrói simultaneamente o gênero *noir* e o da ficção científica, combinando ambos em uma produção original capaz de expressar ao mesmo tempo o estranhamento do ser humano em face de uma realidade que não consegue compreender (típico da ficção científica) e a sua desolação moral em face da inevitabilidade das forças que o oprimem (típica do *noir*) – obrigando-o a assumir a individualidade de uma identidade que despreza⁸ para desempenhar a função que lhe é atribuída na sociedade de massa de um capitalismo que já deixou de ser globalizado para se tornar “interplanetário”.



Blade Runner, cartaz original de 1982

Assim, Ridley Scott imprime em sua direção o tom da produção estética pós-moderna, que, marcada pela intertextualidade e pela fusão de gêneros, utiliza a ironia como elemento desestabilizador da linguagem linear e a ambigüidade estilística como alegoria dos paradoxos e incertezas que regem a vida nas sociedades pós-industriais. Por meio da colagem de várias obras, referências ficcionais e tendências estéticas⁹, *Blade Runner* fornece um retrato preciso de nosso tempo, como apontam Peixoto e Olaquiaga:

⁸ A de um assassino, para Deckard, a de uma máquina, para Rachael, a de um escravo, para Roy.

⁹ Pode-se identificar no filme elementos arquitetônicos egípcios, maias, chineses, romanos, gregos, vitorianos, contemporâneos etc. Como aponta Giuliana Bruno (1987:67): “The metropolis of *Blade Runner* quotes not only from different spacial structures, but from temporal ones as well. [...] In *Blade*

A ficção científica é, ainda que pareça paradoxal, um viés privilegiado para retratar a pós-modernidade. Como uma época marcada pelo fim das grandes empresas e utopias pode pensar o futuro? Em primeiro lugar, como catástrofe, um mundo em ruínas, saturado de lixo, onde a mais sofisticada tecnologia convive com a decadência urbana absoluta. Mas também o futuro pode aparecer, na medida em que não há nada à frente, como passado. Futuro, reciclado pelo olhar nostálgico da contemporaneidade, não como possibilidade efetiva de porvir, mas como *imagerie* e simulação (BRISSAC PEIXOTO E OLALQUIAGA, 1995:75 – *grifos no original*).

O que os autores pretendem dizer é que, da perspectiva da produção semiótica contemporânea, marcada pelo fim das grandes utopias que orientavam a ação social na modernidade, o futuro só pode ser compreendido como passado, futuro do préterito coalhado de promessas não cumpridas de libertação. Em suas palavras, “para a era sem porvir, só o passado tem futuro” (BRISSAC PEIXOTO E OLALQUIAGA, 1995:82). Os filmes de *sci-fi* se voltam, então, para épocas que produziram iconografias futurísticas (anos 40 e 50), retomando seus elementos como meras efígies, homenagens fúnebres às possibilidades perdidas de um futuro que já passou sem se realizar¹⁰.

O paradoxo está em que, para tentar obter alguma sensação de futuro, temos que roubá-la do passado, deslocando-nos aos anos em que se formulava a fantasia de como seria a nossa época (BRISSAC PEIXOTO E OLALQUIAGA, 1995:85). O fracasso do sonho dos anos 50 conduz a uma reapropriação nostálgica do momento em que ele foi enunciado, o que implica também uma retomada dos elementos estéticos que expressavam as esperanças de um futuro de

Runner recollections and quotations from the past are subcodes of a new synthesis. Roman and Greek columns provide a retro *mise-en-scene* for the city. Signs of classical Oriental mythology recur. Chinese dragons are revisited in neon lighting. A strong Egyptian element pervades the décor. The Tyrell corporation overlook what resembles Egyptian pyramids in a full sunset. The interior of the office is not high tech, but rather a pop Egyptian extravaganza, to which the choreography of movement and makeup of Zhora adds exoticism. Elevators might have video screens, but they are made of stone. The walls of Deckard’s apartment are reminiscent of an ancient Mayan palace. Pastiche, as an aesthetic of quotation, incorporates dead styles; it attempts a recollection of the past, of memory, and of history”. Em tradução livre: “a metrópole de *Blade Runner* cita não apenas diferentes estruturas espaciais, mas temporais também. [...] Em *Blade Runner*, coleções e citações do passado são sub-códigos de uma nova síntese. Colunas gregas e romanas dão uma atmosfera retrô para a cidade. Sinais de mitologia oriental clássica são recorrentes. Dragões chineses são revisitados em luzes neon. Um forte elemento egípcio perpassa a decoração. O aspecto geral da Corporação Tyrell lembra pirâmides egípcias ao pôr-do-sol. O movimento e a maquiagem de Zhora acrescentam exotismo. Os elevadores podem ter telas de vídeo, mas são feitos de pedra. As paredes do apartamento de Deckard são reminiscências de um antigo palácio Maia. O pastiche, como estética da citação, incorpora estilos mortos; ele busca uma recordação do passado, da memória e da história”.

¹⁰ Como enfatiza Harvey (1996:279), a Los Angeles de 2019 dificilmente pode ser comparada com as cidades futuristas da ficção científica moderna: em vez da utopia científica baconiana, encontramos uma paisagem decrépita de desindustrialização e decadência pós-industrial; armazéns vazios e instalações industriais abandonadas são destruídos pela chuva ácida; a névoa toma conta de tudo, o lixo se empulha por toda parte, e a infraestrutura está em um estado de desintegração que torna suaves os destroços das grandes metrópoles contemporâneas.

desenvolvimento eterno. Sabiamente, porém, Scott não se contenta apenas em apresentar os *gadgets* e *designs* do otimismo futurista de nosso passado moderno¹¹; além disso, insere no filme extrapolações hiper-realistas de nosso presente pós-moderno¹² e agrega a elas a pesada estética dos filmes *noir*¹³, combinando as estéticas otimista e pessimista dos anos 50 e gerando a desejada sensação de estranhamento e decepção, ao mesmo tempo em que faz com que de alguma forma saibamos que tudo aquilo nos diz respeito diretamente.

Curiosamente, embora estes elementos deem ao filme um ar muito mais pessimista que o do livro, é o livro que tem o final mais desconsolador, mesmo quando comparado com a “versão final do diretor” do filme: após destruir os seis andróides fugitivos, Deckard volta para casa, onde sua esposa lhe informa que a cabra natural que comprara com o dinheiro da recompensa havia sido morta, justamente pela andróide por quem se apaixonara – Rachael Rosen. Desesperado, dirige sem rumo até as regiões contaminadas do norte da cidade, onde encontra maravilhado um sapo apenas para descobrir, logo depois, que se tratava também de um animal artificial. Conclui, cínico, não ser capaz de escapar à rotina odiada, conformando-se com o *status quo* e deitando-se para descansar com o modulador psíquico sintonizado em 670, para obter “uma longa e merecida paz”:

- Meu Deus, que maratona de trabalho – disse Rick. – Depois que comecei, não havia como parar; ficou me empurrando para a frente, até que finalmente peguei os Baty, e depois de repente eu não tinha mais nada para fazer. E isso – ele hesitou, evidentemente surpreso com o que começara a dizer. – Esta parte foi a pior. – disse ele. – Quando terminei, eu não conseguia parar porque não ia restar mais nada depois que eu parasse. Tinha razão hoje de manhã, quando disse que não sou nada a não ser um policial rude, com mãos rudes de policial.

¹¹ As linhas retas da arquitetura modernista nos edifícios piramidais (apesar do toque exoticamente pós-moderno, decorrente da fusão com outros elementos), as bolas de foto das fábricas, os automóveis voadores, as portas automáticas, os dirigíveis, as roupas de vinil, os penteados das mulheres etc.

¹² O excesso de informação nos letreiros de neon, a pluralidade hiperfragmentada de línguas, etnias, tribos e religiões (japoneses, chineses, russos, alemães, egípcios, latinos, judeus ortodoxos, hare krishnas, punks e até mesmo gangues de anões!), as propagandas de marcas consagradas do capitalismo informacional e de serviços (Atari, Pan Am, TDK), a arquitetura-pastiche da cidade de Los Angeles etc. Harvey (1996:279) nota também como as escamas da cobra artificial são produzidas em uma pequena oficina, enquanto os olhos humanos são produzidos em outra (ambas dirigidas por orientais), o que indica intrincadas relações de subcontratação entre empresas altamente desagregadas e com a própria Tyrell Corporation, em uma extrapolação da administração gerencial e descentralizada das empresas contemporâneas – como nas descrições do guru da administração pós-industrial, Alvin Toffler (1989, 1997).

¹³ Com os estereótipos de símbolos e personagens como o detetive durão, o delegado rude, as *femmes fatales*, o dono de bar canalha, os sobretudos, os chapéus, cigarros e whiskies, a escuridão e a chuva constantes (mesmo na cena em que há algum sol, como durante o teste com Rachael), a fumaça que borra as imagens, as frases lentas do saxofone de Vangelis na trilha sonora etc.

- Não é mais o que eu sinto – disse ela. – Só estou feliz por você ter voltado para casa, onde deve ficar. – Ela o beijou e isso pareceu agradá-lo; o rosto dele se iluminou, quase como antes, antes de ela mostrar que o sapo era elétrico.
- Acha que agi mal? – perguntou ele. - O que eu fiz hoje?
- Não.
- Mercer disse que era errado, mas que eu devia fazer de qualquer forma. É estranho. Às vezes é melhor fazer uma coisa errada do que uma certa. [...]
- Vai para a cama agora? Se eu sintonizar o modulador psíquico em 670?
- O que isso traz? – perguntou ele.
- Uma longa e merecida paz – disse Iran.
Ele se levantou, ficou de pé com dificuldade, o rosto sonolento e confuso, como se uma legião de batalhas tivesse avançado e recuado a ele, por muitos anos. E depois, aos poucos, ele avançou pelo caminho até o quarto.
- Tudo bem – disse ele. – Uma longa e merecida paz. – Ele se esticou na cama, o pé caindo das roupas e do cabelo nos lençóis brancos.
Não havia nenhuma necessidade de ligar o modulador psíquico, percebeu Iran enquanto apertava o botão que tornava opacas as janelas do quarto. A luz cinzenta do dia desapareceu.
Na cama Rick, depois de um momento, dormiu (DICK, 2007:251-253).

Quanto ao filme, apesar de existirem diferenças relevantes entre as sete versões conhecidas¹⁴, todas parecem pelo menos sugerir uma possibilidade final de emancipação do sujeito com relação às forças que o oprimem. As primeiras versões cinematográficas (1982) sofreram a influência de testes de audiência, que motivaram a retirada de cenas complexas em que se insinuava a possibilidade de que o herói Rick Deckard fosse também um replicante, e a inclusão de um “final feliz” que não constava do roteiro (e sequer havia sido filmado pelo diretor, tendo sido utilizados restos de filmagens de *O Iluminado*, de Stanley Kubrick) – no qual o *blade runner* Deckard e a replicante Rachael dirigem rumo a colinas ensolaradas para viverem “felizes para sempre”. Foi também incluída uma narração explicativa que, apesar da intenção comercial de facilitar a compreensão da trama, tem o efeito estético de reforçar o tom *noir* do filme. Nas versões mais recentes (1992, 2007) foram retirados a narração e o final feliz; além disso, os trechos que indicavam ser Deckard um replicante foram reintegrados ao filme, que termina em aberto na cena que mostra a fuga com Rachael de seu apartamento, mas sem mostrar se obtiveram ou não êxito – como é típico da narrativa pós-moderna, sem curva dramática ou mensagem ética ao seu final.

¹⁴ Uma versão original apresentada em testes de audiência em março de 1982; um *preview* apresentado em maio de 1982; uma edição cinematográfica adequada à censura americana (1982); uma edição com mais violência para o restante do mundo (1982); uma edição para a televisão americana sem cenas de nudez (1986); a primeira “versão do diretor”, lançada às pressas em 1992 sem a participação de Ridley Scott; e a “versão final do diretor” que recebeu um tratamento mais cuidadoso sob o controle artístico direto de Scott, lançada no 25º aniversário do filme, em 2007.

Existe, dessa forma, uma possibilidade de libertação dos sujeitos da individualidade que lhes é imposta, ainda que permaneça incerta, na versão do diretor, a possibilidade de um final feliz. Sem a resignação fornecida pelo modulador psíquico, o final do filme é mais trágico, mas também mais libertário, por vislumbrar a possibilidade de constituição de uma singularidade de resistência mesmo na sociedade opressora deste futuro imaginário.

Deixando de lado por ora uma análise mais detida dos significados da trama, parece ficar claro que *Blade Runner* não pode ser compreendido sem que se leve em consideração o contexto histórico e cultural que lhe deu origem (inclusive as suas várias fontes e versões). Pelo contrário, trata-se de uma produção plural, que leva em consideração não só as obras literárias com que está diretamente relacionado, mas toda a variedade de significados e conflitos que permeia a vida contemporânea. Imagem de nosso tempo, até mesmo a sua produção foi fragmentária, dissolvendo a linguagem cinematográfica em jogos de linguagem heterogêneos que traduzem expressivamente a pluralidade narrativa tão característica da pós-modernidade¹⁵.

3. *Devir-Homem, Devir-Máquina*

Não bastasse a relevância estética do filme, também o seu mote fornece elementos fundamentais para a compreensão de nosso presente. Vale lembrar que neste ponto Scott se distancia da obra original de Dick, que em *Do Androids Dream of Electric Sheep?* se limitava a reconstruir um esquete clássico da ficção científica tradicional, abordando o problema dos sentimentos de seres artificiais. Este é, na obra, o ponto de distinção entre homens e andróides, responsável em última instância pela atribuição, aos replicantes, de estatuto ontológico inferior ao do restante da humanidade: a sua incapacidade de sentir quaisquer emoções.

Percebe-se com clareza a importância do problema na passagem em que a personagem Buster Friendly questiona a experiência religiosa da fusão com Mercer, negada aos andróides em razão da sua impossibilidade de manifestar empatia. Tendo obtido provas contundentes de que a experiência seria uma farsa montada pelo governo americano, o apresentador de televisão provoca a desconfiança da andróide Irmgard, que se indaga se a “caixa de empatia” não

¹⁵ Nesse sentido, o estudo de Lyotard sobre os relatos de legitimação do saber na pós-modernidade (1998).

teria sido forjada apenas com o intuito de manter a dominação dos andróides pelos humanos – e se os próprios humanos seriam verdadeiramente capazes de sentir emoções:

Buster Friendly disse: “Nunca vamos saber. Nem podemos imaginar o propósito peculiar por trás desta fraude. Sim, amigos, fraude. *O mercerismo é uma fraude!*”

- Acho que sabemos – disse Roy Baty. – É óbvio. O mercerismo passou a existir...

“Mas pensem nisso”, continuou Buster Friendly. “Perguntem a si mesmos o que faz o mercerismo. Bem, a julgar pelo que dizem muitos adeptos, a experiência funde...”

- É essa tal de empatia que os humanos têm – disse Irmgard.

“... homens e mulheres de todo o Sistema Solar em uma única entidade. Mas uma entidade que pode ser controlada pela voz dita telepática de ‘Mercer’. Atendem para isto. Um candidato a Hitler disposto e politicamente ambicioso poderia...”

- Não, não é empatia – disse Irmgard vigorosamente. De punhos fechados, ela partiu para a cozinha, até Isidore. – Não é uma forma de provar que os humanos podem fazer uma coisa que não podemos? Porque, sem a experiência de Mercer, nós só temos a *palavra* de vocês de que sentem esse troço de empatia, esse pensamento coletivo e compartilhado (DICK, 2007:220).

Curiosamente, a obra literária inverte o mito do Homem de Lata de Oz: no lugar da jornada pela Cidade das Esmeraldas em busca do Mágico que lhes poderia conceder o retorno a uma humanidade perdida (o coração), os andróides de Dick questionam a própria realidade da experiência emocional, afirmando-se como seres autônomos independentemente de coração, e reivindicando a especificidade de suas vidas puramente racionais. Dessa forma, embora produza uma importante crítica ao *cogito* do sujeito cartesiano, Dick ainda a retrata em perspectiva moderna, ao focar a irredutibilidade da experiência humana a esquemas intelectivos, reivindicando a importância da emoção como elemento indispensável à constituição do Sujeito.

Assim, apesar da criativa inversão, temos no final das contas a mesma estrutura reconfortante de outras obras tipicamente modernas (*O Golem*, *Frankenstein* e até mesmo *O Mágico de Oz*), que, pela oposição entre o grotesco e o humano, reforçam a familiaridade do sujeito racional e autônomo, reivindicando a existência de uma subjetividade apta a realizar de forma completa as suas potencialidades. Logo, não é a subjetividade moderna o objeto da crítica da andróide Irmgard; ao questionar a existência da experiência emocional, o que ela critica é a sua própria existência como ser parcial, privado de experiências imprescindíveis à plenitude do humano.

O que vemos, então, sob novas vestes, é a velha crítica moderna (rousseauiana, hegeliana, marxiana) da alienação do homem pelas condições objetivas da vida material. Transformado na força produtiva definitiva –

mecanicamente poderosa, disciplinada e capaz de controlar-se a si mesma –, o homem tornado máquina é alienado de si mesmo e perde a sua humanidade, que apenas pode recuperar ao se perceber como “não-engrenagem”, *separável* do mecanismo de sujeição que o constrange. Daí o alívio de Derckard ao se perceber empático em relação a androides, e daí também a “longa e merecida paz” obtida ao final do último capítulo do livro. Ao criticar o sujeito cartesiano, Dick não o pretende destruir, mas completá-lo com a recuperação de dimensões fundamentais da subjetividade moderna, superando a alienação no trabalho em prol da construção de um homem completo, marxianamente digno, kantianamente livre e cartesianamente racional.

No filme de Ridley Scott é outro o problema enfrentado. Em *Blade Runner* os replicantes podem, depois de algum tempo, desenvolver emoções próprias. Eles *podem sentir*, e é justamente isto que os torna perigosos. Não possuindo uma experiência de vida capaz de dar estabilidade às suas emoções, eles podem se tornar instáveis, agressivos, e assim, apesar das providências tomadas para que isso não ocorra (as memórias artificiais implantadas nos *Nexus 6*, que sequer têm conhecimento de sua condição de androides), são programados com uma “trava de segurança”: tempo de vida de quatro anos – o suficiente para que a força produtiva justifique seus altos custos, reduzindo-se a níveis aceitáveis o risco de descontrole.

A questão, então, não é mais a da epopéia “dorothyana” do homem de lata em busca do coração. Aqui, o ser artificial *já se tornou homem*, e ao conjugar razão e emoção tomou consciência de seu drama pessoal: tão ou mais homem que os homens¹⁶, compreende sua existência sem passado nem futuro, e passa a buscar algum significado para a sua vida em meio ao presente incerto em que vive. “É doloroso viver com medo”, diz Batty a Tyrell; porém, mais angustiante que o prazo de validade é a compreensão de que todos os momentos de sua curta existência “se perderão no tempo, como lágrimas na chuva”¹⁷. O temor dos androides não é o da morte inevitável, mas o da vida inexplicável, o da existência sem sentido, o de que suas experiências possam cair no esquecimento. Ao

¹⁶ Segundo o texto de abertura do filme, “no início do século XXI a Tyrell Corporation avançou a evolução dos robôs até a fase Nexus – um ser virtualmente idêntico a um humano – conhecido como replicante. Os replicantes Nexus 6 eram superiores em força e agilidade, e ao menos iguais em inteligência, aos engenheiros genéticos que os haviam criado”.

confessar seus pecados a seu Criador Tyrell, Batty não age por sadismo, ou sob o impulso da culpa; o replicante não busca prazer ou perdão, mas mero reconhecimento: o reconhecimento de sua existência pelo outro, um reconhecimento que seja capaz de atribuir à sua vida algum significado – seja ele qual for.

Parece claro que o problema de Scott não é o (moderno) da incompletude do não-homem alienado, mas o (pós-moderno) da fragmentação de um homem sem identidade, puro devir-homem que, tragado por irresistíveis forças desterritorializantes, percebe-se impotente diante da perda de significados no presente incerto em que vive. Nesse sentido, é irrelevante saber se, afinal, Deckard é ou não um replicante. Basta a dúvida plantada pelos *origamis* do policial Gaff para que percebamos estarmos todos na mesma condição, andróides ou humanos, irremediavelmente perdidos em meio à profusão de signos sem significados que permeia nossa vida sem sentido. Como nota Harvey, a chave para a compreensão do filme não é o mal-estar neurótico da civilização industrial moderna, mas a esquizofrenia causada pelo presente instantâneo da revolução informática pós-industrial. O autor explica:

O pós-modernismo [...] parece depender [...] de um modo particular de experimentar, interpretar e ser no mundo – o que nos leva ao que é, talvez, a mais problemática faceta do pós-modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção da personalidade. Encapsulada, essa concepção se concentra na esquizofrenia (não, deve-se enfatizar, em seu sentido clínico estrito), em vez de na alienação e na paranóia. [...] Jameson explora esse tema com um efeito bem revelador. Ele usa a descrição de Lacan da esquizofrenia como desordem lingüística, como uma ruptura na cadeia significativa de sentido que cria uma frase simples. Quando essa cadeia se rompe, “temos esquizofrenia na forma de um agregado de significantes distintos e não relacionados entre si”. Se a identidade pessoal é forjada por meio de uma “certa unificação temporal do passado e do futuro com o presente que tenho diante de mim”, e se as frases seguem a mesma trajetória, a incapacidade de unificar passado, presente e futuro na frase assinala uma incapacidade semelhante de “unificar o passado, o presente e o futuro da nossa própria experiência biográfica ou vida psíquica”. Isso de fato se enquadra na preocupação pós-moderna com o signifiante, e não com o significado, com a participação, a *performance* e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário, antes com as aparências superficiais do que com as raízes. O efeito desse colapso da cadeia significativa é reduzir a experiência a “uma série de presentes puros e não relacionados no tempo”. Sem oferecer uma contrapartida, a concepção de linguagem de Derrida produz um efeito esquizofrênico, explicando assim, talvez, a caracterização que Eagleton e Hassan dão ao artefato pós-moderno típico, considerando-o esquizóide. A redução da experiência a “uma série de presentes puros e não relacionados no tempo” implica também que a “experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vívida e ‘material’: o mundo surge diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando de energia alucinatoria” (Jameson). A imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma

17 ““Eu vi coisas que vocês homens nunca acreditariam. Naves de guerra em chamas na constelação de Orion. Vi raios-C resplandecentes no escuro perto do Portal de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer”.

intensidade (júbilo ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionados no tempo. [...] O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada (HARVEY, 1996:56-57).

Assim, o impulso de preservar o passado, manifestado na importância atribuída às fotografias, é um impulso de preservação do eu. Afinal, sendo a personalidade constituída por memórias, implantadas ou reais, o passado se apresenta como fundamento da identidade individual, e a continuidade existente entre passado e presente cria um sentido de sequência para o caos aleatório que define a vida contemporânea.

Mas a busca freudiana por uma identidade estável é um erro. Afinal, o que define os androides trans-homens, ou os homens quase-androides, não é a estabilidade de sentido, mas a intensidade dos devires. Devir-homem, devir-máquina; trata-se de uma relação da ordem da aliança, que no domínio das simbioses coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível, mas com relações de multiplicidade e agenciamento entre si (DELEUZE E GUATTARI, 1997b:19). Seres múltiplos que são os replicantes, e que somos também nós, homens, não nos definimos pelos elementos que nos compõem em extensão, ou pelas características que nos compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que comportamos em “intensão” (DELEUZE E GUATTARI, 1997b:27) – ou seja, em intensidade e diferenças de tensão, que nos provocam novos agenciamentos e ímpetos de ação.

A salvação não está, portanto, na identidade do triângulo edipiano, ou na roscidade do espaço estriado, mas justamente na dissolução das identidades pelo movimento desterritorializante de devir-homem. Movimento é, por definição, crise; mas é só na crise que a subjetividade se apresenta, pois é nela que a semântica inerte dá lugar à tensão da existência. A crise de identidade de Deckard em *Blade Runner*, assim como a de todos nós, espectadores, que o acompanhamos, não passa do efeito necessário ao devir-sujeito, que apenas pode se constituir enquanto tal no movimento de permanente dessubjetivação.

4. A redenção pelo amor desterritorializado

E é por isso que ao final do filme Deckard e Rachael são os únicos a se redimirem. A tensão do amor existente entre eles, fossem homem e androide (na versão original) ou ambos androides (na versão do diretor), pôde criar as linhas

de fuga necessárias à constituição de uma nova espécie de subjetividade, um devir-sujeito a meio termo entre humano e robô que, de fato, sequer se importa com a ontologia de sua existência ou a identidade de suas memórias; afinal, para eles bastava a vida no presente, e a tensão inerente à sua própria existência.

Dessa perspectiva o corte do diretor é muito mais interessante do que a versão original, ou mesmo do que o livro que a inspirou, pois leva às últimas consequências a premissa de que parte a obra: ao insinuar a possibilidade de que também o herói seja um replicante (e, portanto, uma casca vazia sem verdadeira identidade), evita tanto o final reconfortante do livro, que afirmava a essência de uma subjetividade humana inquestionável em face da crueza e da brutalidade dos andróides, quanto o final reconfortante do filme, que pela viagem de carro nas colinas ensolaradas reproduzia o clichê da família burguesa edípica como critério insuperável de felicidade individual.

Em vez disso apresenta, nas palavras de Guattari e Rolnik (2007:348), um amor “não tão demasiadamente humano”, salvo da intoxicação da redução do desejo de mundo a um objeto-pessoa (o andróide subjetivado) ou a um pessoa-objeto (o sujeito coisificado); mas desintoxicado também, e isso parece ser o mais importante, do vício da desterritorialização desenfreada das “máquinas celibatárias”, que já não reconhecem mundo nem desejo, mas se apresentam como pura relação fugaz com o nada – como indicam a violência vazia dos replicantes perseguidos por Deckard e dos andróides acompanhados pelo livro. Em vez disso, Deckard e Rachael apresentam a possibilidade do amor como invenção de um novo padrão de relações com o outro, em que um devir-mulher, um devir-homem, um devir-animal, um devir-máquina, um devir-sujeito tenham a possibilidade de sub-repticiamente se inserir nos rizomas de modos de semiotização sem, por isso, comprometerem as suas próprias linhas de fuga – em “uma solidão povoada pelos encontros com o irreduzivelmente outro” (GUATTARI E ROLNIK, 2007:348).

Ao examinar, em 1989, as cenas finais da versão original do filme, Harvey (1996:280) se entristecia com a sua incapacidade de ir além do romantismo individualizado como solução para as complexidades da condição humana apresentada. O autor apontava como nesta versão, ao observar as antigas fotos de família de Deckard, Rachael tentava se adequar a elas, em uma busca por identidade que levava à suspensão da sua condição-devir. Ela só podia se

enquadrar no reino simbólico de uma sociedade verdadeiramente humana pelo reconhecimento do poder irresistível da figura edipiana do pai, adequando-se aos papéis esperados/atribuídos aos humanos/máquinas do passado de Deckard como condição necessária para se habilitar a responder ao questionamento que lhe havia sido feito, e que punha em xeque a sua própria humanidade: “fale-me sobre sua mãe”. Sujeitando-se ao amor de Deckard, Rachael internalizava o sentido do amor humano e a essência da sociabilidade comum; e ao matar o replicante Leon para salvá-lo fornecia a prova última da sua humanidade. Assim, escapava ao mundo esquizóide do tempo e da intensidade replicantes para entrar no mundo simbólico freudiano, finalmente recebendo o prêmio de Pinóquio conferido pelo falo mágico de seu fado-madrinho: tornar-se “uma menina de verdade”.

É interessante notar, porém, como o sentido dessas últimas imagens se transforma quando consideramos as versões do diretor de 1992 e 2007 – produzidas, portanto, após o texto de David Harvey (que é de 1989). Harvey chamava a atenção para o fato de que o único sentido de história que temos de Deckard era fornecido por suas fotografias; imaginava que elas representavam a importância da prova documental como elemento de identidade dos seres humanos, em oposição à falsidade das provas dos replicantes. Quando nos damos conta, porém, na versão do diretor, de que também as provas de Deckard são falsas, percebemos que toda noção de identidade histórica é falsa, e que não é nas estabilidades mortas do passado, mas nas tensões vivas do eterno presente que devemos constantemente nos inventar e reinventar como devires-humanos.

Dessa forma, o corte de Ridley Scott estabelece bases muito mais interessantes para a reflexão crítica sobre as condições da subjetividade contemporânea. Afinal, nele não é Rachael quem se adapta ao universo simbólico dos seres humanos, mas Deckard quem se assume como androide e se une a ela como pura potência desterritorializante. O final feliz nas colinas verdejantes é substituído pela fuga em estado puro de dois devires-sujeitos, que sequer sabem direito quem ou o que são, ou mesmo para onde é que vão. Basta-lhes, parece, existir, pois satisfazem-se com o amor tensional de sua própria existência.

Nessas novas condições a fuga não é mero escapismo romântico, como no final hollywoodiano da versão original; se Deckard se assume androide e assume o seu amor para fugir com Rachael, não o faz em busca da felicidade edipiana, mas em radical ato de insurgência contra toda a maquinaria de opressão imposta pelo poder corporativo dominante (da *Tyrell Corporation* e da polícia). Este não é um final feliz, mas só porque é mais feliz que final, já que reconhece o interminável do devir-sujeito no esforço de desterritorialização. Diversamente do passeio de carro nas colinas verdejantes, a mera fuga do apartamento não é o resultado da vitória, que, afinal, nunca vem. Ela é, em si mesma, liberdade e resistência em ato.

Referências Bibliográficas

- BRISSAC PEIXOTO, Nelson; OLALQUIAGA, Maria Celeste (1995). O Futuro do Passado: a pós-modernidade na ficção científica, *in: Pós-Modernidade* (Roberto Cardoso de Oliveira *et al.*), p. 74-88. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- BRUNO, Giuliana (1987). Ramble City: postmodernism and *Blade Runner*, *in: October*, nº 41, p. 61-74.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (*et al.*) (1995). *Pós-Modernidade*. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações, 1972-1990* (trad. Peter Pál Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995). *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1 (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995b). *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 2 (trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996). *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3 (trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997). *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4 (trad. Suely Rolnik). Rio de Janeiro: Editora 34.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997b). *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5 (trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2011). *O Anti-Édipo* (trad. Luiz B. L. Orlandi). Rio de Janeiro: Editora 34.
- DICK, Philip K. (2007). *O Caçador de Androides* (trad. Ryta Vinagre). Rio de Janeiro: Rocco.
- HARDT, Michael (2000). *Gilles Deleuze: uma trajetória filosófica* (org. Eric Alliez). São Paulo: Editora 34.
- HARVEY, David (1996). *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural* (trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves). 6ª ed. São Paulo: Edições Loyola.
- KUMAR, Krishan (1997). *Da Sociedade Pós-industrial à Pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo* (trad. Ruy Jungmann). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- LYOTARD, Jean-François (1998). *A Condição Pós-moderna* (trad. Ricardo Corrêa Barbosa). 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- SEVCENKO, Nicolau (1995). O Enigma Pós-moderno, *in: Pós-Modernidade* (Roberto Cardoso de Oliveira *et al.*), p. 45-55. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp.
- TOFFLER, Alvin (1989). *The Third Wave*. New York: Bantam Books.
- TOFFLER, Alvin (1997). *La Empresa Flexible*. Barcelona: Plaza & Janés.