

VOL.2 □ N.º 2 □ 2020

REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

FIGURAS DO PÓS-HUMANO

LIMIARES DO CORPO E DA MÁQUINA

Título: REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade (Vol. 2 | N.º 2 – 2020)

Diretores: Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabarís

Editores: Sérgio Guimarães de Sousa, Cristina Álvares e Ana Lúcia Curado

Produção editorial:

Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (URL: <http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (URL: <https://editora.uminho.pt/pt>)

Comissão Consultiva:

Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Anísio Franco (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal), Antonio Gil (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal), Daniel Rodrigues (Universidade de Clermont Auvergne, França), David Roas (Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha), Enrique Serrano (Universidade de Zaragoza, Espanha), Irina Rajewsky (Universidade Livre de Berlim, Alemanha), James Hall (Universidade de Southampton, Inglaterra), Jan Baetens (Universidade de Leuven, Bélgica), Joana Matos Frias (Universidade do Porto, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Max Saunders (King's College - Londres, Inglaterra), Paula Morão (Universidade de Lisboa, Portugal), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Wellington Fiorucci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

Revisores deste número da Revista 2i:

Ana Margarida Ramos (Universidade de Aveiro, Portugal), André Corrêa de Sá (Universidade da Califórnia Santa Bárbara, USA), António Saéz (Universidade de Évora, Portugal), Carlo Salzani (Universidade de Viena, Áustria), Conceição Pereira (Universidade de Newcastle, Reino Unido), Edwige Armand (Universidade de Toulouse, França), Eliane Gordeeff (Universidade de Lisboa, Portugal), Emilie Dardenne (Universidade de Rennes 2, França), Eunice Gonçalves Duarte (Universidade Lusófona da Humanidades e Tecnologias, Portugal), Gabriela Kvacek Betella (Universidade Estadual Paulista, Brasil), João J. M. Maia (Universidade de Coimbra, Portugal), Jorge Bastos da Silva (Universidade do Porto, Portugal), Justyna Ziarkowska (Universidade da Breslávia, Polónia), Leonardo Costa (Universidade Federal da Baía, Brasil), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Lisboa, Portugal), Maria del Pilar N. Martínez (Universidade do Porto, Portugal), María Martínez Deyros (Universidade Complutense de Madrid, Espanha), María Sofía P. Biscaia (Universidade de Aveiro, Portugal), Miriam Ringel (Universidade Bar-Ilan, Israel), Patrícia Ferreira (Universidade de Massachusetts Amherst, USA), Pedro Meneses (Universidade dos Andes, Colômbia), Piotr Kilanowski (Universidade Federal do Paraná, USA), Reinaldo Francisco da Silva (Universidade de Aveiro, Portugal), Robert Simon (Kennesaw State University, USA), Rodrigo Alexandre C. Xavier (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Sandra Sousa (Universidade do Minho, Portugal), Susana de Noronha (Universidade de Coimbra, Portugal), Vincent Lecomte (Universidade de Saint-Étienne, França).

Autores:

Agustín Flores Maya
Carlos Tello
Christophe Duret
Coletivo Sinestéticas
Guilherme Massara Rocha
João Jerónimo Machadinha Maia
Lígia Bernardino
Luiza Quental
Maria Auxiliadora Baseio
Maria Zilda da Cunha
Paula Guimarães
Paulo Teixeira
Pedro Corga
Pedro d'Alte
Pedro Moura
Ricardo Gil Soeiro
Thaís Kuperman Lancman
Vanessa Guimarães Silva

Periodicidade: Semestral

Capa e design gráfico: Eva Couto

Revisão gráfica: Daniel Tavares

Identidade digital:

eISSN: 2184-7010

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2.2>

A Revista 2i segue, para a língua portuguesa, o AO de 1990. Outras opções ortográficas são da responsabilidade dos autores.



Universidade do Minho



CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DO MINHO



UMinho Editora

ÍNDICE

INDEX

EDITORIAL | EDITORIAL

- Sérgio Guimarães de Sousa | Cristina Álvares | Ana Lúcia Curado** 9
Figuras do pós-humano
Posthuman figures

ARTIGOS | ARTICLES

- Carlos Tello** 19
Refutación del tiempo, elogio de la eternidad: La invención de Morel (1940) de Adolfo Bioy Casares y Solaris (1972) de Andréi Tarkovski
Refutation of time, praise of eternity: *La invención de Morel* (1940) by Adolfo Bioy Casares and *Solaris* (1972) by Andrei Tarkovski
- Christophe Duret** 33
L'habiter posthumain entre inversion et éversion dans la franchise vidéoludique *Watch_Dogs*
The posthuman inhabiting between inversion and eversion in *Watch_Dogs* video games
- Guilherme Massara Rocha e Vanessa Guimarães Silva** 51
Liberdade e determinismo pós-humanos: a tortuosa estética de ORLAN
Freedom and determinism in posthumanis. ORLAN's tourtuous aesthehetics
- João Jerônimo Machadinha Maia** 67
He-Man and the masters of the universe: a tecnocultura dos anos 80 e uma das primeiras recriações do pós-humano
He-Man and the masters of the universe: the 80's technoculture and one of the first recreations of the posthuman
- Lígia Bernardino** 83
Corpos do medo em “refluxo” de José Saramago
Bodies of fear in José Saramago’s “Refluxo”
- Luíza Quental** 97
Biohackeando o amor: ciência à margem como heterotopia artística-científica-afetiva
Biohacking love: fringe science as artistic-scientific-affective heterotopia

Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora F. Baseio	111
Lógicas do imaginário pós-humano e a produção cultural de recepção juvenil Logics of the posthuman imaginary and the cultural production of youth reception	
Paula Guimarães	125
Problematizando o humano e antecipando o pós-humano: de Blake e os Shelleys a Dickens e a Wells — da poesia à ficção Problematising the human and anticipating the posthuman: from Blake and the Shelleys to Dickens and Wells — from poetry to fiction	
Paulo Teixeira	141
Rio de Janeiro, metrópole apocalíptica e pós-humana: uma leitura do conto “O quarto selo (fragmento)” de Rubem Fonseca Rio de Janeiro, apocalyptic and post-human metropolis: a reading of Rubem Fonseca’s short story “O quarto selo (fragmento)”	
Pedro Corga	151
Figuras do imaginário pós-humano na obra de Gonçalo M. Tavares Representation of the posthuman imaginary in the literature of Gonçalo M. Tavares	
Pedro d’Alte	165
Inteligência artificial e poesia: uma reflexão teórica sobre o caso dos poetry bots Artificial intelligence and poetry: a theoretical reflexion on poetry bots	
Pedro Moura	179
Espectros do vivente na banda desenhada Spectra of the living in comics	
Ricardo Gil Soeiro	191
Vibrant matter: posthumanism as an ethics of radical alterity Matéria vibrante: o pós-humanismo enquanto ética de uma alteridade radical	
VÁRIA VARIA	
Agustín Flores Maya	207
Les “refugies clandestins”, hommes ou animaux? Pour une éthique conciliant la “cause animale” et la “crise migratoire” “Clandestine refugees”, men or animals? for an ethics reconciling the “animal cause” and the “migration crisis”	
Thais Kuperman Lancman	221
Écfrase relacional: uma proposta de categorização a partir da leitura de <i>Não há lugar para a lógica em Kassel</i> , de Enrique Vila-Matas Relational ekphrasis: a proposal of categorization from a reading of Enrique Vila-Matas’ <i>Não há lugar para a lógica em Kassel</i>	

ENTREVISTAS | INTERVIEWS

Coletivo Sinestéticas

239

A Distopia enquanto linguagem. Entrevista com Anita Deak

Coletivo Sinestéticas

245

A distopia em tempos de pandemia. Entrevista com Luisa Geisler

Coletivo Sinestéticas

251

Literatura, design e a construção de narrativas de futuros. Entrevista com Laura Dusi

EDITORIAL**FIGURAS DO PÓS-HUMANO: LIMIARES DO CORPO E DA
MÁQUINA****EDITORIAL****POSTHUMAN FIGURES: BODY AND MACHINE THRESHOLDS**

Este número da *Revista 2i* fornece evidência bastante do quanto a nossa era socio-civilizacional, pautada pelo incessante devir tecnológico, procede a uma recodificação identitária da condição humana, uma recodificação com efeitos expansivos em diversos domínios (medicina, bioética, biotecnologias, estética, indústria, educação, etc.). Ou seja, o encontro atual com a História e que dá pelo nome de revolução tecno-digital afeta, reformulando-a, a definição do humano e, por extensão, as políticas da identidade que lhe são conexas. O que isto, em rigor, significa é que, mais do que nunca, ganha particular interesse o problema do Humano.

Não se tratará já, porém, apenas de regressar àquela paradigmática questão de se saber o que diferencia e define o Homem – uma problemática especulativa cuja filiação remonta, na sua mais clássica ascendência lógico-racional, pelo menos, a Descartes, como sabemos. O que agora parece estar em causa é não somente saber até que ponto operações tecnológicas, superadoras da caducidade biológica, se afiguram capazes de engendrarem um Homem Novo (*Homo Technologicus*), como também, e sobretudo, perceber, na especificidade daquilo que se vai entendendo por Humano, de que maneira o imenso alargamento da biologia, através de sofisticadas próteses e dispositivos biônicos, ainda corresponde a uma moldura humana. Paire, pois, a legítima suspeita de que a nossa relação com o humano, num momento em que se dá o irrestrito triunfo da tecnologia, possa já pressupor, mais do que uma recodificação pós-humana, uma ontologia *cyborg*. Eis, pois, o nó de fundo da questão. Tanto mais que, como é sabido, se há noção flutuante e, como tal, sujeita a múltiplas, e não raro conflituantes, aceções, essa noção, sempre muito problemática e problematizada, é justamente a da nossa identidade e das suas correlatas referências fundamentais.¹

Como é claro, para os defensores das mutações em curso, a tecnologia é indissociável do nosso cronótopo. Faz parte do mundo, define-o e aponta mundos possíveis – é, ao fim e ao resto, a presunção segundo a qual o mundo histórico é o produto do esforço tecnológico. Aproveitá-lo não é senão reivindicar a possibilidade da salvação do humano, colocado perante desafios drásticos e cuja resolução a solicitam (as alterações climáticas, por exemplo). Até por esta evidência empírica (constatação inquestionável em todas

¹ O que não é surpreendente, na exata medida em que cada pessoa encarna, com efeito, um perfil humano e intelectual irredutivelmente singular. Sendo assim, coloca-se, logo, o óbvio desafio de entender como será possível replicar em formato tecnológico a heterogeneidade humana nas suas infindáveis declinações intersubjetivas.

aquelas situações em que se interdita, por exemplo, a um adolescente o acesso ao *iphone*): situar-se à margem do mundo tecnológico é, cada vez mais, localizar-se um tanto na escala inferior da espécie humana. Noutros termos, somos, ainda que em geometrias variáveis, reféns do império da atual tecnologia e dos seus avatares.

Seja como for, o certo é que faz todo o sentido, em sede académica, discutir esta e outras questões correlacionadas com o Humano e o Pós-Humano. Razão pela qual a *Revista 2i* não poderia ficar arredada deste debate fundamental num século, o nosso, em que o horizonte tecnológico se posiciona em larguíssima – na verdade, hegemónica – escala no quotidiano. Cada um dos artigos deste número da revista tem, pois, o mérito e o propósito de oferecer uma reflexão fundamentada sobre o tema do humano e do pós-humano; como de outras questões conexas e, todavia, decisivas, como é o caso, das liminalidades corpo-máquina, às quais este volume presta, de igual modo, especial atenção. Quer isto dizer que o leitor encontrará nesta edição da *Revista 2i*, desde logo, aquilo que é apanágio da análise crítica: moderar generalizações apressadas sobre o assunto em pauta e não ceder à tentação de traduzir pressupostos em convicções. Mas os textos coligidos fazem mais: antecipam cenários, legitimam perspetivas, analisam produções simbólicas (escritas e audiovisuais) e circuitos socioculturais, constroem fundamentos; enfim, refletem pericialmente sobre o modo como diversos contextos de saberes e experiências se organizam em função da tecnologia disponível.

Assim, em “Problematizando o humano e antecipando o pós-humano”, Paula Guimarães traça, na esteira de Elizabeth Effinger, uma genealogia romântica e vitoriana do póshumano, examinando em escritores como Blake, Shelley, Dickens, Wells um leque de des-re-figurações do corpo inserto no inextricável emaranhado do humano e do não humano.

Pedro Moura, por sua vez, estuda na banda desenhada contemporânea modalidades de interação da imagem e do texto que desenham (em sentido próprio e figurado) identidades e subjetividades além do humano, libertando os corpos da milenar teleologia humana para os dispersar em radiações ou “spectros do vivente”.

E se, como Pedro Moura lembra, a banda desenhada tem historicamente uma afinidade especial com a ficção científica, não podemos esquecer a contribuição decisiva deste género de ficção, sobretudo na versão *cyberpunk*, para a emergência do imaginário pós-humano. É o que demonstra um conjunto de cinco artigos que, debruçando-se sobre mundos ficcionais tributários à ficção científica, discutem a figura híbrida do *cyborg*. Christophe Duret foca as representações da experiência dos lugares e dos meios (perspetiva meso-crítica) para estudar, nos videojogos do *franchising Watch Dogs*, formas pós-humanas de habitar o mundo integralmente urbanizado.

Igualmente centrado na interação entre corpo e espaço, o artigo de Paulo Teixeira combina geografia e literatura para estudar num conto de Rubem Fonseca o modo como um *cyborg* habita o Rio de Janeiro, representado como metrópole apocalíptica, e como daí emergem novas subjetividades.

Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora Baseio analisam a reapropriação do *cyborg* e das questões ontológicas e políticas que a figura espoleta em ficções dirigidas a crianças e jovens, nomeadamente na modalidade transficcional do *crossovers*, onde frequentemente a distopia dos cenários *cyberpunk* se conjuga com o maravilhoso dos contos de fadas para promover uma ontologia relacional e transversal.

Também João Maia se interessa por ficções dirigidas ao público infantojuvenil, desta feita o *franchising He-Man and the Masters of the Universe*. O autor traça a história transficcional e intermedial deste mundo de ficção desde os anos 1980, descrevendo não só as coordenadas políticas e tecnológicas da sua génesis (globalização, Internet, *Manifesto Cyborg* de D. Haraway), mas também demonstrando que a interação da

tecnociência e de práticas ancestrais, de cyborgs e de homens-bestas, produz uma utopia do corpo híbrido que exprime o ideal neoliberal da eficiência e perpetua o *status quo* ontológico.

Esta série de trabalhos sobre mundos ficcionais oriundos da ficção científica encerra com o artigo de Carlos Tello. O autor aproxima um romance de Adolfo Bioy Casares e um filme de A. Tarkovsky, para os ler à luz do discurso transhumanista – um dos discursos que compõe o pós-humanismo –, defendendo que a invenção técnica de Morel e a força do planeta Solaris geram novas formas de existência para o corpo que excede os seus limites físicos e se torna parcialmente espectral. Em ambos os casos, os corpos femininos parcialmente humanos, parcialmente vivos, parcialmente reais, sustentam presenças pós-humanas onde as distâncias, em particular as do tempo, são abolidas.

Seguem-se três artigos que se inspiram no pensamento de Rosi Braidotti para ler obras literárias contemporâneas sob o enfoque da teoria pós-humanista desenvolvida pela autora ítalo-australiana. Conjugando a leitura de Gonçalo M. Tavares com a de Rosi Braidotti, Pedro Corga sublinha a responsabilidade ética que o escritor português impõe à literatura, nomeadamente no que respeita ao impacto da tecnologia e da pressão humana sobre a bioesfera, enquanto Ricardo Gil Soeiro escuta na poesia de W. Szymborska as sonoridades da matéria vibrante, solo comum a/de todos os seres, humanos e não humanos, vivos e não vivos. Num estudo sobre o conto *Refluxo* de J. Saramago, Lígia Bernardino mostra que o questionamento dos limites da espécie decorre de uma necropolítica que suprime a fronteira entre vivo e morto e entre humano e animal.

Se, como diz Braidotti, a vida não é um exclusivo humano, resta saber se a criação poética o é. É esta questão que discute Pedro d’Alte num artigo sobre poesia produzida por computador. Fortemente perturbadora da conceção humanista e antropocêntrica da criação literária, a poesia produzida por máquinas pode ser um fator determinante na reinvenção das Humanidades como Pós-humanidades.

Os dois artigos seguintes dão especial relevância à medicina na percepção das liminalidades corpo-máquina. As cirurgias performativas que desfazem e refazem o corpo de ORLAN ocupam um lugar central na sua arte carnal. Como argumentam Guilherme Massara Rocha e Vanessa Guimarães da Silva, a estética autorretratística de ORLAN converge com o pensamento pós-humanista na medida em que a rutura da forma do corpo pelo informe e pelo inumano (através, por exemplo, da inserção de biomateriais provenientes de outras espécies) destabiliza radicalmente os critérios da corporeidade humana e feminina, produzindo uma corporeidade (ou carnalidade) trans-espécie.

Por seu lado, Luíza Quental aborda as novas subjetividades que emergem da medicalização dos problemas sociais e da vida quotidiana. Destituída da dimensão psíquica (complexos, fantasmas, pulsões), a subjetividade emergente, assente em hormonas, enzimas e genes, tem como substrato material um corpo que, concebido em termos de organização informacional, é infinitamente manipulável e reprogramável. A autora explica que esta redefinição da subjetividade se inscreve num materialismo dualista com o qual o pós-humanismo recupera o princípio da autonomia do espírito/forma sobre a matéria/substância.

Agustín Flores Maya trata um assunto que releva ainda da problemática pós-humanista na medida em que, ao aproximar a crise migratória e a causa animal, levanta a questão politicamente crucial de saber quem está incluído no círculo do “nós”. Apontando a esquizofrenia moral que ressalta do contraste entre a proteção jurídica e a integração social e simbólica que reclamamos para os animais, por um lado, e, por outro, a relegação dos migrantes para aquela “condição” a que Agamben chama *homo sacer* (a vida nua, excluída da esfera humana e simbólica da *polis*), o autor propõe uma ética *humanimalista* baseada na vulnerabilidade comum a humanos e a animais.

Finalmente, Thaís K. Lancman repensa com Vila-Matas a categoria da écfrase no âmbito de novas práticas artísticas intermediais, viabilizadas pelas tecnologias, e que participam da estética que Nicolas Bourriaud adjetiva de “relacional”. Notaremos que, na sua inflexão mais recente, motivada pelo tema do Antropoceno, a estética relacional se inscreve numa renegociação da coexistência humana no mundo com toda a vida e tecnologia.²

Porque os tempos presentes impõem um momento especial de reflexão, não constitui estranheza propor, neste espaço de edição intermedial, um conjunto de três entrevistas a jovens intelectuais brasileiras que pensam a distopia e a utopia como um *topos* da criação literária e artística. O intenso momento da atual experiência de vida proporciona um gesto reflexivo que atira o pensamento criativo para a ficção que está a ser escrita de modo pouco ortodoxo e que parece estar a ser vivida *de facto* e *in praesenti* em formato global. É sobre essa pressão que o tempo exerce sobre o humano que a literatura distópica poderá servir de espelho à vida que vai marcando o pulsar humano do início do século XXI, que está repleto de descontinuidades, de estranhezas, de acontecimentos inesperados e atípicos. Anita Deak, Laura Dusi e Luisa Geisler discutem sobre as suas experiências distópicas, e utópicas, fazendo uso de linguagens escritas e visuais, e propondo vislumbres sobre o futuro. Quer a palavra (Anita Deak e Luisa Geisler), quer a imagem (Laura Dusi) orientam o nosso individualismo e a nossa resiliência para com o futuro, ou tecendo proposições apocalípticas (*distopias*), como Anita Deak e Luisa Geisler, ou contribuindo com evasões paradisíacas (*utopias*), como Laura Dusi, em que cada um destes processos de criação, por sua vez, pode tornar-se no outro.

Todos estes contributos auxiliam a compreender, como se vê, as manifestações contemporâneas do utópico e do distópico.

In this issue of the Journal 2i there is enough evidence on how much our-ever-continuous technology-oriented era proceeds to a recoding of the human identity and condition. It is a recoding affecting several fields (medicine, bioethics, biotechnologies, aesthetics, industry, education, etc.). This means that our encounter with History, marked by the techno digital revolution, affects and reshapes the definition of the human and, by extension, the politics of identity that is related to it. More than ever, this reveals a growing interest in the issue of the Human.

Nevertheless, it is not just a matter of returning to that classic question of knowing what differentiates and defines Man – a classical, speculative, and logic-rational situation coming from, at least, Descartes, as we know. What now seems to be at stake is knowing up to what extension technological operations (which outclasses biological obsolescence) are able to build a New Man (*Homo Tecnologicus*). Also, we need to understand, in that specificity of what we call Human, how the exponential development of biology – using sophisticated prostheses and bionic instruments – still matches comprehends a human frame. As a result, when technology triumphs unlimitedly, a legitimate suspicion on our relationship with the human may already assume a cyborg ontology, more than assuming a post-human recodification. This is the core of the question. Mainly we are dealing/handling with a most fluctuating and problematic notion of our identity and its related fundamental references³ which are open to multiple and controversial meanings.

² Entrevista de Nicolas Bourriaud à *ArteCapital*, disponível em <https://www.artecapital.net/entrevista-200-nicolas-bourriaud>

³ This is not a surprise because each person embodies a human and intelectual profile absolutely particular. Obviously, and as a consequence, there is the challenge of understanding if it is possible to reduplicate human heterogeneity on their innumerous intersubjective inflections following a technological form.

To the defenders of the ongoing mutations, technology is indissociable from our chronotype. It is a part of the world, it defines it and it points out possible worlds – after all, it is the presumption that historical world is the product of the technological effort. To take it is to claim the possibility of the salvation of the human, who is exposed to serious challenges requesting complex solutions (climate changes, for example). To support what we have said so far, there is this empirical evidence (unquestionable evidence in all those situations when you forbid a teenager to use the *iphone*, for example): staying away from the technological world is increasingly to take a step back to an inferior scale in the human species. To say it differently, we are hostages of the technological empire and its avatars, though on different geometries.

Anyway, it makes all sense to discuss in the Academy this and all the other questions related to the Human and the Posthuman. This is the main reason why Journal 2*i* could not be indifferent to this fundamental debate in a century, our century, where the technological horizon hegemonically and strongly embraces our everyday life. Each one of the articles of this review rigorously reflects on the human and posthuman theme, as well as on other connected and decisive questions, such as the body-machine liminalities. On this edition of Journal 2*i* the reader will find the focus of any critical review: not to engage to an analysis that easily falls into generalizations and not to give in to convictions that are nothing more than suppositions. The articles here presented anticipate possible sceneries, certify perspectives, analyse symbolic productions (written and visual) and sociocultural circuits, establish principles; the articles profoundly reflect on how different contexts and experiences organize themselves accordingly to the available technology.

In “Problematizando o humano e antecipando o pós-humano”, Paula Guimarães follows Elizabeth Effinger’s Victorian and Romantic genealogy of the posthuman. She examines writers as Blake, Shelley, Dickens, and Wells to provide us a wide range of de-refigurations of the body inside an inextricable entanglement of both the human and non-human. Pedro Moura studies the interaction of image and text on contemporary comics; according to him, image and text (literally and figuratively) draw identities and subjectivities beyond the human, and they free the bodies from the ancient human teleology in order to spread them as radiations or “living spectrums”.

As Pedro Moura recalls, comics have an historically affinity with science fiction; we cannot forget the contribution of that fiction genre, especially on its cyberpunk version, to the emergence of posthuman imaginary. This is what a set of five articles show by discussing the hybrid figure of the cyborg when referring to fictional worlds coming from science fiction. Christophe Duret focuses on the representations of experience of places and environments (meso critical perspective) to study posthuman forms inhabiting the totally urbanized world in *Watch Dogs* franchising videogames.

Equally focused on the interaction of body and space, the article of Paulo Teixeira combines geography and literature to examine a tale by Rubem Fonseca; he presents a cyborg living in Rio de Janeiro, which is represented as an apocalyptic metropolis where new subjectivities emerge. Maria Zilda da Cunha and Maria Auxiliadora Baseio analyse the reappropriation of the cyborg and the ontological and political questions the figure creates in fictions addressed to children and young people, particularly on the trans fictional modality of crossovers, where the dystopia of cyberpunk scenarios blends with the fairy tale wonderworld to promote a relational and transversal ontology.

João Maia is interested on fictions targeting a juvenile public, like the franchising *He-Man and the Masters of the Universe*. The author shows the trans fictional and intermedial history of this fiction world from the 80’s both by describing the technological and political coordinates of its origin (globalization, Internet, D. Haraway’s *Manifesto Cyborg*), and by showing that the interaction between technoscience and ancestral rituals

(of cyborgs and beast men) produces a hybrid body utopia expressing the neoliberal ideal and perpetuating an ontological *status quo*. These works on fictional worlds coming from science-fiction closes with a Carlos Tello's article. This author compares Adolfo Bioy Casares' novel with A. Tarkovsky's film, and he analyses them following a transhumanist perspective – one of the posthumanist approaches. Tello states that Morel's technical invention and the strength coming from planet Solaris create new forms of existence for the body that surpasses its physical limits and becomes partially spectral. On both, the partially human, partially alive, partially real feminine bodies support posthuman presences where distances (mainly time) are abolished.

The three next articles are inspired by the Rosi Braidotti's thought: the posthumanist theory to read contemporary literary books. Pedro Corga takes Gonçalo M. Tavares to analyse his text under Braidotti's thought, and he underlines the ethical responsibility the Portuguese writer pours in literature, mainly on what the impact of technology and the human pressure upon the biosphere is concerned; on the other hand, Ricardo Gil Soeiro hears W. Szymborska's poetry and detaches the vibrant content of sonorities, which is common to all beings, human and non-human, living and non-living. In a study of J. Saramago *Refluxo*, Lígia Bernardino shows that questioning the limits of the specie is a consequence of a necro politics by suppressing the border between being alive and being dead, between human and animal.

If life is not a human exclusive, as Braidotti puts it, one needs to know if poetical creation follows the same pattern. Pedro d'Alte discusses precisely this issue in an article about computer generated poetry. Strongly disturbing of humanist and anthropocentric conception of literary creation, poetry done by machines is a determinant factor to take into account on the reinvention of Humanities as Posthumanities.

The next two articles give a special relevance to medicine in the perception of the liminalities of body-machine. Performative surgeries that undo and do ORLAN body take the stage on its carnal art. As Guilherme Massara Rocha and Vanessa Guimarães da Silva argue, ORLAN self-portraying aesthetics meets the posthumanist thought because the rupture of the body form by the inform and by the inhuman (through the insertion of biomaterials coming from other species, for example) radically destabilizes the human and feminine corporeality criteria, thus producing a trans-species corporeality (or carnality).

On the other hand, Luíza Quental approaches new subjectivities emerging from the medicalization of the social and everyday life problems. The psychic dimension (complex, ghost, drives) is erased from the emergent subjectivity, which is supported by hormones, enzymes and genes. This subjectivity has an infinitely manipulable and reprogrammable body, conceived regarding an informational organization as its material subtract. The author explains this redefinition inscribes itself in a dualist materialism where posthumanism gets back the principle of the autonomy of spirit/form over mater/substance.

Agustín Flores Maya enlightens the migratory crisis and the animal cause, both related to the issue of posthumanism. He focuses on the politically question of knowing who "us" is. He points out the moral schizophrenia coming from the contrast between the juridical protection and the social and symbolic integration we claim for animals, on one side, and the migrants' relegation to that "condition" called *homo sacer* by Agamben (raw life, out of the human sphere and out of the symbolic *polis*), on the other. Maya proposes a *humanimalist* ethics based on the common vulnerability of humans and animals.

Finally, Thaís K. Lancman takes Vila-Matas to rethink the ecphrasis category aiming new artistic and intermedial habits, which are made possible by technologies; those habits participate in the aesthetics that Nicolas Bourriaud characterizes as

“relational”. We will notice, in its most recent inflexion, and motivated by the theme of Antropocene, that the relational aesthetics inscribes itself on a renegotiation of the human coexistence in the world with life and technology⁴.

On these particular days, a special moment of reflexion is requested, and on this intermedial edition it is not out of purpose to offer the interviews to three Brazilian intellectual young women. They consider utopia and dystopia are a *topos* of artistic and literary creation. We are living an intense experience of life, and these women think a reflexive attitude is taking the creative thought into fiction, which seems to be written in an unorthodox way, as if globally lived *de facto* and *in praesenti*. It is under this pressure of time on human beings that the dystopian literature of the XXI century can mirror the life as it goes with its discontinuities, oddities, and unexpected and atypical events. Anita Deak, Laura Dusi and Luisa Geisler discuss on utopic and dystopic experiences using visual and written languages while proposing glimpses of our future. The word (Anita Deak and Luisa Geisler) and the image (Laura Dusi) guide our individualism and our resilience towards the future, either by making apocalyptic propositions (dystopia), according to Anita Deak and Luisa Geisler, or by presenting paradise evasions, according to Laura Dusi. These two perspectives may overlap and, as a result, each one of them can become the other. Both contributions help us understand the contemporary manifestations of both the utopic and the dystopian.

⁴ Interview of Nicolas Bourriaud to *ArteCapital*, available on <https://www.artecapital.net/entrevista-200-nicolas-bourriaud>

ARTIGOS

ARTICLES

REFUTACIÓN DEL TIEMPO, ELOGIO DE LA ETERNIDAD

LA INVENCIÓN DE MOREL (1940) DE ADOLFO BIOY CASARES Y SOLARIS (1972) DE ANDRÉI TARKOVSKI

REFUTATION OF TIME, PRAISE OF ETERNITY

LA INVENCIÓN DE MOREL (1940) BY ADOLFO BIOY CASARES AND SOLARIS (1972) BY ANDREI TARKOVSKI

CARLOS TELLO*
carlosetello@gmail.com

Para la ideología transhumanista, uno de los discursos que se pueden asociar al posthumanismo, el tiempo, su paso y sus consecuencias para la vida humana, se presentan como un problema, como un obstáculo para alcanzar el horizonte de la inmortalidad. En la novela *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares y en la película *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski, dos personajes masculinos se hallan radicalmente aislados, uno perdido en una isla, el otro en un planeta lejano. Gracias a artificios técnicos o metafísicos (una compleja maquina en la novela y la materialización de ideas en la película), los dos hombres entran en contacto con mujeres que ya no existen. La invención técnica de Morel y la fuerza natural – pero desconocida e incomprendible – del planeta Solaris, generan nuevas formas de existencia, cuerpos humanos más allá de sus fronteras convencionales. Esos cuerpos, como presencias posthumanas, operan una supresión de las distancias, anulan lo lejano y lo remplazan por lo próximo, e implican a la vez una refutación del tiempo y un elogio de la eternidad. El presente artículo busca identificar la caracterización de esos fenómenos de acercamiento espacio-temporal y estudiar sus formas de representación, literaria y cinematográfica.

Palabras clave: Adolfo Bioy Casares; Andréi Tarkovski; posthumanismo; cuerpo; transhumanismo; transgresión de fronteras.

For transhumanist ideology, one of the discourses that can be associated with posthumanism, time, its passage and its consequences for human life are presented as a problem, as an obstacle to reaching the horizon of immortality. In the novel *La invención de Morel* [*The Invention of Morel*] (1940) by Adolfo Bioy Casares and in the film *Solaris* (1972) by Andrei Tarkovski, two male characters are radically isolated, one lost on an island, the other on a distant planet. Thanks to technical or metaphysical devices (a complex machine in the novel and the materialization of ideas in the film), the two men come into contact with women who no longer exist. Morel's technical invention and the natural - but unknown and incomprehensible - force of the planet Solaris, generate new forms of existence, human bodies beyond their conventional borders. These bodies, as posthuman presences, operate a suppression of distances, nullify the distant and replace it with the near, and imply both a refutation of time and a eulogy of eternity. This article seeks to

* Enseignant-chercheur, Université Paris-Est Créteil, Département de Langues Romanes, Paris, France.
ORCID: 0000-0002-8893-9690

identify the characterization of these phenomena of spatio-temporal approach and study their forms of representation, literary and cinematographic.

Keywords: Adolfo Bioy Casares; Andrei Tarkovski; posthumanism; body; transhumanism; transgression of boundaries.

Data de receção: 2020-06-16

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2684](https://doi.org/10.21814/2i.2684)

*El tiempo es un problema para nosotros,
un tembloroso y exigente problema,
acaso el más vital de la metafísica; la eternidad,
un juego o una fatigada esperanza.*
— Jorge Luis Borges

Introducción

El posthumanismo hizo su entrada en el campo epistemológico europeo en los últimos años del siglo XX e inició su desarrollo a partir de los primeros del siglo XXI. En este sentido, el acontecimiento que puede fechar su acta de nacimiento es la conferencia *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus [Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger]* del filósofo alemán Peter Sloterdijk, pronunciada por primera vez en 1997 y publicada dos años más tarde, la cual significó el punto de partida de un largo debate y de una intensa polémica, principalmente entre intelectuales alemanes y franceses. Si en ese texto no están aún presentes los discursos que más adelante será posible incorporar al posthumanismo; si no despliega tampoco una crítica profunda sobre la relación entre la transformación y el “mejoramiento” del ser humano y la ideología liberal y el capitalismo en los que esos cambios se producen o aspiran producirse, la conferencia tiene el mérito de haber puesto sobre la mesa la cuestión de la antropotécnica, y de renovar e integrar, bajo una nueva perspectiva, las críticas al humanismo formuladas por Friedrich Nietzsche y por Martin Heidegger.

Sloterdijk presenta la antropotécnica como una urgente necesidad filosófica. Según él, corresponde al ser humano contemporáneo la tarea de ocuparse de sus capacidades recientemente adquiridas, aquellas que consisten en la intervención sobre su propio cuerpo, en su potencial y radical transformación extramedical. Si en un periodo *humanista* de la historia de Occidente el ser humano era “producido”, por una parte por un proceso evolutivo natural y por otra por su educación literaria, por las normas de la civilización;¹ en el contexto actual, que Sloterdijk no duda en calificar de “posthumanista”,² el ser humano aparece como un producto de su propia técnica y de sus nuevas tecnologías, y aspira a controlar él mismo las condiciones de su propia evolución.

Sin embargo, esa preocupación fundamental de Sloterdijk, quien parece alertar sobre las ambiciones de la ideología transhumanista, no agota el espectro de posibilidades del posthumanismo. En efecto, parece más justo referirse al transhumanismo no como un sinónimo del posthumanismo – o como una etapa que lo precede –³ sino como uno de los

¹ “Así pues, el fantasma comunitario que está en la base de todos los humanismos podría remontarse al modelo de una sociedad literaria cuyos miembros descubren por medio de lecturas canónicas su común devoción hacia los remitentes que les inspiran. En el núcleo del humanismo así entendido descubrimos una fantasía sectaria o de club: el sueño de una solidaridad predestinada entre aquellos pocos elegidos que saben leer” (Sloterdijk, 1999/2006, p. 23–24).

² “Con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión), y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son –como se puede demostrar sin dificultad– decididamente post-literarios, post-epistolográficos, y en consecuencia post-humanísticos” (Sloterdijk, 1999/2006, p. 28).

³ El filósofo francés Jean-Michel Besnier insiste, en su artículo “Posthumain”, en la necesidad de establecer definiciones precisas del posthumanismo y del transhumanismo, en razón, por un lado, de la constante evolución de los términos y, por otro, del desacuerdo al interior mismo de las corrientes transhumanistas.

discursos que lo componen. Así, el posthumanismo puede concebirse como un sistema de discursos, que datan, se desarrollan o son reinterpretados a partir de la segunda mitad del siglo XX. Componen ese sistema el transhumanismo (el “perfeccionamiento” del ser humano gracias al uso de la ciencia y la tecnología); la singularidad tecnológica (que anuncia la llegada de una potente inteligencia artificial); el cyberpunk (subgénero de la ciencia ficción que critica la utopía tecnológica); la transgresión de fronteras humanas (físicas, síquicas... las que separan tradicionalmente al ser humano del animal o de la máquina); el apocalipsis y el post-apocalipsis (como la perspectiva del final de una era humanista o de la “desaparición” del ser humano de la Tierra); y la crítica del humanismo que se presenta de tres formas (1. El abhumanismo – crítica de la preeminencia del ser humano sobre otras especies o formas de existencia: el veganismo radical, por ejemplo. 2. Un antihumanismo que puede ser jerárquico – crítica de las jerarquías al interior de la sociedad humana: feminismo radical, post-colonialismo, etc. 3. Un antihumanismo pesimista – crítica del optimismo humanista y de la idea de que el ser humano terminará por encontrar una solución a los problemas que él mismo produce). Esos discursos pueden complementarse, cruzarse, superponerse, o bien oponerse e incluso excluirse.

La novela *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914–1999) y la película *Solaris* (1972) del director ruso Andréi Tarkovski (1932–1986), comparten dos elementos fundamentales de sus tramas. En cada caso un hombre se encuentra aislado de la sociedad, separado del mundo, uno en medio de una huida desesperada, otro por una misión que le es asignada. En sus nuevos espacios, y como manifestación inseparable de ellos, los hombres entran en contacto con mujeres que ya no existen (Faustine y Khari, respectivamente) y cuyos cuerpos – cuya apariencia – no son sino parcialmente humanos. En los dos casos, la presencia de esas mujeres es el signo de un múltiple acercamiento, que concierne primero la eliminación de distancias espaciales y temporales, y luego la supresión de una evidente distancia ontológica.

Leer la novela de Bioy Casares y ver la película de Tarkovski desde una perspectiva posthumanista, implica hacer dialogar las dos obras con los discursos transhumanista y de la transgresión de fronteras. El sofisticado invento tecnológico de Morel y las naturales pero inexplicables percepciones producidas por el planeta Solaris, generan cuerpos posthumanos, que transgreden los límites binarios que tradicionalmente permiten la definición, y por extensión la diferencia, la separación, entre lo que es natural o fabricado, virtual o real, vivo o inerte, humano o no-humano. Esos cuerpos se presentan, simultáneamente, como una posible conexión, como un puente, entre, por una parte, una vida temporal y finita, y por otra una existencia intemporal y potencialmente infinita.

1. *La invención de Morel*. Primera refutación

La primera mención “oficial” del transhumanismo tuvo lugar en 1957, por el biólogo y antiguo director de la UNESCO Julian Huxley, quien se refirió al mejoramiento del ser humano por la utilización de la ciencia y la tecnología (Huxley, 1957). Más tarde, en 1989, las primeras manifestaciones del movimiento, en su sentido contemporáneo se vieron marcadas por la publicación de *Are You a Transhuman?: Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*, de Fereidoun M. Esfandiary (conocido más tarde como FM-2030). Los principales ideales que el movimiento transhumanista vehicula y espera ver realizados en un futuro próximo, son el mejoramiento de capacidades físicas y síquicas puntuales del ser humano, la utilización

(Besnier, 2015, p. 106)

de tecnologías NBIC⁴ para superar las enfermedades, la vejez y, sobre todo, en un horizonte final, la muerte misma.

El imaginario del transhumanismo, así como el de la singularidad tecnológica, encuentran sus orígenes en una lectura particular de la ciencia ficción. Ya en obras que se pueden considerar pioneras del género, como *Utopia* (1516) de Thomas More, *New Atlantis* (1627) de Francis Bacon o *Somnium* (1634) de Johannes Kepler (cabe notar que cada una de esas obras se desarrolla en una isla), están presentes varios elementos constitutivos de los discursos posthumanistas. La utopía de un mundo ideal es abordada en las obras de T. More y de F. Bacon. Para el primero, la isla Utopía es lo contrario de la ya capitalista sociedad inglesa; el segundo, expone con su isla Bensalem la posibilidad de una sociedad gobernada por un grupo de sabios. En la tercera obra, del astrónomo J. Kepler, la isla Levania (la luna), es el resultado de la mirada científica del autor imbricada con su descripción ficcional de una geografía desconocida. Otras obras precursoras contienen críticas sociales, religiosas y morales a la sociedad que les es contemporánea, ya sea a través de un mundo subterráneo, como en *Nicolai Klimii iter subterraneum [Viaje subterráneo de Nicolás Klimes]* (1741) de Ludvig Holberg, o desde la perspectiva de dos gigantes extranjeros, en *Micromégas* (1752) de Voltaire. *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) de Louis-Sébastien Mercier, escritor del Siglo de las Luces,⁵ introdujo la anticipación y el viaje temporal (670 años en el futuro), cuando solo los viajes espaciales eran considerados.

Sin embargo, los orígenes directos del transhumanismo y de la singularidad corresponden más bien a las publicaciones a partir del siglo XIX, entre ellas *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley (1797–1851), en menor medida las novelas del francés Jules Verne (1828–1905), y sobre todo aquellas del inglés Herbert George Wells (1866–1946). Más adelante, personalidades como William Olaf Stapledon (1886–1950), filósofo y escritor inglés; los estadounidenses John Lilly (1915–2001), neurobiólogo, neurosociólogo, inventor y autor, y Timothy Francis Leary (1920–1996), sicólogo y militante por la utilización científica del LSD, confirmarán la relación entre la ciencia ficción y esos dos discursos del posthumanismo. Dicha relación se podría resumir en tres puntos: primero, la ciencia ficción como una fuente de inspiración para el transhumanismo y la singularidad; segundo, su punto de encuentro con la contra-cultura estadounidense de los años 60; y tercero, el hecho de que las obras de ciencia ficción pueden funcionar como una especie de laboratorio para el transhumanismo y la singularidad.

Más allá de las obras propiamente dichas de ciencia ficción, la novela que generó un mayor impacto e influencia dentro del movimiento transhumanista fue *Brave New World* (1932) [*Un mundo feliz*] del escritor inglés Aldous Huxley, hermano menor de Julian Huxley, en la que la humanidad ha alcanzado una perfecta estabilidad social, así como la felicidad y el continuo bienestar de los individuos, gracias a un estricto control de la procreación, de la división del trabajo y de los estados de ánimo de cada uno.

Varios aspectos permiten acercar *La invención de Morel*,⁶ primera novela⁷ de Adolfo Bioy Casares, a temáticas desarrolladas por la ideología transhumanista. En la novela, un

⁴ Nanotecnologías y nanociencias, biotecnologías, tecnologías de la información y ciencias cognitivas.

⁵ En lo que concierne a la idea de una humanidad que ve aumentar su poder gracias al desarrollo de la técnica, que da la preeminencia a la razón, abandona las creencias y las supersticiones, y se propone su “perfeccionamiento”, el movimiento transhumanista se considera a sí mismo como una continuación de las Luces.

⁶ La novela ha inspirado la película *L'Année dernière à Marienbad* (1961) del director francés Alan Resnais, y *L'Invezione di Morel* (1974) por el director italiano Emidio Greco.

⁷ El autor ha repudiado sus escritos anteriores a 1940, dentro de los cuales se encuentran una novela y varios cuentos.

narrador cuyo nombre no será revelado, describe su exilio en una isla que él cree desierta. Si en los primeros días efectivamente se encuentra solo, la misteriosa presencia de otras personas lo lleva a interesarse por ellas, y a obsesionarse por una en particular, Faustine. Con el tiempo el narrador descubre que esas personas que ve ya no existen, que son el resultado de una compleja proyección, producida por una máquina creada por uno de ellos, Morel. El narrador decide entonces integrarse en esa proyección cíclica, para compartir con Faustine un destino limitado pero infinito. Al hacerlo, su cuerpo comienza a degradarse.

Cabe notar dos elementos que vinculan la novela de Bioy Casares con las obras de H. G. Wells y de Aldous Huxley, y de esta manera con la ciencia ficción en general y con el discurso transhumanista en particular. En primer lugar, el título de la obra y su ubicación geográfica son una referencia evidente a la novela *The Island of Doctor Moreau*⁸ [La isla del doctor Moreau] de H. G. Wells, publicada en 1896. En esta obra un científico prestigioso se refugia en una isla lejana y desconocida para efectuar experimentaciones y vivisecciones de animales, con el fin de humanizarlos. Su isla, como la de Morel, se encuentra envuelta por un halo de leyendas que permite protegerla de visitantes indeseados. En los dos casos se trata igualmente de transgredir las condiciones de existencia naturales y los principios de la biología, para generar cuerpos perfeccionados: animales inteligentes y capaces de hablar y de comportarse como humanos, en el caso Moreau, y humanos que viven incesantemente una semana feliz, en el de Morel. Los cuerpos del primero se revelan monstruosas criaturas, que ya no son animales pero tampoco han alcanzado el estatus de humanos; los cuerpos creados por Morel se conservan intactos, fuera del tiempo, pero a condición de la degradación y de la dolorosa desaparición de los originales.⁹

En segundo lugar, el mundo imaginado en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley tiene por principio una racionalidad extrema, basada en un riguroso control de la procreación, motivo por el cuál los personajes femeninos de la obra se entregan con frecuencia a los que llaman “ejercicios malthusianos”. El narrador de *La invención de Morel* deja en claro desde las primeras líneas de su “testimonio” la importancia que le merece el malthusianismo. Por una parte evoca su proyecto de escribir un *Elogio de Malthus* (p. 89), por otra, en repetidas ocasiones, insiste sobre su preocupación por “las hordas propagadas por el crecimiento de la población” (p. 156), sobre la necesidad de recordar las profecías de Malthus y advierte incluso, en una apología (supuestamente suprimida por un ficticio editor de la novela) que “los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes” (p. 158). El economista británico Thomas Malthus (1766–1834), al origen del malthusianismo, proponía una regulación activa de la población, una restricción demográfica que permitiría controlar el crecimiento exponencial de los seres humanos y garantizar la producción de recursos suficientes para todos. Para el narrador de *Morel*, la doctrina de Malthus se presenta como un horizonte indisociable de la supervivencia, y en esa medida le es más fácil aceptar la invención de Morel, que propone, a su manera, una forma de existencia de los seres humanos sin las complicaciones de la carga que representan para el planeta.

En *La invención de Morel*, esas dos referencias, a Wells y a Huxley, se expresan igualmente en el personaje de Faustine, la mujer que no es revivida sino que remplaza a la original en una versión que no conocerá el paso del tiempo, el agotamiento, la

⁸ La novela ha sido adaptada al cine en cinco ocasiones, dentro de ellas la pre-code *Island of Lost Souls* (1932) de Erle C. Kenton.

⁹ Ese efecto puede hacer pensar igualmente en la novela *The Picture of Dorian Gray* (1890). Si bien en la obra de Oscar Wilde el evento es maravilloso y en la de Bioy Casares es tecno-científico.

enfermedad o la vejez. Ese personaje fabricado, su cuerpo, son el resultado de una concepción particular de la ciencia, de la tecnología y de la vida humana. Para su creador, Morel, el hecho de que las personas mueran luego de ser grabadas por uno de sus aparatos, resulta accesorio frente a la posibilidad de que, continuada la experiencia, podrán vivir repitiendo indefinidamente un cierto número de gestos, reviviendo momentos reales, pero esta vez mejorados, sin la perspectiva de un futuro que pueda alterarlos. El nuevo cuerpo de Faustine, que no se reduce a una simple imagen o proyección cinematográfica, ya no es humano. Es el resultado de una evolución en lo que concierne a la “resistencia a la muerte” (p. 95) y al abandono de los sufrimientos (físicos y morales) ligados a la vida, que es además curiosamente compatible con la doctrina de Malthus. En un mismo gesto, y por una transformación técnica y metodológica, se presenta la posibilidad de conservar la especie humana, sin los deterioros que ella produce, y de mejorar su existencia reduciéndola a una serie de instantes felices.

La clave de esa nueva práctica es tecno-científica. Lo que Morel ha inventado son máquinas, que alteran radicalmente la existencia de los seres del interior al exterior. Que atacan el cuerpo original a la vez que lo recrean en una versión independiente. Esas máquinas duplican una existencia única, la multiplican incluso, pero consumen su prototipo. De esta manera, Biyo Casares no se vale de un argumento fantástico sino que explica la existencia de la “invención” como un producto de la razón y de la ingeniería humanas. La ciencia, que según Morel “se había limitado a contrarrestar, para el oído y la vista, ausencias espaciales y temporales” (p. 146), se muestra ahora capaz de integrar los otros sentidos para anular esas distancias de una manera más profunda y, por lo tanto, más auténtica. Así, las programadas apariciones de Faustine son reales, ella misma es real. No es una imagen plana de Faustine la que repite sus conversaciones y sus desplazamientos, es una nueva Faustine quien las experimenta cada vez, como si fuera la primera. Morel lo explica en una declaración que hace delante de sus amigos, y futuros habitantes involuntarios de su invento:

Una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio. Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madelaine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica; no deben olvidar que se trata de imágenes extraídas de los espejos, con los sonidos, la resistencia al tacto, el sabor, los olores, la temperatura, perfectamente sincronizados. Ningún testigo admitirá que son imágenes. (p. 147)

A pesar de las dudas iniciales del narrador con respecto a la realidad de lo que ve, a la cordura de los otros o de la suya propia, progresivamente abandona su rol de espectador para convertirse en creador y más tarde en actor. Al inicio, fascinado por las que cree apariciones esporádicas de una mujer, se enamora de ella. Como el príncipe Tamino de *Die Zauberflöte [La Flauta mágica]* de Mozart, se enamora primero de una imagen. Luego, se convierte él mismo en un segundo Morel, se interesa por las máquinas, quiere comprenderlas y manipularlas, quiere, como el doctor Moreau, ser demiurgo a su manera. Crear la vida, dirigirla, perfeccionarla. Pone delante de los receptores y proyectores plantas, animales, que mueren horas después pero dejan detrás de sí copias incorruptibles. Su acto final es entonces eliminar su propio cuerpo y su propia vida, que le parecen inútiles y penosos, para acceder a una existencia libre del sufrimiento y de las contingencias. Ser, pero al lado de Faustine, sincronizarse con ella, con sus movimientos y su realidad. Ser, pero fuera del tiempo y del espacio.

2. *Solaris*. Segunda refutación

En sus concepciones y definiciones filosófica y biológica el ser humano siempre ha ocupado un espacio delimitado. Es decir, un espacio que se construye a partir de fronteras con lo que le es exterior, con lo Otro. Si para Aristóteles o para René Descartes ese Otro tomó, de maneras diferentes, la forma de lo divino y de lo animal – lo que lo alejaba de uno lo acercaba al otro –, desde los inicios del siglo XX, en el contexto occidental del llamado “desencantamiento del mundo”, definido por el sociólogo alemán Max Weber (1864-1920), la divinidad perdió terreno frente a las explicaciones científicas. A lo largo del siglo y en paralelo a los desarrollos tecno-científicos, la doble oposición que permitía definir lo humano se orientó más bien hacia lo animal, por un lado, y hacia lo fabricado (la máquina), por otro.

Sin embargo, las perspectivas abiertas por la etología, a partir de los años 1940, y por los avances científicos existentes, así como los previstos o imaginados por discursos posthumanistas, implican una reconsideración de esas oposiciones. Si la idea misma de “lo animal” como un conjunto homogéneo y esencialmente diferente de “lo humano” parece actualmente inválida, una separación fundamental y definitiva entre el humano y la máquina se presenta también como problemática, al momento no solo del desarrollo de inteligencias artificiales, sino de la aparición del *cyborg*, ya sea considerado como organismo cibernetico (Manfred Clynes y Nathan S. Clynes) o como categoría epistemológica (Donna Haraway).

En consecuencia, las fronteras humanas evocan tanto los límites y los elementos que permiten una definición, como los nuevos intersticios que son creados, los espacios de intercambio entre lo humano y lo no-humano. Referirse a lo humano implica entonces reconsiderar ciertos criterios binarios, más allá de humano-animal, o de humano-máquina. Es necesario observar igualmente las condiciones en las que se producen los intercambios y los puntos de contacto entre lo real y lo virtual, entre lo natural y lo fabricado.

Solaris es el tercer largometraje de Andréi Tarkovski y su primera incursión en temáticas de la ciencia ficción. Inspirada por la novela del mismo título del autor polaco Stanislas Lem (1921-2006), publicada en 1961, la película aborda varias de las cuestiones centrales de la obra de Tarkovski, la memoria, la creación, la culpabilidad, la nostalgia, las elecciones morales, la ciencia, el arte, etc., siendo también una reflexión sobre la alteridad y sobre los confines del ser humano en lo que se refiere a su cuerpo y a su percepción de la realidad.

En la película, el sicólogo Chris Kelvin es enviado en una misión al planeta Solaris con el fin de escribir un informe que determinará si la estación espacial, próxima al planeta, debe ser retirada de su órbita. En otras palabras, debe decidir sobre la continuación o el final de los estudios sobre la ciencia solarística, estancada desde hace varios años. Una vez en la estación, Kelvin encuentra con vida solo a dos de los tres tripulantes, y percibe la presencia de otros cuerpos, lo que inicialmente atribuye a alucinaciones. Ve, habla y toca a una mujer, Khari, quien fue su esposa y se suicidó diez años atrás. Kelvin descubre que deshacerse de esos “visitantes” es casi imposible, ya que se rematerializan tan pronto como son expulsados. La única solución posible es su aniquilación total a nivel atómico (o más precisamente, la destrucción de los neutrinos que los componen). Una vez que su misión ha sido cumplida, y que Khari se ha aniquilado a sí misma, Kelvin decide quedarse en la estación, no regresar a la Tierra.

En consonancia con el culto al pensamiento científico dominante en la Unión Soviética en su época, la película propone una explicación racional, científica, a lo que ocurre a proximidad del planeta Solaris. Con el objetivo de estudiar el océano que cubre el planeta – esa suerte de “cerebro gigante”, esa “sustancia dotada de razón” –, los

científicos lo irradian con un potente haz de rayos x. El océano responde, entonces, con otra radiación, que sondea los espíritus humanos y extrae como pequeñas islas, como “islotes de recuerdos”. Una primera frontera es revisitada en ese gesto y su reacción. Los rayos x enviados por los humanos se proponen atravesar la materia, *ver*, en cierta medida, el interior del océano para comprenderlo. La respuesta que obtienen parece equivalente, solo que lo material es remplazado por lo intangible, y en lugar de explorar las capas físicas, el océano se interesa por escrutar la mente, su contenido. El resultado son esos “islotes”, esas porciones de pensamiento humano que, materializadas, devienen los “visitantes”. La diferencia entre esas dos exploraciones es ciertamente metodológica, y sus implicaciones en la película son definitivas.

La frontera, o más exactamente la bisagra entre los dos métodos, físico e intangible, es la misma que, cotidianamente, separa lo real material de lo irreal inmaterial: el sueño. Es durante el sueño de los humanos que el océano de Solaris extrae los “islotes”, es en la vigilia donde se materializan los visitantes. Tarkovski insiste sobre este punto en repetidas ocasiones y de diversas maneras. Por una parte, al momento de partir de la Tierra hacia Solaris, Kelvin pregunta cuando será el despegue, le informan entonces que ya está volando. Como en el sueño, el momento exacto en el que el paso de un estado a otro se produce es inasible, la frontera se evapora. Luego, llegado a la estación, cuando se dispone a explorarla, Kelvin cae. Esa caída, que no tiene otro interés argumental o cinematográfico, es menos el símbolo de una decadencia que de una renuncia. Kelvin *cae* en Solaris, acepta su nueva realidad y prefigura su decisión de abandonar definitivamente la Tierra. Por otra parte, la utilización de filtros de colores en la película da la clave de los momentos en los cuales un pasaje se ha efectuado. El momento más claro de ese uso tiene lugar cuando Kelvin mira el video que el fisiólogo Guibarian ha filmado para él justo antes de suicidarse. Kelvin es mostrado en colores, el video con un filtro azul. Pero, una vez que la proyección del video ha finalizado, Kelvin es también mostrado con ese filtro. Ha atravesado así ese umbral invisible, ha pasado del lado del sueño, en el que podrá reencontrarse con sus propias obsesiones.

Si es posible entrevistar a varios de los visitantes, estos aparecen de manera vaga o solo parcialmente. No hablan ni exhiben una personalidad frente a la cámara, su existencia tiene lugar fuera de campo. Del primero de ellos Kelvin solo ve una oreja, lo que anuncia un cuerpo humano que, sin embargo, no lo es totalmente. De esta manera toda la atención sobre los visitantes y sus particularidades se concentra en la figura de Khari, en su cuerpo. Ella representa simultáneamente lo próximo, el recuerdo y la persona amada, y lo lejano, la alteridad total. Khari es la materialización de la idea que Kelvin tiene de ella y que ha sido extraída de su mente. La percepción que Kelvin experimenta no es un problema de locura, es una cuestión de conciencia.

Sin embargo, una vez constituida como entidad física separada de Kelvin, Khari da muestras de un desarrollo independiente. Si en una primera escena, frente a un retrato de la Khari original, su réplica no sabe si se trata de ella misma, progresivamente va recordando y haciendo propio el pasado de la Khari original. Revive episodios de su vida con Kelvin y adquiere una conciencia individual, lo que se traduce en dos consecuencias que determinan su relación consigo misma. La primera, Khari se reconoce como humana. En una discusión con Kelvin y los otros miembros de la tripulación, afirma no solo su humanidad sino su pertenencia a un género, dice “Yo soy una mujer”. Varios gestos acompañan y refuerzan su declaración, como el hecho de dormir, llorar y manifestar claramente sentimientos, su amor por Kelvin. Sin embargo, cuando intenta beber agua para calmarse, su cuerpo la rechaza. La segunda consecuencia de su conciencia individual tiene lugar cuando, con la intención de conocerse a sí misma, Khari llega a la conclusión de que a pesar de su cuerpo en apariencia humano y de la aceptación

de Kelvine, ella no es la verdadera Khari. Sabe que es otra, pero no logra crearse una identidad diferente a la de su modelo. La adquisición de conciencia toma entonces la forma de una crisis ontológica. El ser fabricado reconoce su carácter posthumano, incluso su superioridad física con respecto al cuerpo humano (puede sanarse y revivir de manera indefinida), pero no logra superar la vejación de no tener identidad y de no corresponder con el original, de no *ser* original.

De forma paralela a la crisis de Khari, Kelvine experimenta un proceso inverso, que lo lleva a identificar al cuerpo posthumano con la mujer que desapareció de su vida, con la imagen que él guarda de ella. Ya frente al primer cuerpo femenino que reconoce como “visitante”, Kelvine pregunta, “¿Es un ser humano?, ¿existe realmente?, ¿puede ser tocada?, ¿herida?”. Con respecto a Khari, más adelante, sus perplejidades se transforman rápidamente en certezas, cuando afirma no solo que ella es humana, sino que *es* la verdadera Khari. Finalmente, frente a la posibilidad sugerida por uno de los tripulantes de hacer una vivisección a Khari, Kelvine responde que es como si le pidieran que se cortara una pierna. El efecto del cuerpo posthumano se revela así en su dimensión exterior, y se opera una inversión del referente. Lo que al inicio es una inquietante extrañeza se convierte en empatía, cercanía y finalmente en el amor que declara Kelvine a Khari. Esta última, por su humanidad recientemente adquirida, pasa a ser el punto de referencia y el ser humano se convierte en *el otro*. Las dos existencias, humana y posthumana, son perturbadas por su cercanía mutua. Las dos se mueven entonces hacia un punto común, en el que se reconocen. Delante de un espejo, Khari le pregunta a Kelvine: “Cuando cierro mis ojos olvido mi rostro. ¿Y tú? ¿Tú te conoces?”. “Como todo ser humano”, responde Kelvine. La confrontación con lo no-humano es un cuestionamiento de lo humano, una crítica de las certitudes de su naturaleza, de su definición tradicional.

Si parece evidente que lo posthumano solo puede existir con respecto a lo humano, lo contrario se demuestra igual, y paradójicamente, válido. Esta idea se refuerza por el hecho de que los espacios en los que las relaciones tienen lugar son circulares (la estación espacial, la habitación de Kelvine, la biblioteca); así mismo por las imágenes del océano de Solaris, que dejan ver una sustancia que parece reflejarse sobre otra, separadas por un horizonte impreciso. La repetición y el reflejo son las claves de la relación entre las dos formas de existencia, y en medio de las dos se encuentran por una parte el sueño – como ya se ha señalado – y por otra las máquinas, artificio humano, que son insistentemente mostradas como la transición entre la vida en la Tierra y la que tiene lugar en la estación espacial. Una nave espacial, metros de cables aglutinados, largos corredores metálicos y complejos tableros electrónicos constituyen el pasaje de la realidad conocida a aquella en la cual lo posthumano es posible.

Lo anterior expone que la vida en la Tierra es una y aquella en Solaris es otra, y que en su viaje sin retorno (físico) Kelvine ha realizado un alejamiento (ontológico) irreversible. No obstante, es omnipresente la nostalgia por la certidumbre que proporciona la Tierra, por la seguridad metafísica que procura, por la naturaleza como principio y entorno del ser humano. Así, con tiras de papel y ventiladores, los tripulantes de la estación intentan simular el ruido de las hojas de los árboles agitadas por el viento; recrean un espacio idéntico a una biblioteca terrestre, con libros, vitrales, objetos científicos, cuadros, bustos y muebles de madera; o bien leen *Don Quijote*, citan a Nietzsche, Tolstoi o Dostoevski.

3. Elogio de la eternidad

La invención de Morel y *Solaris* tienen como punto de partida un viaje y como conclusión un no retorno. La isla es en ese sentido el espacio idóneo para expresar no solo un desplazamiento, una fuga, sino una ruptura categórica con respecto al mundo. Los puentes con la sociedad conocida se rompen, lo que significa no solo un alejamiento sino la necesidad de establecer nuevos vínculos espaciales, temporales y afectivos. En la novela de Bioy Casares la acción no abandona la isla, es el único lugar habitado por el protagonista (el pasado, fuera de ella, es vagamente evocado como un recuerdo). En la película de Tarkovski, la isla surge, sobre el océano de Solaris, solamente al final, y se presenta como el lugar en el cuál el protagonista habitará en adelante. Sin embargo, ya en la estación espacial, Kelvin experimenta una atmósfera misteriosa que es también la característica principal de la isla de *La invención de Morel*.

La primera escena de la película que muestra a Kelvin solo, meditativo, rodeado por una exuberante vegetación acuática, anuncia el entorno, la calma y la soledad que lo esperan en la isla de Solaris. Ser colmado de recuerdos, Kelvin es como la taza de té que contempla impasible mientras rebosa por una lluvia intempestiva y abundante. La Tierra es a lo largo de la película el objeto de la melancolía y el punto de referencia. Por ello, el planeta Solaris y su océano, que se presentan como un misterio que debe ser resuelto, son en paralelo la acentuación de la nostalgia y el espacio “otro”, regido por reglas y posibilidades diferentes a las terrestres. En la novela de Bioy Casares, el misterio es asumido por el narrador como una misión personal, y su ruptura con la realidad del “mundo exterior” se ve reflejada en la afirmación de su miedo y desconocimiento de su condición actual: “Por momentos pienso que la insalubridad extraordinaria de la parte sur de esta isla ha de haberme vuelto invisible” (p. 119). Esos espacios geográficos crean las condiciones de fabricación y de existencia de los cuerpos posthumanos que los habitan, así como permiten su aceptación y asimilación por parte de los héroes que los encuentran.

En sus nuevos contextos espaciales, donde lo imposible parece posible, los dos personajes principales llevan a cabo su cometido como cronistas, testigos, evaluadores de lo que ven. El narrador de *La invención de Morel* se refiere a su escrito como “diario”, “testimonio”, “testamento”, mientras Kelvin debe escribir un informe científico. La voz, o más precisamente la percepción que llega al lector y al espectador, es el producto de esas dos subjetividades, que por su situación alcanzan el estatus de autores. Sin embargo, esos narradores no pretenden crear o imaginar obras fantásticas, sino dar cuenta de los hechos extraordinarios que presencian, intentando comprenderlos. Por ello, el papel de la ciencia es fundamental. Por un lado, en la novela, el narrador efectúa una descripción y explicación meticulosa de las mareas y del funcionamiento de las máquinas de Morel. Así, los eventos son finalmente traducidos, comprensibles. Por otro, en la película, las primeras versiones que confirman los hechos sobrenaturales son frecuentemente contrastadas con el pensamiento científico, pero los dos discursos se revelan finalmente complementarios. Los visitantes y sus cuerpos posthumanos son explicados y comprendidos.

Sin embargo, más allá de la voz de los dos narradores, hay un momento en cada obra que cede la palabra a otros testimonios. En la novela, Morel mismo hace un discurso en el que presenta su invención y del cual se pueden extraer los problemas éticos que ella implica: el doble inmortal que es creado necesita la destrucción del cuerpo original. En *Solaris*, el informe del astronauta Burton sienta las bases del desafío para el entendimiento que representa el océano pensante, e introduce la cuestión central de la reflexión sobre el conocimiento y su relación con la ética y la moral. Para los científicos de la tripulación el ser humano está “condenado al conocimiento”, tiene por lo tanto la obligación de

continuar las investigaciones, de profundizarlas, y de no ceder por argumentos éticos. Un ejemplo de ello es la proposición del astrobiólogo Sartorius de practicarle una vivisección a Khari, a quien se refiere como una “muestra de calidad”. Indiferente al dolor que ella es capaz de sentir, Sartorius despoja al cuerpo posthumano de su valor como ser viviente, como forma de existencia independiente. Khari es así sometida a vagos criterios de una jerarquía antropocéntrica, al momento mismo que resulta difícil establecer con claridad los elementos que la diferencian de un ser humano.

La comparación puede incluso ser favorable para los cuerpos posthumanos, que poseen características que pueden ser interpretadas como mejoras o perfeccionamientos del cuerpo humano. La Faustine creada por Morel puede experimentar sensaciones (aunque limitadas, siempre las mismas), y puede ser multiplicada infinitamente. No se trata de una máquina que adquiere vida, sino de una vida creada gracias a máquinas. Es posible además que Faustine tenga un alma, ya que el ser original la pierde cuando ella es creada. Morel establece en su discurso un paralelo que pretende otorgar la dignidad a la entidad posthumana al mismo tiempo que cuestiona las certezas del pensamiento antropocéntrico:

¿No debe llamarse vida lo que puede estar latente en un disco, lo que se revela si funciona la máquina del fonógrafo, si yo muevo una llave? ¿Insistiré en que todas las vidas, como los mandarines chinos, dependen de botones que seres desconocidos pueden apretar? Y ustedes mismos, cuántas veces habrán interrogado el destino de los hombres, habrán movido las viejas preguntas: ¿Adónde vamos? ¿En dónde yacemos, como en un disco músicas inauditas, hasta que Dios nos manda nacer? ¿No perciben un paralelismo entre los destinos de los hombres y de las imágenes? (p. 149)

La producción del cuerpo “artificial” de Faustine es la ocasión para cuestionarse sobre el cuerpo “natural” humano. Si Morel no afirma que la imagen que ha creado *es* humana, lo que sí hace es, frente a ella, dudar de la definición de su propia humanidad, del sentido de su existencia. El narrador se ve en la misma situación cuando se refiere a los cuerpos que ve como “hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo” (p. 91). En *Solaris* el número de dobles es también, potencialmente, infinito. Así, la Khari que es enviada al espacio por un Kelvine desesperado y temeroso, es, y no es, la misma que minutos después aparece (de nuevo) en la estación.

Si en apariencia los cuerpos de Faustine y de Khari son perfectamente humanos, los atributos principales que los diferencian de los mortales son su potencial de multiplicación indefinido, su dependencia y su inmutabilidad. El ser humano posee un cuerpo que se consume con el tiempo, se transforma y se deteriora, mientras que los de Faustine y Khari permanecen en un estado inmóvil, que corresponde con el momento en el que el original fue grabado (Faustine) y con la imagen que Kelvine tiene del original (Khari). Esos cuerpos femeninos son además objetos del deseo masculino. “La inaccesible Faustine” ha sido creada por Morel como una manera de finalmente poder acceder a ella, de estar a su lado. Ese gesto es repetido por el narrador quien se incrusta en la imagen para compartir su existencia con ella. El océano de *Solaris* materializa a Khari porque ella está en la cabeza de Kelvine. Son su obsesión y su culpabilidad (por haberla dejado morir) las que toman forma en la aparición posthumana. Así, a pesar de las condiciones técnicas y científicas puestas en acción, de la sofisticación de sus existencias, de sus cuerpos convincentes y de su aparente humanidad, las dos creaciones dependen y son esclavas del deseo masculino.

Finalmente, si en *Solaris* el ser humano ha encontrado la clave de la inmortalidad, el “problema de Fausto”, como lo llama Sartorius, pronto esa inmortalidad es percibida como un inconveniente, y los hombres intentan buscar un remedio contra ella. Para Kelvine, como para Morel y el narrador de la novela, la inmortalidad no se encuentra ni

en el futuro ni en el presente, sino en el pasado. En *La invención de Morel* el narrador sabe que no se puede comprender nada fuera del tiempo y del espacio, sino a condición de eludir ciertas fronteras de lo humano. La invención técnica de Morel es la ocasión de habitar el “atroz eterno retorno” (p. 122), si se paga el precio de la vida misma. En la muerte, Morel ha inventado la inmortalidad, una suerte de “eternidad rotativa” (p. 160).

*

Snaute, el especialista en cibernetica de la estación espacial próxima a Solaris, cita un breve discurso de Sancho Panza en *Don Quijote*, presentado aquí en su versión original:

Solo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita el hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templá el ardor y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Solo una cosa mala tiene el sueño, según he oido decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia. (Cervantes, 1616/1999, p. 1180)

La conclusión de Sancho contiene lo esencial de la experiencia vivida por Kelvine. La gestación de los cuerpos de los visitantes comienza en el sueño. Así, su encarnación es una transposición, un puente tendido entre el sueño y la vigilia, pero es también una pasarela que conecta la vida con la muerte a través del mismo sueño. La *eternidad* de la que gozan los visitantes, y la única a la que puede aspirar Kelvine, es aquella de quienes ya están muertos. Para Morel, la inmortalidad es una cuestión menos moral o emocional que técnica. Afirma que la clave de la resistencia a la muerte se halla en la superación de la idea de retener vivo todo el cuerpo. A la manera del discurso de la singularidad tecnológica que propone “descargar” la conciencia humana para que exista ilimitadamente en un soporte físico que puede ser reparado, actualizado y reemplazado indefinidamente, las investigaciones de Morel lo llevan a constatar que solo debe conservarse lo relativo a la conciencia, a las sensaciones. Una vez las imágenes existen ellas *son* el cuerpo, y una vez los cuerpos *son*, dice él, “el hombre surgirá solo” (p. 157).

Los dos héroes buscan establecer, o restablecer, un contacto imposible. Las mujeres a las que aspiran poseen cuerpos a la vez cercanos (espacialmente) e inaccesibles (temporalmente). La ruptura de esa dualidad espacio-temporal, y la confrontación de una circularidad posible en medio de una concepción lineal del tiempo, son el signo de la improbabilidad de su proyecto, y explican que la decisión radical de cada uno se presenta como la única posible. El narrador de la novela se queda en la isla para llevar la vida de una imagen, Kelvine abandona la Tierra para vivir en una isla que es su propia mente, su pasado, sus recuerdos.

REFERENCIAS

- Bacon, F. (1960 [1627]). *La Nueva Atlántida* (trad. del inglés (*New Atlantis*) por Luis Rodríguez Aranda). Madrid: Aguilar.
- Besnier, J-M. (2015). Posthumain. In G. Hottois, J.-N. Missa & L. Perbal (dir.), *L'humain et ses préfixes: Encyclopédie du transhumanisme et du posthumanisme*. París: Librairie Philosophique J. Vrin.

- Bioy Casares, A. (2018 [1940]). *La invención de Morel*. In *La invención de Morel: El gran Serafín*, Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. (1999 [1616]). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica.
- Esfandiary, F. M. (1989). *Are you a transhuman?: Monitoring and stimulating your personal rate of growth in a rapidly changing world*. New York: Warner Books.
- Holberg, L. (2000). *Le Voyage souterrain de Niels Klim*. (Priscille Ducet, Trans.). Paris : J. Corti (primera edición 1741).
- Huxley, A. (1932). *Brave New World*. Londres: Chatto and Windus.
- Huxley, J. (1957). *New Bottles for New Wine*, Londres: Chatto and Windus.
- Kepler, J. (2013 [1634]). *Le Songe ou l'astronomie lunaire* (trans. T. Moicque). Angoulême: M. Waknine.
- Lem, S. (1970 [1961]). *Solaris*. New York: Mon.
- Mercier, L-S. (2009 [1771]). *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*. Montrouge: Burozoïque.
- More, T. (1516). *De optimo rei publicæ statu, deque nova insula Utopia*. Países Bajos: More.
- Mozart, W. A. (1791). *Die Zauberflöte*. Viena.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Sloterdijk, P. (2006 [1999]). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger* [trad. del alemán por T. R. Barco]. Madrid: Siruela.
- Voltaire [F.-M. Arouet]. (1979 [1752]). *Micromégas. Histoire philosophique*. In *Romans et contes*. Paris : Gallimard.
- Wells, H. G. (1896). *The island of Doctor Moreau*. Londres: Heinemann.
- Wilde, O. (1890). *The picture of Dorian Gray*. Londres: Lippincott's Monthly Magazine.

REFERENCIAS AUDIOVISUAIS

- Greco, E. (1976). *L'Invenzione di Morel*. Italia, Alga Cinematografica et. al., 110 min.
- Kenton, E. C. (1932). *Island of Lost Souls*. Estados Unidos, Paramount Pictures, 70 min.
- Resnais, A. (1961). *L'Année dernière à Marienbad*. Francia, Argos et. al., 94 min.
- Tarkovski, A. (1972). *Solaris*. URSS, Mosfilm, 144 min.

L'HABITER POSTHUMAIN ENTRE INVERSION ET ÉVERSATION DANS LA FRANCHISE VIDÉOLUDIQUE *WATCH_DOGS*

THE POSTHUMAN INHABITING BETWEEN INVERSION AND EVERSION IN *WATCH_DOGS* VIDEO GAMES

CHRISTOPHE DURET*

christophe.duret@usherbrooke.ca

Cet article propose une analyse mésocritique de l'habiter posthumain dans le cadre de la ville intelligente tel que représenté dans les jeux vidéo *cyberpunk* de la franchise *WATCH_DOGS*. Après une redéfinition du posthumain en termes ontogéographiques, les spécificités de l'habiter posthumain seront décrites en tant que *transversion*, phénomène entendu comme le fruit de ces deux relations écouménales que sont l'*inversion* (introjection du milieu humain dans les limites physiques du corps par le biais de la technique) et l'*éversion* (projection du corps dans le milieu par le biais de la technique). S'ensuivra une analyse portant sur la manière dont *WATCH_DOGS* traite de la transversion dans le cadre de la ville intelligente et le discours réflexif qui en ressort.

Mots clé: *cyberpunk*; jeux vidéo; posthumain; transversion; ville intelligente.

This paper focuses on the posthuman inhabiting within smart cities depicted in the cyberpunk video games *WATCH_DOGS* 1 and 2 through a mesocritical lens. After a redefinition of the posthuman in ontogeographical terms, specificities of the posthuman inhabiting will be described as "transversion", a phenomenon seen as the result of two ecumenal relations called "inversion" (introjection of human milieus inside physical boundaries of the body through techniques) and "eversion" (projection of the body in the milieu through techniques). Subsequently, an analysis will be provided about how *WATCH_DOGS* depicts transversion in the context of smart cities and its reflexive discourse.

Keywords: *cyberpunk*; posthuman; smart city; transversion; video game.

Data de receção: 2020-05-26

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2663](https://doi.org/10.21814/2i.2663)

* Stagiaire post-doctoral, Section « Cinéma et jeu vidéo » du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et Laboratoire universitaire de documentation et d'observation vidéoludiques (LUDOV), Université de Montréal, Canada. ORCID: 0000-0001-9618-7188.

1. Introduction

Toute œuvre, écrit Paul Ricœur (1986), s'avère référentielle dans la mesure où elle porte “au langage une expérience, une manière d'habiter et d'être-au-monde qui [la] précède et demande à être dite” (p. 38). C'est vrai pour les récits réalistes, mais on pourrait affirmer la même chose pour les fictions *cyberpunk* dont les yeux sont rivés sur des sociétés futures faites de stations orbitales délabrées, de corporations hypertrophiées et tentaculaires exerçant sur des citoyens technologiquement augmentés un pouvoir jadis assumé par des États-Nations désormais au bord de l'effondrement, de mégapoles peuplées de cyborgs et de cybernautes gérées par des intelligences artificielles, et de *hackers* marginaux partagés entre le mépris de la chair – la biomasse – et l'exaltation éprouvée au contact de mondes numériques plus vrais que nature.

Suivant McHale (2010), le *cyberpunk* peut être appréhendé en tant que lieu de convergence des poétiques science-fictionnelle et postmoderniste, car il transpose des motifs postmodernistes aux plans de la forme et, surtout, du contenu, c'est-à-dire dans les mondes diégétiques qu'ils proposent. En d'autres termes, il “tend à 'littéraliser' (...) ce qui, dans la fiction postmoderniste, se présente comme une métaphore” (p. 6). Suivant cette caractéristique, le *cyberpunk* projette des mondes au sein desquels les technologies de l'information et de la communication (ci-après, *TIC*), la biotechnologie, la nanorobotique et les recherches sur l'intelligence artificielle, œuvrant en synergie, offrent des écosystèmes au sein desquels sont questionnés l'ontologie humaine et son devenir posthumain, un soi tiraillé par des forces centripètes et centrifuges, de même que les rapports techniques, symboliques et sociaux que l'être humain entretient avec autrui et l'environnement, soit le fait d'habiter une Terre en voie de se transformer en écouménopole¹ dans le cadre de l'urbain généralisé.

Au cœur des questions ontologiques que littéralise le *cyberpunk* figure le devenir posthumain. L'évolution de l'humain vers le posthumain constitue en effet le fil conducteur de plusieurs romans *cyberpunk*, dont le plus célèbre est sans doute *Schismatrix*, de Bruce Sterling, où l'humanité se partage entre les Morphos, fruits de l'ingénierie génétique, et les Mécas, êtres mécaniquement augmentés.

Si de nombreuses études ont examiné la représentation du posthumain dans la fiction *cyberpunk*, elles se focalisent sur les thèmes du corps, de la ville ou des augmentations technologiques. Aucune, à notre connaissance, n'articule ces derniers dans un cadre ontogéographique, c'est-à-dire en fonction d'une définition ontologique rendant compte de l'être de l'humain en tant qu'il est indissociable des rapports techniques et symboliques – des relations écouménales² – qui l'unissent à son environnement, eux-mêmes constitutifs de son être-au-monde propre, soit de son habiter. C'est ce que nous proposerons dans cet article, en adoptant une perspective mésocritique et en nous appuyant sur la franchise vidéoludique *cyberpunk WATCH_DOGS*. En d'autres termes nous nous poserons les questions suivantes : (1) Comment peut-on articuler en termes d'habiter la figure du posthumain? (2) Comment cet habiter se traduit-il dans la fiction *cyberpunk* en termes de relations écouménales et que nous apprend-il sur l'habiter contemporain référentiel?

¹ Soit une ville mondiale, unique, étendue à l'ensemble de la planète et englobant l'humanité entière (Doxiadis, 1969).

² Le terme “Écoumène” désigne l'ensemble des milieux humains vus comme le fruit du travail de l'environnement par la technique et de son intériorisation par le symbolique ou, plus simplement, comme l'espace habité (Berque, 2000). L'expression “relations écouménales” réfère donc aux rapports techniques et symboliques constitutifs de l'habiter humain.

Tout d'abord, nous verrons comment se définit le posthumain puis, en nous appuyant sur Watsuji (2011) et Berque (2000), nous en proposerons une redéfinition en termes ontogéographiques. Ensuite, nous tirerons profit de cette redéfinition pour décrire les spécificités de l'habiter posthumain en termes de "transversion", phénomène entendu ici comme le fruit d'un mouvement dynamique allant de l'inversion (introjection du milieu dans les limites du corps par le biais de la technique) à l'éversion (projection du corps dans le milieu par le biais de la technique). Enfin, dans une perspective mésocritique, nous verrons comment la franchise vidéoludique *WATCH_DOGS* traite de ces relations écouménales dans le cadre de la ville intelligente, cette "ville territoire du cyborg" (Picon, 1998), qui pourrait tout aussi bien être qualifiée de ville posthumaine.

2. Définition du posthumain

Qu'est-ce qu'un posthumain? C'est un être "dont les capacités excèdent si radicalement celles des humains actuels qu'il n'est plus, de manière inambigüe, un humain selon nos standards d'aujourd'hui" (Joel Garreau cité dans Wolfe, 2009, p. XIII). Le facteur technologique est essentielle lorsqu'il est question de définir un tel concept, car l'augmentation des capacités prend place dans le cadre d'une "symbiose humain-technologie" (Haney, 2006, p. 2). En vertu d'une telle symbiose, nous dit Lestel (2014), les techniques mobilisées par le posthumain sont des techniques de la possession et non de la prothèse, car "la distinction entre le sujet et l'outil disparaît totalement" (p.167). Une telle distinction rejoue la troisième des quatre hypothèses qui, selon Hayles (1999), figurent à l'origine de l'idée de posthumain : "le corps humain est considéré comme la prothèse originale que nous apprenons tous à manipuler, de sorte qu'étendre le corps ou le remplacer par d'autres prothèses revient à poursuivre un processus qui a débuté avant notre naissance" (p. 3). En ce sens, corps et technologie représentent tous deux des prothèses dans l'optique posthumaniste ; ils sont tous deux indissociables au regard du sujet.

Le posthumain, selon Lestel (2014), est ce qui survient lorsque l'être humain se voit transformé par les biotechnologies, les nanotechnologies et les technologies de la cognition et de l'information et lorsque ces transformations ne touchent plus uniquement ses compétences et performances individuelles et sociales d'action et de pensée, mais son espèce même, sa définition ontologique. De telles transformations se distinguent des évolutions naturelles et aléatoires de l'espèce en ce qu'elles sont intentionnelles, de sorte que le posthumain constitue le "résultat de l'homme auto-transformé par des mutations voulues" (p. 146). Il "reste fondamentalement un être vivant dont la nature des attachements est devenue majoritairement artéfactuel[le]" (p. 148), du vivant considéré comme une machine sur laquelle il est possible d'intervenir.

Suivant Munier (2014), le concept de posthumain implique trois types de relations entre le corps et la technologie : l'extension, l'hybridation et la transformation. L'extension peut se réaliser dans les mondes virtuels à l'aide des TIC, une extension qui prend la forme, pour certains, d'une connexion des internautes à un vaste réseau pensant, à l'image de la noosphère de Teilhard de Chardin. L'hybridation engage la figure du cyborg et réunit, notamment, la médecine et les NBIC (nanotechnologies, biotechnologies, informatique et sciences cognitives). La transformation rend compte, enfin, des modifications apportées par la technologie sur le corps : organes synthétiques, prothèses, drogues nootropiques, etc.

À l'origine du concept de posthumain figure la cybernétique et, plus spécifiquement, les écrits de Norbert Wiener. La cybernétique, en effet, redéfinit ontologiquement l'être

humain à l'aune de son comportement d'échange d'informations avec autrui et son environnement, de sorte que son statut d'être humain dépend dorénavant du degré de complexité dont il fait preuve dans la communication et le traitement de l'information (Le Breton, 1992). En d'autres termes, l'être humain perd le monopole de son humanité et se voit placé sur un continuum qu'il partage avec des non-humains, vivants ou non-vivants.

De la cybernétique, le posthumanisme retient également l'idée du primat de l'organisation informationnelle sur la matérialité du substrat organique (Hayles, 1999). Ainsi, on comprend son indifférence pour le matériau supportant la pensée, qui peut tout aussi bien être organique qu'inorganique, ou une hybridation des deux. Comme l'affirme Breton (1999), le corps apparaît alors comme un obstacle au développement d'une posthumanité, comme une entité obsolète qu'il s'agit de dépasser et qui s'oppose à l'esprit, vu par la lorgnette cybernétique comme une somme d'informations transférable sur de nouveaux supports (les puces de silicium, le cyberspace, etc.). Cybernéticiens et posthumanistes partagent donc tous deux une forme de dualisme non de substance, mais de propriété.³ Suivant cette conception ontologique, comme l'écrit Hayles (1999), "il n'y a aucune différence essentielle ni démarcation absolue entre une existence corporelle et une simulation informatique, entre un mécanisme cybernétique et un organisme cybernétique, entre la téléologie du robot et les buts humains" (p. 3).

3. Le posthumain en son milieu

Les définitions du posthumain apportées ici ne rendent pas compte, toutefois, de la manière dont il habite le monde dans lequel il évolue, un habiter entendu comme un maillage de "relations écouménales" (Berque, 2000), soit des relations techniques et symboliques que l'être humain (ou le "posthumain", dans le cas présent) entretient avec son environnement, constitutives de son milieu.

Pour pallier ce problème, nous nous appuierons sur la mésologie, ou science des milieux, et la conception ontogéographique de l'être humain qu'elle propose dans la lignée du philosophe Watsuji Tetsurô et, à sa suite, du géographe Augustin Berque : une conception suivant laquelle le corps individué de l'être humain et son milieu s'avèrent indissociables.

Au cœur de la structure ontogéographique de l'être figure le concept de médiance. La médiance se présente comme un "complexe orienté à la fois subjectif et objectif, physique et phénoménal, écologique et symbolique" (Berque, 1990, p. 32) désignant "le moment structurel de l'existence humaine" (Watsuji, 2011, p. 35). *Moment* est ici la traduction du japonais *keiki*, compris dans son sens mécanique comme "puissance de mouvoir" (Berque, 2011). La formule de Watsuji se réfère à l'instauration d'un rapport dynamique dans la structure duelle de l'être (Berque, 2011) – un couplage dynamique (Berque, dans Aubry *et al.*, 2006) – entre ses deux moitiés. L'être humain de l'ontologie watsujienne, explique Berque (2011), se présente donc comme *hito*, homme individuel, et *aidagara*, moitié formée de "l'entrelien humain", soit les relations que les êtres humains (dimension collective, par opposition à celle, individuelle, de *hito*) entretiennent avec leur environnement et dont l'ensemble donne leur *fûdo*, leur milieu. Cette seconde moitié sort au-delà des limites de la première, l'existence étant pris au sens étymologique d'*exsistere*, c'est-à-dire "se tenir hors de soi". Il s'agit donc d'une "sortie de l'être vers les

³ Sur les dualismes de substance et de propriété, voir Loth (2013).

chooses, au-delà des limites de l'identité du corps propre" (Berque, dans Aubry *et al.*, 2006, p. 64).

L'être humain watsujien se caractérise donc par une structure ontologique dissymétrique qui consiste en "la bipartition de (...) [son] être en deux 'moitiés' qui ne sont pas équivalentes, l'une investie dans l'environnement par la technique et le symbole [le corps médial], l'autre constituée (...) [d'un] corps animal" (Berque, 2000, p. 128). La seconde, nous dit Berque (2000), est interne, physiologiquement individualisée, alors que la première est diffuse dans le milieu. Cette structure ontologique duelle, dissymétrique et dynamique, Berque la confirme avec les travaux de l'anthropologue André Leroi-Gourhan. Ce dernier rend compte, en effet, du processus d'extériorisation des fonctions, "processus qui rejette peu à peu tous les instruments hors de l'homme" (cité dans Berque 2000, p. 98). Ces fonctions appartenaient autrefois au corps animal de l'homme, mais au cours de l'évolution, le processus a pris la forme d'un "triple et mutuel engendrement" (Berque, 2000, p. 96), composé de l'hominisation (le passage de l'animal à l'homme), de l'anthropisation (l'objectivation des choses par le biais de la technique) et de l'humanisation (la transformation subjective des choses à l'aide des symboles), donnant lieu au corps social, cet "organisme externe qui se substitue chez l'homme au corps physiologique" (Leroi-Gourhan, cité dans Berque, 2000, p. 98), fruit de la combinaison dynamique des appareils techniques et symboliques de l'être en voie de devenir humain. Au cours du processus d'extériorisation des fonctions, le corps social s'est donc autonomisé vis-à-vis du corps animal, a grandi et s'est diversifié – comme en témoigne le passage de la tribu préhistorique à la mégapole contemporaine –, la technique étendant matériellement les fonctions du corps animal et le symbole abolissant les distances matérielles. Ce corps social correspond, selon Berque, aux milieux humains. Il implique donc aux côtés de la technique et du symbolique une dimension écologique, la combinaison des trois donnant le corps médial.

L'extériorisation du corps animal vers le corps médial par la technique relève de la projection, "qui prolonge notre corporéité hors de notre corps jusqu'au bout du monde" (Berque, 2000, p. 129), alors que le symbole "joue là en sens inverse de la technique (...) [il] est au contraire une intérieurisation, qui rapatrie le monde au sein de notre corps" (*ibid.*), donnant lieu à une introjection (ou *somatisation*). Le mouvement de va-et-vient entre la projection et l'introjection constitue la "trajection", une interaction dynamique d'ordre à la fois naturel et culturel, collectif et individuel, subjectif et objectif, physique et phénoménal, matériel et idéal.

Suivant cette conception ontogéographique, en quels termes pourrait-on qualifier l'habiter vu comme extension, hybridation et transformation de l'être de l'humain par la technologie, ces phénomènes qui donnent lieu au posthumain ? Nous proposerons ici le terme *transversion*, qui désigne l'habiter posthumain – conçu ici comme un être-au-monde ou un "être dans l'espace" (Duret, 2019) – résidant dans la réunion de ces deux relations écouménales que sont l'inversion et l'éversion, un habiter qui joue en sens inverse de l'introjection et de la projection identifiées par Berque (2000).

4. Entre inversion et évension, la transversion

La première relation écouménale imputable à l'habiter posthumain est l'inversion. Si l'introjection au sens berquin désigne un phénomène de symbolisation – soit la manière dont on se représente le milieu dans lequel on évolue – elle désigne ici l'inscription de la part technique du corps médial à même les limites du corps animal et, par là-même, une

hybridation ou une transformation de ce corps (tant de la chair que des processus cognitifs auxquels on impute la pensée) avec la technologie.

L'ingestion de drogues et médicaments, l'adjonction de prothèses, la thérapie génique et la transplantation d'organes synthétiques, parmi d'autres, constituent des formes d'inversion. C'est également le cas de l'intériorisation des procédures techniques permettant de naviguer dans et d'intervenir sur les différents milieux. Ici, la technique est intégrée à la part du corps animal que constituent les processus mentaux de l'individu, soit sa mémoire procédurale.

Dans ces différentes manifestations de l'inversion émerge le posthumain entendu métaphoriquement comme un cyborg, un être hybride à la fois organique et technologique composé d'artéfacts et de procédures.

Picon (1998) emploie le terme *cyborg* afin de désigner le rapport des habitants à la ville contemporaine – en particulier la ville intelligente (Picon, 2013) – et leur “devenir machine” par le biais de la technique (1998, p. 33). À ce sujet, il écrit :

toute extériorisation au moyen d'un dispositif technique s'accompagne d'une intériorisation simultanée de ses modalités de fonctionnement. L'ordinateur soulage par exemple la mémoire d'une masse d'informations qu'elle n'a plus besoin de stocker, mais c'est pour substituer à ces informations un certain nombre de procédures machiniques permettant d'y accéder, procédures qui doivent être mémorisées et qui finissent par modeler le fonctionnement de l'esprit. Le cyborg n'est jamais que la forme paroxystique prise par le devenir machine de l'homme lorsque son environnement tend à se faire de plus en plus technologique (*ibid.*).

Suivant cette logique, habiter les milieux contemporains nécessite au préalable d'en intérioriser les procédures : des procédures machiniques permettant la conduite automobile, par exemple, ou des procédures logicielles favorisant les interactions avec autrui au sein des médias socionumériques, de naviguer dans les espaces numériques parallèles à la ville physique (mondes virtuels, mondes hybrides – à la fois physiques et numériques – de la réalité augmentée, etc.), de profiter des fonctionnalités offertes par la domotique, de gérer les flux de la ville dite *intelligente*, composés de biens, de ressources, de personnes et d'informations, etc.

Cette intériorisation permet à l'usager et à la machine le partage d'un langage qui leur devient commun, de sorte que le premier soit en mesure d'éprouver pour le second une forme d'intropathie, soit une empathie ressentie envers des entités inorganiques (Benjamin, 1982). Le sentiment en question se manifeste ici moins comme un phénomène proche de la fétichisation de la marchandise, suivant l'acception benjaminienne, que comme une manière de voir à la façon de la machine, d'appréhender le réel à sa manière et d'agir sur lui.

La seconde relation écouménale imputable à l'habiter posthumain est l'éversion. Si la projection au sens berquin désigne la transformation de main humaine de l'environnement par le biais de la technique, l'éversion, quant à elle, désigne la migration du corps animal ou d'une part de ce corps – entendu tant comme corps physique que comme processus mentaux – vers le corps médial par le biais de la technique. Il est question ici de l'extension du corps dans son milieu, ce qui se produit, notamment, lorsqu'un individu s'immerge – s'éverse – dans les espaces numériques. En d'autres termes, dans ce dernier cas, on habite symboliquement les espaces numériques grâce à la maîtrise de leurs procédures d'accès, de sorte qu'il existe un double mouvement allant de l'inversion à l'éversion, ou *transversion*. C'est par le biais de cette transversion que se manifeste le plus visiblement l'habiter posthumain.

La futurologie et la science-fiction regorgent de formes d'éversion, parmi lesquelles figurent le transfert de la conscience individuelle dans un support artificiel (un robot, un

ordinateur, un réseau informatique, etc.) ou organique (un animal, un clone, etc.) à l'aide d'un procédé technique. Dans le domaine de l'eschatologie physique, Dyson (1979) et Frautschi (1982) envisagent une telle forme d'éversion lorsqu'ils affirment que si la préservation de la conscience et de la vie basée sur des structures solides telles que le carbone s'avère impossible à long terme (à l'échelle de l'univers) en raison de l'entropie, rien ne s'oppose à ce qu'elle se perpétue indéfiniment sous des formes dématérialisées d'organisation aptes à s'auto-répliquer telles que les nuages de poussière interstellaire.

Une autre forme d'éversion survient lorsque la chair du corps animal se voit intégrée vivante à une autre entité matérielle, artificielle ou organique. Ainsi, dans la trilogie vidéoludique *Mass Effect*, une espèce de machines intelligentes, les Moissonneurs, se lance dans une série d'intrigues et de conflits en vue de détruire toute forme de vie intelligente à travers la galaxie en vue d'y rétablir l'ordre et la préserver du chaos à venir, fruit de l'inévitable lutte entre les "organiques" et les "synthétiques" (intelligences artificielles) survenant dans l'histoire de toute espèce avancée. Mais les attaques des Moissonneurs n'éliminent pas entièrement les vies qu'elles exterminent, leur matériel génétique servant à créer un nouveau Moissonneur. Suivant cela, la chair, le matériel génétique issu d'un corps organique, s'éverse dans une entité hybrideant le machinique et une pluralité d'autres corps organiques qui se perpétuent à travers les millénaires.

5. Le *cyberpunk* et le posthumain à la lumière de la mésocritique

Jusqu'ici, nous avons proposé un cadre conceptuel nous permettant de comprendre ce que signifie *habiter* pour un posthumain. Nous pourrions nous demander avec Clark (2003) si un tel être, pénétré d'artéfacts et de procédures techniques et, en retour, distribué dans son milieu par le biais de la technique, n'aurait pas existé de tout temps et ne constituerait pas un "natural born cyborg". Dès lors, les prouesses posthumaines imaginées par les futurologues et les écrivains de science-fiction ne constitueraient qu'une forme spectaculaire et exacerbée de phénomènes déjà imputés aux êtres humains. Notre objectif n'est pas de trancher sur cette question, mais de rendre compte de la manière dont la fiction, et plus spécifiquement les jeux vidéo, comprend et représente le posthumain et son habiter, et quel discours réflexif sur notre propre habiter il en ressort, d'autre part. En d'autres termes, il s'agit d'opérer une lecture mésocritique des œuvres *cyberpunk*.

Qu'est-ce que la mésocritique? Il s'agit d'une herméneutique examinant la représentation des milieux humains et de leur habiter dans les œuvres de fiction, d'une part, et les discours réflexifs et critiques émis par ces œuvres sur l'habiter caractérisant la société (référentielle) qui les a vu naître, d'autre part. En d'autres termes, la mésocritique s'intéresse à la mise en configuration des relations écouménales au sein des œuvres de fiction et au double éclairage réflexif et critique que la mise en configuration en question apporte sur notre monde conçu en termes d'écoumène (Duret, 2019).

5.1. La transversion dans le *cyberpunk*

Issu de l'imaginaire sociotechnique de la cybernétique, le posthumain constitue une figure particulièrement visible du *cyberpunk*. Né aux États-Unis dans les années 1980, dans un cercle composé, notamment, de William Gibson, Bruce Sterling, Rudy Rucker, John Shirley et Lewis Shiner, le *cyberpunk* constitue un sous-genre de la science-fiction. Mot-valise, le terme se réfère à la science de la cybernétique, d'une part, dont le sous-genre retient les aspects technologiques (TIC, intelligence artificielle, robotique, etc.), mais

également ontologiques (primat du dualisme de propriété) et épistémologiques (traduction du monde en termes d'information et de régulation). D'autre part, il se réfère à un éthos punk visible dans la condition marginale de nombreux protagonistes et de leur posture résistante face au pouvoir des gouvernements et des mégacorporations.

La transversion prend des formes multiples dans le *cyberpunk*. Des prises branchées à même leur système nerveux (inversion) permettent aux usagers de s'interfacer avec le cyberespace dans la trilogie *Sprawl*, de William Gibson, ou avec une gamme de véhicules allant de la voiture sport à l'avion, en passant par le panzer dans *Hardwired*, de Walter Jon Williams. L'habitant s'éverse alors dans des espaces numériques ou au sein de véhicules qu'il contrôle comme autant d'extensions de son corps animal. Un média nommé "simstim" confère aux usagers la capacité de se plonger virtuellement dans le corps d'autres individus (éversion) afin d'éprouver dans leur propre corps leurs sensations (inversion), toujours dans la trilogie *Sprawl*. Greg Egan, dans *Isolation*, décrit comment les capacités cognitives des individus se voient augmentées grâce à des "mods", des nanomachines qui "recâblent" leur cerveau (inversion), à l'instar des mods d'amorçage des policiers qui permettent à l'usager de manipuler la biochimie de son cerveau, d'augmenter le traitement des données sensorielles, de produire un ensemble de réflexes physiques et d'améliorer les jugements temporel et spatial. À l'inverse, un mod tel que "En Coulisse" permet à son usager d'accéder directement et automatiquement aux bases de données (éversion) via des procédures automatisées (inversion). Dans la trilogie *Takeshi Kovacs*, de Richard K. Morgan, l'esprit humain est numérisé et sauvegardé dans une pile corticale (inversion) logée à la base du crane de corps (corps d'origine ou clones cultivés en cuves) assimilés à de simples enveloppes et ledit esprit devient transférable à volonté dans des environnements virtuels ou d'autres corps (éversion), prolongeant l'espérance de vie de plusieurs siècles. Les personnages du Néo-Paris du jeu vidéo *Remember Me* se voient en mesure d'effacer certains de leurs souvenirs grâce à un dispositif implanté à la base de leur crane (inversion), de même que de vivre les souvenirs d'autres personnes, se projetant momentanément dans l'intimité de leur mémoire (éversion). Dans la série télévisée *The 100*, de Jason Rothenberg, une intelligence artificielle s'incarne dans le corps des rescapés d'une catastrophe nucléaire lorsque ces derniers ingèrent une puce électronique et elle en contrôle les fonctions organiques, allant jusqu'à restructurer les synapses de ses hôtes afin d'éliminer leurs souffrances physiques et morales (inversion). En contrepartie, la puce en question permet aux rescapés d'accéder à la Cité des Lumières, un espace virtuel dans lequel ils ne connaissent ni souffrance, ni maladie, ni haine, et peuvent poursuivre leur existence après la mort de leur corps (éversion).

La liste des extensions, hybridations et transformations du corps et de l'esprit humains, mais aussi de leur perfectionnement technologique, est longue et leur présence est si prégnante que l'on pourrait qualifier le *cyberpunk* de jeu d'*extrapolations mené dans un cadre fictionnel sur les devenirs possibles de l'être humain en route vers un horizon posthumain*. Voyons maintenant comment ces spécificités imputées au posthumain sont représentées dans la franchise *WATCH_DOGS*.

6. La transversion dans la franchise vidéoludique *WATCH_DOGS*

Si la plupart des jeux vidéo *cyberpunk* de la dernière décennie projettent le joueur dans un futur lointain aux avancées technologiques inouïes – pensons à *Cloud Punk*, *Cyberpunk 2077*, *Mirror's Edge*, *Observer*, *Remember Me* ou *The Last Night* –, la franchise vidéoludique *WATCH_DOGS* le confronte plutôt à un présent alternatif dans

lequel les TIC contemporains sont mobilisées à leur plein potentiel afin de réguler le fonctionnement des villes et de surveiller leurs habitants. En fonction de cela, le jeu simule l'habiter contemporain dans le cadre de villes qui, comme ses habitants posthumains (ou ses "cyborgs"), trouvent leur origine dans la cybernétique (Picon, 2013) : les villes intelligentes, soit

des espaces urbains qui utilisent les données issues de capteurs ainsi que les nouvelles technologies pour mieux consommer leurs ressources, faire des économies d'énergie, répondre plus efficacement à nos besoins, renforcer la sécurité et mieux gérer leur territoire à court terme (Bril, 2016).

Suivant Mongin (2013), ces villes s'inscrivent dans le cadre d'un urbain généralisé où les flux matériels (infrastructures routières, ferroviaires, etc.) et immatériels (TIC) prennent le pas sur les lieux. Dans l'optique cybernétique, c'est le contrôle en temps réel de ces flux qui permet à la ville intelligente de maintenir son organisation. Dans la perspective *cyberpunk* de *WATCH_DOGS*, enfin, s'ajoute la question de l'appropriation de la ville intelligente : habiter (s'éverser dans) un tel milieu hautement technologique – une écologie hybrideant des réalités matérielle et immatérielle (numériques) – nécessite que les protagonistes de la franchise en maîtrisent pleinement les dispositifs de surveillance et de régulation, c'est-à-dire qu'ils en intérieurisent les procédures d'accès et d'usage.

6.1. Présentation de *WATCH_DOGS*

La franchise *WATCH_DOGS* (ci-après, *WD*) se compose de deux jeux vidéo principaux, une bande dessinée en deux tomes et un roman, en plus d'un jeu pour mobile et d'un site web consacré à l'entreprise fictive Blume.

Dans *WD*, les principales villes du monde, devenues des villes intelligentes – de Chicago à Londres en passant par San Francisco et Rio de Janeiro –, sont régie par un système informatique de gestion et de surveillance appelé ctOS, produit par Blume Corporation. Dans un tel cadre a lieu une lutte entre Blume et des cyberactivistes parmi lesquels figure un collectif nommé "DedSec".

WATCH_DOGS 1 (Ubisoft Montréal, 2014) (ci-après, *WD1*) se déroule à Chicago en 2014. Le joueur y incarne Aiden Pearce, un pirate informatique qui se retrouve involontairement mêlé à un complot impliquant le maire de la ville, Blume, une organisation criminelle, le collectif DedSec ainsi qu'une multitude de "fixeurs", des mercenaires et chasseurs de prime doublés de pirates informatique. Une quête personnelle qui l'amène à venger la mort de sa nièce se double du dévoilement progressif de la dérive sécuritaire entraînée par l'implantation du ctOS, un système qui viole la vie privée des Chicagoans.

WATCH_DOGS 2 (Ubisoft Montréal, 2016) (ci-après, *WD2*) se déroule quant à lui dans un San Francisco régi par le ctOS 2.0. Le joueur y incarne Marcus Holloway, un pirate informatique accusé à tort d'un crime par le système de prédition criminelle du ctOS. Ses déconvenues le conduisent à rejoindre le collectif DedSec. Avec l'aide de ses membres, il mettra au jour les menaces que le gouvernement et les grandes corporations font peser sur la vie privée et les libertés individuelles des San Franciscains et tentera de mettre à bas le système implanté par Blume et les abus d'entreprises de haute technologie assimilées, malgré des pseudonymes, à nos GAFAM : manipulation des élections via les médias socionumériques, vol des données personnelles grâce aux systèmes de domotique, expérimentations illégales menées sur des sans-abris à qui l'on injecte des nano-robots et manipulation des marchés boursiers figurent à leur agenda.

WD1 et *WD2* se situent dans un monde ouvert.⁴ Leur mécanique de jeu allie le combat à la troisième personne, le jeu de rôle (avec un système de progression du personnage fonctionnant à l'aide de points d'expérience et des arbres de compétences) et de l'infiltration.⁵

6.2. La transversion dans *WATCH_DOGS*

Au cœur de *WD* et de ses missions figure en première place le piratage informatique. C'est par le biais d'une telle pratique que s'effectue la transversion.

Le personnage du joueur est muni d'un "profiler", un téléphone intelligent qui assure la fonction d'interface entre le protagoniste et le milieu urbain. Grâce à cet artefact, le joueur peut pirater les comptes bancaires de quiconque se trouvant dans son champ de vision (*de visu* ou par caméra interposée), de même que les différents objets connectés à l'omniprésent système du ctOS, mais aussi de contrôler à distance une voiturette télécommandée ou un drone quadrioptère munis d'une caméra afin d'accéder à des zones physiquement inaccessibles, mais également des véhicules automobiles, des chariots élévateurs et des bateaux. Toujours à distance, à pied ou motorisé, le joueur déverrouille des portes, fait exploser des conduites de vapeur ou de gaz, de même que des systèmes électriques, des grenades ou des cellulaires, autant de solutions pour éliminer des ennemis, les distraire, prendre la fuite ou intercepter quelqu'un. Il peut accéder au profil numérique de chaque citoyen ainsi qu'au système de prédition criminelle du ctOS et prévenir des actes violents avant qu'ils ne soient commis, provoquer des pannes de courant, interrompre le fonctionnement des détecteurs de mouvement, contrôler les feux de circulation, les ponts, les rames de métro, les portes de garage et les barrières d'accès routier. Enfin, il est en mesure d'accéder au contenu des caméras de vidéosurveillance et des webcams qui émaillent l'ensemble de la ville, dans les rues et autres espaces publics comme à l'intérieur des édifices et des résidences privées – en particulier lorsque ces dernières possèdent des technologies relevant de la domotique. Cet accès prend la forme de bonds entre les caméras grâce auxquels le joueur se déplace, en téléprésence, d'un point à l'autre de la ville, son regard devenant momentanément celui de la caméra. Lors de la mission *Hack teh World* [sic] de *WD2*, cette présence à distance couvre le globe dans son entièreté alors que Holloway pirate le système de surveillance par satellite de Blume et accède aux caméras et serveurs de centres de données situés à Séoul, au Delaware, à Dublin et à Dubaï.

En d'autres termes, le joueur et son personnage s'éversent dans le milieu urbain – voire l'écoumène dans son entièreté – grâce à un accès satellite et à l'aide des multiples fonctionnalités offertes par son téléphone intelligent et son accès direct – et piraté – au ctOS.

Dans le *cyberpunk*, la transversion a généralement lieu dans un monde simulé, virtuel : le cyberspace dans le *Neuromancer* de William Gibson, le Métavers dans le *Snow Crash* de Neal Stephenson, la réalité artificielle dans *Tea From an Empty Cup*, de Pat Cadigan, l'Autremonde dans le cycle éponyme de Tad Williams, la Matrice dans le

⁴ Dans un jeu à monde ouvert, le joueur circule librement dans l'ensemble de l'environnement numérique qui lui est proposé, par opposition à d'autres jeux plus linéaires où il doit compléter un niveau avant d'accéder à de nouveaux espaces.

⁵ Dans les jeux d'infiltration, le joueur doit accomplir les missions qui lui sont confiées – s'emparer d'un objet, éliminer un individu, pénétrer dans un lieu prédéterminé ou le quitter, etc. – en préférant la furtivité (ne pas se faire repérer par ses ennemis) au combat.

récit transmédia de Lana et Lilly Wachowski, les Constructs dans la trilogie romanesque *Takeshi Kovacs*, etc.

Dans *WD1*, les Trips numériques – sortes de jeux dans le jeu – plongent temporairement le joueur et son personnage dans des versions simulées et alternatives de Chicago, dont certains s'inscrivent dans le registre de la science-fiction dystopique. Toutefois, il s'agit d'éléments périphériques s'ajoutant aux missions principales et secondaires du jeu. Aussi, la transversion la plus significative ne s'expérimente pas au cœur de la réalité virtuelle, mais plutôt au sein du dispositif de surveillance ctOS et dans le cadre d'une réalité augmentée, soit d'une “écologie hybride” (Picon, 2016), à la fois physique et numérique, constitutive de la ville intelligente (Picon, 2013). En d'autres termes, les protagonistes de *WD1* et *WD2* s'éversent dans une ville matérielle par le biais de ses objets connectés en réseau (véhicules, téléphones intelligents, canalisations, etc.), de même que dans ses flux informationnels, immatériels, alors que, via la téléprésence, ils étendent leur emprise sur l'ensemble des rues et places publiques, mais aussi des foyers, bureaux, laboratoires et autres lieux normalement fermés au public. Ce faisant, en bons personnages *cyberpunk*, ils habitent les flux de la ville intelligente et luttent dans la foulée contre l'emprise d'une mégacorporation en détournant ses dispositifs cybernétiques de gestion et de surveillance.

Cette forme d'éversion s'accompagne en retour – seconde facette de l'habiter posthumain qu'est la transversion – d'une inversion du système de surveillance et de gestion de la ville intelligente par le biais de ses protocoles d'accès et d'utilisation. Les compétences que les personnages acquièrent de mission en mission élargissent les possibilités d'éversion dans la ville et se traduisent en retour par une maîtrise accrue des protocoles. Mais plus significativement, l'inversion prend la forme d'une intropathie éprouvée par le joueur envers le système de gestion et de surveillance de la ville.

Comment se manifeste cette intropathie? Par l'acquisition d'une vision informationnelle – numérique – du monde et la visualisation des protocoles d'accès aux réseaux de sécurité informatique.

Dans *WD1*, lorsqu'Aiden Pearce accède au réseau informatique d'un nouveau quartier de Chicago ou qu'il localise une personne grâce à ses télécommunications, la ville lui apparaît momentanément sous la forme d'un maillage de flux d'informations, c'est-à-dire de son double numérique (*figure 1*). Et lorsqu'il force la sécurité d'un réseau informatique pour y faire intrusion, il s'immerge dans un espace *rétiographique*, un espace composé de noeuds et de liens parcourus de flux qu'il s'agit pour le joueur de canaliser en fonction d'une configuration spécifique (*figure 2*), devenant un casse-tête à résoudre.



Fig. 1 Ubisoft Montréal, *Le double numérique de Chicago* (2014)

Plus significativement, dans *WD2*, cette intropathie s'exprime par le biais de la *NetHack View* (*figure 3*). Il s'agit d'un mode d'affichage offert par le profiler et permettant au joueur et son personnage de visualiser le monde qui l'entoure sous une forme épurée.

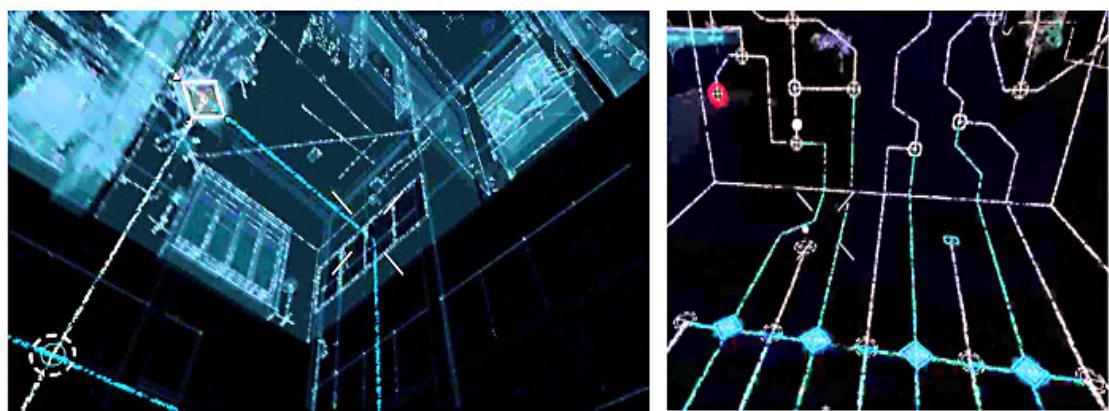
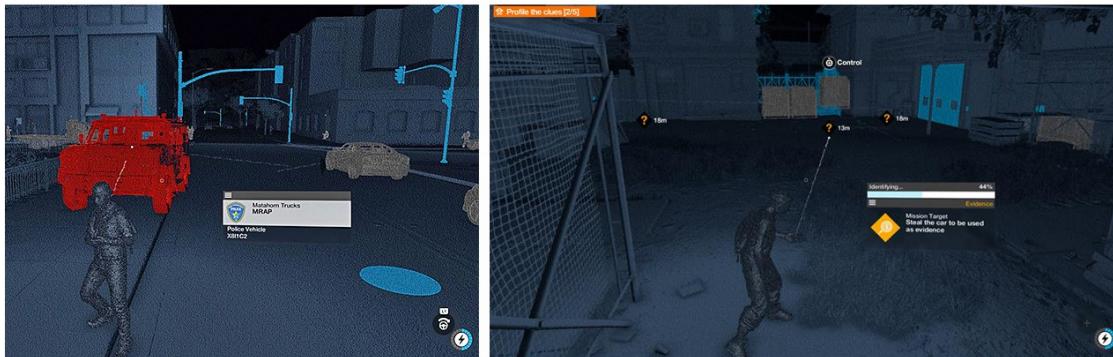


Fig. 2 Ubisoft Montréal, *Les espaces rétiographiques de WD1* (2014)

Les éléments du décor apparaissent en niveaux de gris et seuls les objets connectés au ctOS – ou plutôt leur double numérique – apparaissent en couleur (*figure 3*) c'est-à-dire les objets dans lesquels le joueur peut s'éverser et qu'il commande à distance : véhicules, caméras, serveurs, portes et barrières automatiques, téléphones intelligents, robots, transformateurs, canalisations, feux de circulation, etc.

Fig. 3 Ubisoft Montréal, *La NetHack View* (2016)

Les espaces rétiographiques présents dans *WD1* figurent également dans *WD2*. Toutefois, ils n'apparaissent pas comme des espaces indépendants, séparés de la ville matérielle, mais comme des espaces qui lui sont superposés dans le cadre d'une réalité augmentée. Invisibles à l'œil nu, ils apparaissent lorsque le mode *NetHack View* est enclenché. Contrairement aux espaces rétiographiques de *WD1*, ils ne peuvent être reconfigurés que si le joueur apporte les modifications nécessaires en se déplaçant physiquement d'un point nodal à l'autre du réseau de sécurité piraté, directement ou par le biais de son quadrioptère (*figure 4*).

Fig. 4 Ubisoft Montréal, *Les espaces rétiographiques de WD2* (2016)

Il ressort de ce qui précède une forme d'habiter – un “être entre les espaces” (Duret, 2019) – dans laquelle on oscille entre les plans matériels et immatériels d'une ville en réalité augmentée où la primauté est accordée, suivant l'adoption d'un regard intropathique, à des composantes traduisibles sous forme de réseaux d'informations et d'objets connectés manipulables à distance. Cette primauté met en exergue les extensions posthumaines du personnage incarné par le joueur et son aptitude à s'éverser dans le milieu urbain.

Dans *WD*, l'intropathie prend une autre forme également. Il ne s'agit plus de voir la ville comme un réseau technique et un maillage de flux, cette fois, mais de traduire ses habitants et leurs comportements sous forme de données.

Les données urbaines massives (*urban data* : Batty, 2013) et les algorithmes qui les traitent figurent au cœur de la gestion et de la surveillance en temps réel des villes intelligentes. Ces données concernent l'état du système urbain, soit ses réseaux électriques et d'aqueducs, ses rues, ses circuits de transports en commun, etc. À ces

données s'ajoutent celles, personnelles, des habitants : transactions par cartes, données de géolocalisation, signaux et traces générés par les usages d'applications et de médias socionumériques, etc. Les algorithmes de traitement des données massives donnent lieu à un profilage pointu des individus à l'intention des entreprises et organisations gouvernementales et non-gouvernementales qui les détiennent. Ce profilage résulte d'une forme de "dataveillance" (Clarke, 1988), ou de "traçage" (Sadin, 2009), suivant laquelle les corps humains sont abstraits de leur ancrage territorial et traduits en séries de flux de données discrets pour être réagencés en des doubles informationnels distincts (Haggerty et Ericson, 2000). Ces doubles peuvent être examinés minutieusement et ciblés à des fins d'intervention : lors des campagnes électorales, comme le montre *WD2*, par exemple, ou de l'identification de criminels potentiels dans *WD1*.

Dans les deux jeux à l'étude, le personnage du joueur accède aux données personnelles des habitants grâce à son profiler. Les caractéristiques propres à chacun s'affichent dans une boîte à l'écran (*figure 5*) : nom, âge, revenu, profession, loisirs, orientation sexuelle, affiliations religieuses et politiques, statut marital, délits commis, humeur, domaine d'étude, goûts alimentaires, habitudes d'achat, historique médical, etc. Les informations de ces profils ne confèrent aucun avantage en termes de jouabilité, à l'exception du nom qui sert à identifier des personnes spécifiques au sein des foules ou lorsqu'une alerte du système de prédition précriminelle indique l'imminence d'un crime en un lieu donné de la ville. Toutefois, ce dispositif de surveillance et de profilage permet au joueur et à son personnage de partager avec les technologies de *Big data* une vision du monde particulière, traduite en termes de données numériques : les yeux rivés sur le profiler, ils ne voient plus des individus à part entière, mais leur double numérique, des profils socioéconomiques, des comportements d'achat, des signaux et des traces laissés sur le web et les médias socionumériques, etc.



Fig. 5 Ubisoft Montréal, *Les données personnelles affichées par le profiler* (2016)

7. L'habiter posthumain vu comme un devenir-ville?

WATCH_DOGS accorde une large place, au plan narratif, au dévoilement de conspirations (par exemple, la collusion entre des élus et les GAFAM, le contrôle total des villes intelligentes par Blume, etc.). Jameson (1991) affirme que les théories du complot et leurs manifestations fictionnelles peuvent être vues comme des tentatives infructueuses de penser le système mondial contemporain dans son insaisissable totalité et considère le *cyberpunk* comme étant tout autant l'expression de la réalité des entreprises transnationales que d'une paranoïa globale.

En termes mésocritiques, et en nous appuyant sur Jameson, nous pourrions dire que ce système, dans la mesure où il ne peut être cognitivement cartographié, apparaît comme "altéréisé" (Duret, 2019) aux yeux de ses habitants, c'est-à-dire perçu comme étranger à

leur structure ontogéographique et, donc, comme n'étant pas constitutif de leur corps médial. Nous pourrions affirmer la même chose des villes contemporaines dites "intelligentes", ces milieux denses et complexes dont il faut aujourd'hui l'aide d'outils d'analyse automatisée pour les cartographier – en comprendre la dynamique – sur la base du traitement d'ensembles volumineux de données urbaines. En considérant que les villes intelligentes sont assimilées, dans une perspective cybernétique, à un organisme, et qu'elles renvoient à ces mythes fondateurs de l'ère numérique que sont l'idéal d'une technologie omniprésente et invisible et l'émergence d'une forme d'intelligence non-humaine assumant des fonctions de contrôle et de régulation (Picon, 2013), leur conférer le qualificatif "intelligent" revient à se les représenter comme des entités autonomes, indépendantes de la volonté de leurs habitants. En d'autres termes, ces villes apparaissent elles aussi comme altérisées.

Il n'est donc pas surprenant qu'en plaçant des villes intelligentes réputées altérisées au coeur de ses récits, *WD* succombe lui aussi à la tentation conspirationniste et à la paranoïa. Toutefois, *WD* ne se contente pas de lever le voile sur une conspiration ; il propose dans le même souffle une appropriation des villes intelligentes par les protagonistes. Cette appropriation passe par des pratiques inscrites dans le cadre de la transversion et donne lieu à un habiter posthumain. Il en ressort une "désaltérisation" de la ville intelligente ou, en d'autres termes, une intégration de cette entité altérisée à même le corps médial de ses habitants. En somme, ce que *WD* dépeint, c'est le devenir-ville de ses habitants, soit une condition en vertu de laquelle on ne saurait habiter la ville intelligente et y naviguer (s'y éverser) de manière non-problématique qu'en l'intégrant en tant que part constitutive de soi, c'est-à-dire en assimilant les procédures et en maîtrisant les dispositifs techniques (inversion), mais également en faisant de ces dispositifs des extensions du corps animal, des prothèses témoignant d'une symbiose humain-technologie.

Ce devenir-ville simulé par *WD* procède encore, toutefois, à l'égard de cette symbiose, d'une logique de la prothèse, et non de la possession (Lestel, 2014). En d'autres termes, et contrairement aux œuvres *cyberpunk* sises dans un futur proche ou lointain, *WD* dépeint un monde contemporain au sein duquel l'être et l'habiter posthumains, suivant une logique de possession, bien que présents en germe, ne s'avèrent pas encore inéluctables.

Si toute œuvre, suivant Ricœur (1986), a valeur réflexive, la franchise *WATCH_DOGS*, dans une optique mésocritique, ne nous parle pas d'un champ des possibles technologique et social à venir, mais bien d'un habiter contemporain au sein d'une écologie hybride (matérielle et immatérielle, numérique) fortement technologique, soit d'une manière de s'éverser dans la ville intelligente et ses flux à travers ses dispositifs de surveillance et de régulation après en avoir intérieurisé les procédures d'accès et d'usage et en avoir adopté le point de vue par intropathie dans un mouvement d'inversion.

Selon Boulter (2015), les jeux *cyberpunk* permettent aux joueurs de vivre une fantaisie posthumaine en leur proposant des manières d'être autres dans des espaces autres, rendues possibles par des augmentations technologiques qui nous sont encore inaccessibles actuellement. Mais dans le cas de *WD*, c'est un être-au-monde actuellement en germe qui est simulé, que nous expérimentons et sur lequel le jeu nous incite à réfléchir. Par avatar interposé, c'est une image de notre horizon urbain qui nous est renvoyée, alors que, potentiellement au seuil d'une condition posthumaine, nous développons les outils permettant de nous approprier une ville intelligente de moins en moins étrangère à nous-mêmes (à notre structure ontogéographique) et au sein de laquelle nous devenons graduellement des cyborgs de moins en moins métaphoriques et de plus en plus littéraux.

RÉFÉRENCES

- Aubry, P., Berque, A., Le Dantec, J.-P., Luginbühl, Y., Donadieu, P., et Laffage, A. (2006). *Mouvance II, soixante-dix mots pour le paysage*. Paris: Éditions de la Villette.
- Batty, M. (2013). Big data, smart cities and city planning. *Dialogues in Human Geography*, 3(3), 274–279.
- Benjamin, W. (1982). *Charles Baudelaire: Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Payot.
- Berque, A. (1990). *Médiance, de milieux en paysages*. Paris: Belin/Reclus.
- Berque, A. (2000). *Écoumène: Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin.
- Berque, A. (2011). Préface. In *Fûdo : Le milieu humain* (pp.11–29). Paris: CNRS.
- Boulter, J. (2015). *Parables of the posthuman: Digital realities, gaming, and the player experience*. Berkeley: Inscribe Digital.
- Breton, P. (1992). *L'utopie de la communication*. Paris: La Découverte.
- Bril, M. (2016). Un jour nous vivrons dans des villes intelligentes. *Mondes sociaux*. <https://sms.hypotheses.org/8615>
- Clark, A. (2003). *Natural-born cyborgs: Minds, technologies, and the future of human intelligence*. Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, R. (1988). Information Technology and Dataveillance. *ACM*, 31(5), 498–512. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/42411.42413>
- Doxiadis, K. A. (1969). The city (II): Ecumenopolis, world-city of tomorrow. *Impact of Science on Society*, 19(2), 179–193.
- Duret, C. (2019). *Le goût pour le Moyen Âge dans les fictions post-catastrophiques contemporaines: Une lecture mésocritique* [thèse de doctorat, Université de Sherbrooke]. Savoirs UdeS. <https://savoirs.usherbrooke.ca/handle/11143/16057>
- Dyson, F. (1979). Time without end: Physics and Biology in an open universe, *Reviews of Modern Physics*, 51, 447–460.
- Frautschi, S. (1982). Entropy in an expanding universe. *Science*, 217(4560), 593–599.
- Haggerty, K. D., et Ericson, R. V. (2000). The surveillant assemblage. *British Journal of Sociology*, 51(4), 605–622.
- Haney, W. S. (2006). *Cyberculture, cyborgs and science fiction: Consciousness and the posthuman*. Amsterdam: Rodopi.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: Chicago University Press.

- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Le Breton, D. (1999). *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- Lestel, D. (2014). Des enjeux de la tentation posthumaine. In B. Munier (dir.), *Technocorps* (pp. 145–170). Paris : Éditions François Bourin.
- Loth, F. (2013). *Le corps et l'esprit : Essai sur la causalité mentale*. Paris: Vrin.
- McHale, B. (2010). Towards a poetics of cyberpunk. Dans G. J. Murphy et S. Vint (dir.), *Beyond Cyberpunk: New critical perspectives* (pp. 3–28). London : Routledge.
- Mongin, O. (2013). *La ville des flux: L'envers et l'endroit de la mondialisation urbaine*. Paris : Fayard.
- Munier, B. (2014). Introduction. In B. Munier (dir.), *Technocorps* (pp. 7–19). Paris: Éditions François Bourin.
- Picon, A. (1998). *La Ville territoire des cyborgs*. Paris: Les Éditions de l'Imprimeur.
- Picon, A. (2013). *Smart cities: Théorie et critique d'un idéal auto-réalisateur*. Paris: Éditions B2.
- Picon, A. (2016). L'avènement de la ville intelligente. *Sociétés*, 132, 9–24.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*. Paris : Seuil.
- Sadin, É. (2009). *Surveillance globale: Enquête sur les nouvelles formes de contrôle*. Paris : Climats Éditions.
- Watsuji, T. (2011). *Fûdo: Le milieu humain*. Paris : CNRS.
- Wolfe, C. (2009). *What is posthumanism ?* Minneapolis : University of Minnesota Press.

Références audiovisuelles

- Ubisoft Montréal. (2014). *WATCH_DOGS* [Xbox ONE], Ubisoft.
- Ubisoft Montréal. (2016). *WATCH_DOGS 2* [Xbox ONE], Ubisoft.

LIBERDADE E DETERMINISMO PÓS-HUMANOS A TORTUOSA ESTÉTICA DE ORLAN

FREEDOM AND DETERMINISM IN POSTHUMANISM ORLAN'S TOURTUOUS AESTHETICS

GUILHERME MASSARA ROCHA*
massaragr@gmail.com

VANESSA GUIMARÃES SILVA*
vguimaraes091@gmail.com

O presente artigo examina processos, circunstâncias e contextos da obra da artista francesa contemporânea ORLAN. Privilegia-se aqui a hipótese de tratar-se de uma estética que se desenvolve a partir de matrizes convergentes com aquelas que forjam substancialmente o discurso pós-humanístico. Procuraremos evidenciar em que medida certos princípios e fundamentos da racionalidade pós-humana são tematizados, representados, reunidos e criticados em obras capitais de ORLAN. E procuramos refletir de que modo sua estética se desenvolve num jogo rico e complexo de aproximações e distanciamentos desses princípios e proposições.

Palavras-Chave: ORLAN; corpo; pós-humanidade; estética; política.

This paper aims at analyzing the processes, circumstances, and contexts of ORLAN's work. Our main hypothesis is that her work shares similarities with the aesthetic framework found in the posthuman discourse. We will discuss to what extent certain principles of posthuman rationality are represented, correlated and criticized in ORLAN's capital works. Furthermore, we try to address her artistic work precisely in its rich interpolation with these principles and propositions.

Keywords: ORLAN; body; posthumanity; aesthetics; politics.

Data de receção: 2020-05-31

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2669](https://doi.org/10.21814/2i.2669)

*Psicanalista, Professor-Associado do Departamento de Psicologia da UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0002-3155-5725.

*Psicanalista, Mestre em Estudos Psicanalíticos, UFMG, Belo Horizonte, Brasil. ORCID: 0000-0001-6877-9581

1. Introdução

As metamorfoses de ORLAN são notórias desde seu nome-próprio, abandonado e redesignado precocemente em sua trajetória artística, como a sugerir o tensionamento estético de todo limite material, privilegiadamente daqueles do corpo e da linguagem. Sua estética se desenvolve sob forte impacto das reconfigurações de sua própria imagem corporal, num programático vislumbre do ultrapassamento dos parâmetros de reconhecimento da forma e da figura humana. Sem abandonar a prática e a ferramenta do retrato, ORLAN, todavia o reivindica como constitutivo dos dispositivos de produção de suas “imagens metamórficas”, na expressão de Jacques Rancière. Procuraremos evidenciar nesse artigo como a artista francesa introduz um “postulado de indiscernibilidade” (Rancière, 2003, p. 36) em sua estética, visando a experiência de introdução de um suplemento heteróclito na função de reconhecimento da imagem, frequentemente pela via do grotesco. E daí seu caráter metamórfico. Humanas, des-humanas ou, diriam alguns, pós-humanas, as retratações de ORLAN se alinham ao “imaginário do hipercorpo” ou daquele de um infra-corpo, no caso de suas experiências com a biotecnologia do processo estético em que “se hibridiza toda experiência” (Miranda, 2011, p.140).

A vasta obra de ORLAN insere e extravasa o corpo no centro de sua experimentação e investigação estética e política. Inicialmente será realizado um breve percurso sobre algumas obras da artista. Em seguida nosso estudo vai ao encontro da produção de sua *Arte Carnal*, com vista a explicitar os processos de criação das imagens metamórficas que impactam, nessa obra específica, aquilo que a artista nomeia como reencarnação.

2. A Heresia da Estética de ORLAN

A poética de ORLAN quebra com padrões clássicos da estética e do corpo. Em entrevista concedida ao *New York Times*, ela expõe sua concepção artística através do seguinte relato: “a maioria das pessoas não quer olhar para coisas como um corpo aberto, como a morte, como o sofrimento, mas essas coisas são muito normais. Todo mundo quer ver flores, céus azuis e belas coisas... Mas esse não é o meu estilo” (Fox, 1993, p. 8).¹ Com essa fala, ORLAN destitui o lugar de primazia do belo, trazendo para a cena o insuportável para o ser. Estética que não deixa de ser também política, na medida em que incorpora a seus propósitos pautas do feminismo (hibridizações dos signos ideais e de arquétipos da mulher, prevalentes na tradição patriarcal), e da quebra do conservadorismo teológico e disciplinar do corpo (desnudando a manipulação da carne que havia sido expulsa do repositório imagético do corpo na modernidade). Para Donatian Grau, o feminismo de ORLAN se revela como denúncia da “hierarquia estrutural das identidades” e “exploração da extraordinária riqueza do sexo”, mas sem perder de vista o gesto de nos lembrar, “a nós que somos condicionados biopoliticamente, que nós podemos existir (...) respeitosos de nossa capacidade poética” (Grau, 2015, p. 37). Através de um jogo das

¹ N. dos E.: Salvo informação em contrário, todas as traduções são dos autores.

imagens e semelhantes ela faz emergir o estranho² de si mesma, brincando com as formas e fundindo o humano ao inumano.

Ao evocar uma estética descentrada em relação à beleza e à forma reconciliadora, a arte de ORLAN irá caminhar em percursos híbridos, cujos aspetos centrais serão precisados adiante. Umberto Eco (2007), ao trabalhar a problemática do feio e do grotesco na história da arte, aponta que tais categorias quebrariam com o monótono, fornecendo uma ruptura com a tradição. Este aspecto subversivo é o que marca a trajetória de ORLAN. Através de uma obra blasfêmica, a artista conduz seu público por uma farta palheta de modulações de suas percepções e críticas, que tendem a uma báscula entre o fascínio e a repulsa. Para tanto, ela faz de seu corpo um espaço de criação, reinventando-o à sua maneira. É por intermédio dele que ela interage e interroga o mundo. Imma Prieto escreve:

ORLAN inverte novamente os papéis da funcionalidade pré-estabelecida e mostra como uma certa concepção do sujeito contemporâneo passa pelo corpo. Contradizendo uma vez mais os cânones generalizados responsáveis por definir um gosto estandardizado, a artista nos mostra, deusa fendida, toda sua musculatura, seu corpo emancipado, como diriam Deleuze e Guattari. Um corpo sem órgãos e fragmentado, onde a autonomia das partes elimina e anula as outras, assumindo-as” (Prieto, 2015, p. 62).

O corpo é o palco onde as obras de ORLAN ganham vida. Ainda no princípio de sua carreira já seria possível distinguir essa relação. Em 1960, com apenas 17 anos, ORLAN problematiza o corpo feminino através do aparato fotográfico. A partir de uma série de retratos inaugurais, a artista cria a obra *Corpo-Escultura*. Neste trabalho, ela é fotografada nua em matizes pretas e brancas. Em todos os momentos desta obra, a artista explora a função estética de uma “obra sem rosto”, pois nestas fotos ela aparece quase todo o tempo com o rosto encoberto, não acessível ou mascarado. Numa obra dessa série inaugural – *O corpo-escultura dito batraquiano sobre fundo negro* – o destaque conferido ao adjetivo (em itálico, no original) parece sugerir (ou prenunciar) a força de hibridização que viria a se hipertrofiar em sua obra. Ao cabo de seu processo artístico, toda fronteira que separa a figurabilidade humana de sendas a ela alheias – o animal, a máquina ou, no limite, o informe – seria uma fronteira, por assim dizer, *dita*, discursiva, hermenêutica. E, como tal, apta ou suscetível às hibridizações com as quais, a um só e mesmo tempo, se reconhecem e se perdem as semânticas da corporeidade humana.³

Durante o período de 1970 a 1990, ORLAN realizou inúmeras performances que recolocaram em cena seu corpo como suporte de uma voz estética e política. Dentre estes trabalhos, vale destacar as performances intituladas *O Beijo da Artista* e *Mesurages*. O “velho desprezo teológico pelo corpo” (Miranda, 2011, p. 85) é ostensivamente interrogado nessas obras, num gesto complexo de crítica da natureza contábil do corpo na experiência social e de explicitação da potência transfiguradora da sexualidade feminina.

O Beijo da Artista (1977) foi realizado de maneira inédita na FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea) em Paris. Essa performance consiste na transformação do corpo da artista em uma máquina de vender beijos, enfatizando o

² “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (Freud, 1919, p. 277).

³ Na aurora ainda de sua trajetória artística, ORLAN “pinta e pratica uma atividade poética que ela qualifica como *Prosésies écrites*, que ela publica em 1967” (Cros, Le Bon & Rehberg, 2004, p. 12). A diversidade de sua prática artística progrediria na direção de uma transversalidade, numa hibridização de estilos, de ferramentas e de suportes artísticos (alguns deles de cunho inaugural, tal como a transmissão via internet de performances artísticas, ainda na aurora dos anos 1990).

contraste entre o ideal moderno do feminino como pureza e o imaginário social de sua degradação, materializada na figura da prostituição. Assim, ela cria uma metáfora que evidencia “as duas fantasias da feminilidade” (Miller, 2008, p. 167). De um lado está seu corpo nu estampado em um busto de madeira e, do outro, há uma figura de Madona. Os espectadores poderiam introduzir o valor de cinco francos no busto e receber um “beijo de língua” da artista, ou fazer uma oferenda para Madona. Dessa forma, ORLAN performa contrastes, ironizando a clivagem que o olhar falocêntrico introduz sobre o feminino, clivando-o ora como corpo-objeto de profanação sexual, ora como imagem sublimada de contemplação/adoração. E com isso tematizando a condição da mulher como privada do acesso ao significante, cingida pelo silêncio da violência de gênero, e pela violência do fantasma masculino de idealização/degradação do objeto amoroso. Rosa (2009) sugere que “o beijo da artista seria uma obra entre o bordel e a catedral e, além disso, uma interpelação da sociedade de mães e *marchands*, da arte em relação à prostituição e das duas faces do fantasma da feminilidade” (p.177). A crítica voraz e performada advém de forma jocosa, “ao planificar a prostituição e a arte enquanto simulacros regulados pela metafísica do capital” (Faria, 2009, p. 60).

De algum modo prenunciada pelo trabalho anterior, *Mesurages* (1980), traz uma crítica voraz às instituições artísticas e almeja a apropriação estética dos espaços urbanos. O nome da performance expressa o caráter de protesto e denuncia a tensão existente entre a artista e as instituições de arte. É nessa performance que ela passa a fazer de seu corpo a “medida para todas as coisas”, criando uma unidade de medida que ela designa “*ORLAN-Corpo*”. Através desse padrão ela passa a confrontar os espaços urbanos. Seu corpo se funde aqui à sua linguagem, passando a ser a forma como ela fala com o outro e questiona seu mundo. *ORLAN-Corpo* talvez consista, como sugere Philippe Piguet (2015), numa das formas com que a artista aborda “a problemática do corpo em movimento” (p. 40). E, como tal, “o conceito de *ORLAN-Corpo* que ela forjou participa a colocar como uma afirmação maior que o corpo é escultura e que ele é um material a partir do qual é possível imaginar todos os tipos de formulações” (Piguet, 2015, p. 40). Tal conceito impacta o modo como a singularidade do corpo da artista parametriza o cálculo abstrato das medições humanas (materiais ou não), assim como denuncia a objetivação valorativa dos corpos individuais, operada pela experiência social – mesmo aquela referida ao mundo da arte – que suprime ou exclui o sujeito.

Durante a realização de *Mesurages*, ORLAN faz diversos movimentos que sustentam seu posicionamento político. Ela inicia a performance se adornando com um vestido, criado com partes de seu enxoval e marcado com espermas de seus amantes. Ornamentada com este vestido, ela se deita no chão, se suja com a poeira do local, e faz uma marca atrás da cabeça, repetindo este movimento várias vezes. Finalizada essa repetição, ela chama duas testemunhas para contar o número de *ORLAN-corpo*. Ao final da performance, ela retira o vestido em público, lava-o, recolhe a água suja em um relicário e, por fim, emula a pose da Estátua da Liberdade. A curiosa liturgia da performance prenuncia - seja por sua repetição mecânica ou maquinica, seja pela exposição sistemática da clivagem que caracteriza as formas socialmente condicionadas de fetichização da feminilidade – o devir metamórfico da estética de ORLAN. Alguns anos mais tarde, a dramatização narrativa dessas performances seria tensionada no nível material da carne. A brutalidade das normas de gênero, ou mesmo a incoerência dos processos em jogo nos modos de institucionalização da arte seriam ainda mais radicalmente interpeladas. *ORLAN-Corpo* tornar-se-ia, para além de uma unidade simbólica no interior de um sistema de códigos, uma substância a ser transformada no curso de processos cirúrgicos, de experimentações biotecnológicas, de hibridizações provindas de uma hierarquização morfológica de tendências representativas na história da arte. A profanação do corpo

performada por ORLAN – porventura repudiada como signo de um mero desprezo moral pela forma ou imagem socialmente reconciliadora – pareceria, todavia, manter no horizonte de sua mensagem estética a função de denúncia das fatalidades biopolíticas a que todos os corpos estariam submetidos, desde o bisturi e o crucifixo ou a mercantilização da arte.

2.1 O Manifesto da Arte Carnal – rumo a uma arte pós-humana?

Em 1990, precedendo a performance *A Reencarnação da Santa ORLAN*, a artista escreve o seu *Manifesto da Arte Carnal*. Tal manifesto traz em seu fundamento elementos do pensamento estético da *Arte Conceitual* dos anos de 1960, estipulando como propósito artístico o autorretrato clássico, porém reinventado com o suporte de aparatos tecnológicos.

A Arte Carnal é um trabalho de auto-retrato no sentido clássico, mas munida dos recursos tecnológicos que são os do seu tempo. Ela oscila entre desfiguração e refiguração. (...) O corpo advém como um ready-made modificado (...). A Arte Carnal (...) não se interessa pelo resultado plástico final, mas pela operação cirúrgica- performance e pelo corpo modificado, tornado lugar de debate público. (...) Ela aponta a negação do corpo-prazer e põe a nu seu desmoronamento face às descobertas científicas (ORLAN, 1990).

Com este manifesto, ela radicaliza a forma de se compreender o corpo e marca seu descontentamento frente a sua circunscrição em preceitos sociais, morais e históricos. Dessa forma, ela busca afirmar “a liberdade individual do artista” (ORLAN, 1990). ORLAN incarna personagens e formas dotadas de certo grau de abstração a partir da constituição de suas imagens. Como um retrato vivo, ela pretende manipular seu corpo negando a dor, pois, diferentemente de propósitos engendrados pela *body art*,⁴ ela se opõe a qualquer tipo de sensação dolorosa. Para ela, a dor representaria a inflexão dos imperativos morais da ascese por meio dos quais o corpo é privado de fruições diversas e, principalmente, de transformações. O uso de dispositivos médico-científicos para a supressão da dor representaria aqui ainda um traço distinto da aura pós-humana de sua estética, no sentido de expandir a superfície corporal como suporte do ato estético, eventualmente até o limite de sua supressão, ou sua hibridização com formas não necessariamente humanas/carnais de corporeidade.⁵ Assim, onde há o dizer “darás a luz com dor”, a artista o subverte com os mais variados procedimentos anestésicos existentes. No classicismo estético, a que ORLAN faz alusão ao citar/subverter preceitos teológicos, a figura divina estava entrelaçada à dor, não havendo fronteiras entre o objeto simbólico e o mundo espiritual. O feminino era pensado a partir da passividade reprodutiva, enquanto a imagem masculina era retratada através de uma construção viril e autônoma. ORLAN repudia justamente essa representação passiva trazida pela dor. Assim, ao se opor à dor, ela se considera uma defensora do corpo e da arte. De acordo com suas palavras,

⁴ *Body Art* é uma corrente artística que utiliza o corpo como suporte para arte, explorando todos os seus limites. De acordo com Frayze-Pereira, “coagindo o corpo a manifestar sentidos através do sofrimento, da purgação de uma ferida, do registro da cicatriz, os artistas da *Body Art* fazem emergir o si como entidades suscetível de informação estética” (2006, p. 308). Como aponta ORLAN, diferente da *Body Art* a *Arte Carnal* “não deseja a dor, não a busca como fonte de purificação, não a concebe como Redenção” (ORLAN, 1990).

⁵ A noção de corporeidade se relaciona com a realidade biopolítica e aponta para as marcas e sintomas sociais que subjugam o corpo. Tal noção tem como base as ideias de Michael Foucault (1979) onde o corpo é apresentado como superfície de inscrição de acontecimentos.

A Arte Carnal não é a herdeira da tradição cristã, contra o qual ela luta! Ela ilumina a negação cristã do corpo-prazer e expõe sua fraqueza frente a descoberta científica. A Arte Carnal repudia a tradição de sofrimento e martírio - Arte Carnal não é automutilação (ORLAN, 1990).

A partir desse escrito há uma demarcação de um lugar de primazia para o corpo como sede simultânea de processos estéticos e debates políticos. ORLAN pareceria ainda, a partir de seu manifesto, fiar-se nas promessas da tecnociência para concluir seu projeto de des-sacralização da subordinação teológica do corpo a imperativos de regulação sensíveis, ou a protocolos de gênero da moral sexual moderna. Sob tal aspecto, sua arte passa a flertar mais intensamente com os ideais pós-humanos de superação do corpo, abrindo a experiência da sensibilidade, da imagem e da figurabilidade ao ilimitado. A escanção prometida das condições transcendentais de possibilidade da experiência – corpos não mais subordinados à diacronia temporal ou à finitude espacial – seria visada, em sua arte, por meio das estratégias de numerização que a tecnologia digital oferece (lembremos que ORLAN é pioneira no uso da internet como suporte/condição de produção estética), e também por meio das tecnologias médicas e robóticas de intervenção sobre o corpo. Aparelhando-o, nele inserindo bio-materiais alheios ou oriundos de outras espécies, ou apostando numa nova modalidade de retratação na qual a imagem e seu suporte se confundem com o corpo em si, tornando o corpo mesmo obsoleto como condição de possibilidade do processo de retratação. Resta saber, contudo, em que medida esse manifesto de destituição da soberania teológica que docilizara os corpos não se faria ao preço de uma estética que passa a adorar outro ídolo, a saber, o Deus-logos (tomando aqui de empréstimo a expressão de Freud em *O futuro de uma ilusão*), aquele que, sob a roupagem da autoridade incondicional da tecno-ciência, comandaria na contemporaneidade as semânticas da verdade acerca do vivente. E cujas promessas, no limite, convergem para a disjunção da própria noção e experiência da vida de seus suportes sensíveis e de seus contornos carnais/materiais. Ao final de seu manifesto, ORLAN enuncia:

eu nunca me reconheci dentro de um espelho. Eu apenas via meu esqueleto. Estas fotos que multiplico são o meu próprio reconhecimento. Eu posso ver o coração de meu amante, e seu desenho esplêndido nada tem a ver com as fraquezas simbólicas que ele possa apresentar. Querida, eu amo teu baço, eu amo teu fígado, eu adoro teu pâncreas e a linha de teu fêmur me excita (ORLAN, 1990).

Essa fala expõe seu próprio fascínio (ainda que cingido aqui por um certo escárnio) frente ao saber científico e suas tentativas de apreensão corporal, enfatizando a fluidez e o caráter metamórfico de seu corpo. Através de suas vísceras expostas, ela convida o olhar do outro ao abominável, àquilo que seria insuportável ao sujeito, marcando a presença de um gozo que mesclaria o prazer e o horror. A carne, a partir desse corpo estilhaçado, surge como uma realidade plástica em que a própria condição limitada do corpo deixa de existir (Miranda, 2008). A partir do *Manifesto da Arte Carnal*, ocorre um novo ressoar na arte de ORLAN, marcada por um apelo ao ilimitado corporal. Agora, o corpo é feito, refeito e desfeito de sua carne, e torna-se manufatura, objeto a ser confeccionado. David Le Breton, analisando o devir histórico da relação humana ao corpo, afirmaria:

Se as modificações corporais tradicionais, repetindo as figuras ancestrais, inscrevem em uma filiação, essas de nossas sociedades contemporâneas são inversamente formas simbólicas de recolocação no mundo, mas de uma maneira estritamente pessoal, porventura através da invenção de um signo próprio. (Le Breton, 2002, p. 162).

No caso de ORLAN, a extensão e virulência de sua paixão pelo real – expressa pela

miragem estética de desprendimento de qualquer estabilidade identitária conferida pela forma, pelo sexo ou pelas designações significantes – lança uma dúvida quanto as margens de regulação simbólica de sua arte. A elisão, contudo, de seu nome-próprio em prol do designador ORLAN parece, por seu turno, evidenciar a invenção do signo pessoal. Signo, todavia, paradoxal, na medida em que não conecta significante e significado, mas muito mais aponta para a força metamórfica, transitiva e instável daquilo que poderia designar. A arte carnal, por seu turno, dá expressão a zonas complexas de intersecção de sua obra em relação com ideais pós-humanos de superação do corpo biológico. Insistindo na função metamórfica do corpo, ORLAN parece a um só e mesmo tempo conservá-lo e flertar com seu ultrapassamento, pela via da exploração mimética de suas bordas infinitas.

2.3 A Reencarnação da Santa ORLAN – adeus ao corpo?

Como já observado, um dos maiores marcos da carreira de ORLAN se encontra no período após a escrita do *Manifesto da Arte Carnal*, entre os anos de 1990 a 1993, momento no qual a artista se submete a uma série de nove cirurgias performáticas que modificam toda sua estrutura facial. Tal performance é nomeada *A Reencarnação da Santa ORLAN*. Este trabalho eleva a noção mesma de performance artística a um novo e polêmico patamar, e cinge o cerne do fazer estético de ORLAN. O que é então deflagrado refere-se não somente à abertura de novos horizontes para a arte performática contemporânea como demarca, de forma paradigmática, o horizonte teleológico de obsolescência do corpo no bojo da estética da artista francesa. “Quando a artista evoca essas diferentes performances ela o faz em função de ‘seus estilos’, para defini-los como ‘ritos de passagem’ e como uma tentativa para admitir o fato de que o corpo é ‘obsoleto’” (Cros, LeBon & Rehberg, 2004, p. 126). Para se compreender *A Reencarnação da Santa ORLAN*, faz-se necessário retomar alguns momentos cruciais da criação dessa performance.

Em 1979, enquanto participava de um simpósio internacional de performance em Lyon, ORLAN precisou passar por uma cirurgia de emergência devido a uma gravidez ectópica. Todo o procedimento foi filmado e transmitido ao vivo. Após sua finalização, as gravações foram enviadas para L’Espace Lyonnais d’Art Contemporain. Assim, pela primeira vez, ela transformou um procedimento cirúrgico em uma performance, o que foi considerado por alguns críticos de arte um ato artístico singular. Esse procedimento emergencial produziu, em sua contingência e imprevisibilidade, um efeito de apropriação estética que engendra e reitera o traço não somente auto-biográfico da arte de ORLAN, mas também sua pesquisa estética caracterizada por uma espécie de auto-retratação *in motion*, que incorpora ao visível o elemento heteróclito de uma imagem pública, assim como o efeito *Unheimlich* de sua publicização.⁶

O encontro com uma estética que não exclui a problematização das fronteiras entre a vida a morte, entre o corpo humano e a imagem pós-humana/inumana que pode resultar de sua transformação pela tecno-ciência traz para a arte de ORLAN uma ênfase nos processos de desfiguração e refiguração. Piguet (2015) expõe que, em 1983, ao fazer uma série de fotografias intituladas *The Woman in the Mirror*, a artista apresenta uma face descomposta, coberta por uma substância que lembra a carne. Neste momento, ela encena

⁶ Poder-se ia aqui conjecturar que, quase quarenta anos depois, a assimilação social de uma atitude semelhante tenderia a extravasar-se do mundo da arte, de algum modo normalizada pela força imperativa do lema “broadcast yourself”, marca registrada do YouTube, mas facilmente reconhecível como apelo de expressão que organiza atitudes e conteúdos em outras plataformas de alcance globais, tais como o Instagram.

sua desfiguração através de um quadro. A partir de 1990, o quadro passa a ser seu corpo e a carne ganha vida, tomando a cena em forma de cortes e sangue. Através desse quadro-corpo surge a performance mais avassaladora da artista, *A Reencarnação da Santa ORLAN*.

A performance *A Reencarnação da Santa ORLAN* é o seu trabalho mais inovador. A radicalidade desse trabalho se mostra em todos os seus procedimentos, desde a preparação da sala até a finalização da cirurgia. Aqui, o ato performativo é levado além dos palcos e das telas, e sua carne passa a ser o suporte vivo de sua arte. Nesta criação de um quadro/corpo nada se perde, pois até os restos corporais da artista, tais como seu sangue, gordura e carne são guardados em relicários e enviados a galerias de arte, desde onde se tornariam acessíveis e representativos da existência simultânea de uma totalidade subjetiva representada por suas partes. É notória ainda toda a reconfiguração estética das salas de cirurgias, no interior das quais cartazes que emulam um lançamento cinematográfico, objetos que representam naturezas mortas, objetos cristãos e profanos (crucifixos e tridentes) e livros constelam-se no âmbito de uma coleção de signos de forte apelo simbólico. O paradoxo que advém dessa colagem surrealista de elementos estéticos, que dissolvem a aridez mimeticamente asséptica de uma sala de cirurgia, produz como resultado ainda uma interessante indagação acerca dos propósitos em jogo no dispositivo e, consequentemente, da subjetividade que o reivindica (ou que a ele se submete). Na nona e última cirurgia da série, que acontece em dezembro de 1993 em Nova York, ORLAN interage em tempo real com os telespectadores do procedimento transmitido via internet para diferentes galerias de arte de diversos países. E se deixa fotografar deitada numa maca, com os seguintes dizeres sobre suas vestes: “the body is but an outfit”. Para Bernard Blistène e Buci-Glucksmann,

ORLAN abraça todas as disciplinas e categorias estéticas, tais como o desenho, a escultura e a pintura que fazem uma unidade. A imagem, para além dessas separações, se torna a retransmissão, permite sua colocação em rede, autoriza um novo programa e a invenção de uma nova superfície” (Blistène e Buci-Glucksmann, 2004, p. 242).

A miragem pós-humana de supressão das condições e suportes individuais e limitados de figurabilidade é aqui diretamente aludida. A transitividade da auto-retratação recebe o suporte duplo da fugacidade e do fluxo das imagens da web, e também do “equipamento” corporal, superfície que poderia se submeter quase indefinidamente às reconfigurações cirúrgicas. A instabilidade liminar das formas – e dos conceitos por ela suscitados – é aquilo que a artista parece, ao fim e ao cabo de suas intenções estéticas, entrever.

A partir de sua radical desconstrução corporal, ORLAN se desfaz da pele e revela a carne como forma de confrontação à própria estranheza de sua imagem, fazendo emergir um corpo “borrado pelas tecnologias” (Santaella, 2007, p. 129). Assim, ela recorta a sua pele e tece imagens que, em suas palavras, “sempre são de uma inquietante estranheza” (Miller, 2008, p. 175). ORLAN parece ainda provocar com essa sua obra uma espécie de mal-estar no cânone estético, ou pelo menos nas molduras das identidades próprias ao teatro e ao cinema. Através do cinema, escreve Christine Buci-Glucksmann, “ORLAN se torna a ficção de si própria (...) eis a dimensão metafísica da ficção na arte de ORLAN. Pois ela mesma é tornada sua ficção ‘real’” (Buci-Glucksmann, 2004, p. 244). Em grande medida, ORLAN antecipa com sua estética o porvir de certos contornos dos *reality shows*, seja pela via da paixão de explicitar todo segredo narrativo, seja pelo caráter obsceno de uma ficção interessada em expor e adornar o censurável, o proibido, o sacralizado. Para ela, não se trata apenas de uma superação do corpo em sua finitude, mas da criação de algo que a permita falar com seu corpo através de sua arte. Dessa forma, de acordo com Falbo e Freire (2009), ORLAN quebra com toda sacralidade do corpo. Ela radicaliza a

noção do “pós-corpo” através da criação de um ciborgue que estremece os muros entre a máquina e o organismo. Esse ser reencarnado em sua obra perpassa as concepções pós-humanas e traz para cena a noção de um *homem-maquinico*. De acordo com Haraway (2000) tal figura desestabiliza posições binárias entre identidades políticas. A autora esclarece que “um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2000, p. 36). Dessa forma, através do ato performático, ORLAN se transforma nesse híbrido, mesclando ficção e realidade através da escrita de seu quadro/corpo.

Para a realização de todo o processo performático, ORLAN se inspirou em imagens de figuras femininas recolhidas na história da arte e da mitologia. Tais figuras eram consideradas ícones de beleza e signos arquetípicos, por assim dizer, da feminilidade. ORLAN não buscava apenas incorporar à sua imagem uma parte marcante do rosto de suas musas, ela pretendia também absorver no processo de incorporação as particularidades narrativas dessas subjetividades. Dessa forma, como um *ready-made* modificado, ela passa a construir o seu autorretrato carnal. ORLAN recorta os traços alegóricos de cada um de seus mitos, se moldando à imagem do nariz de Diana, dos olhos de Psiquê, da boca de Europa de Boucher, do queixo de Vênus de Botticelli e da testa de Monalisa de Leonardo da Vinci. A partir de seus mitos, ela buscava construir para si um projeto *estético-político*, forjando a imagem de um híbrido através de uma completa desconstrução e reconstrução de seu corpo de mulher. Projeto na esteira do qual a soma das belezas particulares não resulta na materialização do belo em si, mas muito mais em sua desconstrução estética e política. Nesse revolucionário projeto *estético-político*, há um sincretismo das imagens femininas que coloca em cheque a ilusão da integridade humana. A deformação, a estranheza e a inquietude são características encontradas nesta obra e em outros trabalhos de ORLAN. Ao entrever a antítese da edificação de uma musa pela via de uma bricolagem carnal, ORLAN cria o monstro assexuado e hipersexuado, denunciando o fantasma ocidental moderno do *eterno feminino que nos sublima*.

O caráter político proeminente em todo percurso de ORLAN engendra aspectos complexos, e não reduzíveis aos propósitos manifestamente expressos pela artista em seu manifesto, suas declarações e suas entrevistas. Para ela “o corpo é político” (Miller, 2008, p. 168), ou seja, ele é o veículo e a linguagem que a possibilita interrogar, por meio de seus objetos e seus atos estéticos, a distribuição de forças no mundo em arranjos formais, arranjos de gêneros e constelações de poder. ORLAN resume, mas não esgota as margens críticas a que seu trabalho parece conduzir-nos. Assim como em *Mesurages*, aqui o corpo é transformado em ato, porém, neste momento, ele se torna um mosaico de transitividades, incomensuráveis ao elemento representável das experiências que o animam, e que dá vida ao ato performativo.

Durante seu processo de *Reencarnaçāo*, ORLAN realizou seis cirurgias na França e na Bélgica. Já o seu sétimo procedimento, um dos mais extremos e relevantes, ocorreu nos Estados Unidos, e foi nomeado como *Omnipresence*. A sétima cirurgia é o momento que ORLAN abandona o recurso ao repositório de imagens religiosas e barrocas e se concentra nas possibilidades viabilizadas pela tecnologia contemporânea. Durante esse processo, ela inseriu os famosos implantes de silicone em sua testa. Em entrevista ao *New York Times* (1993), ORLAN declarou: “eu gosto do momento da operação, porque esse é um momento de grande tensão e meditação. Eu não estou com medo, eu não sofro. Isso é muito denso, muito concentrado, muito catártico” (Fox, 1993, p. 8). Esta fala mostra a intensa relação da artista com sua obra, ou melhor, com seu próprio corpo. A partir dessa performance, o corpo de ORLAN se explicita em sua condição *outfit*, absolutizando-se em sua exterioridade a qualquer determinismo natural ou estético-moral. De acordo com Soares Neto (2005), ORLAN questiona através de suas cirurgias um “desejo mimético”

de se igualar com uma “multidão anestesiada” (p. 38). Sobre tal questão, Musachi (2015) aponta que ORLAN busca, através de suas performances, criar imagens de si mesma, porém, neste processo, há algo que falha, fazendo com que tais imagens permaneçam em constante dissolução e a artista continue em seu movimento de desfiguração e refiguração, como pode ser observado nos relatos da própria artista,

Sinto-me irrepresentável, irreformável. Toda imagem minha é pseuda, seja ela presença carnal ou verbal. Toda representação é insuficiente, mas não produzir nenhuma seria pior. Seria ser sem figura, sem imagem, sem representação, não é o rosto nem a desfacialidade que me salvam. Para mim o que conta é girar nessas imagens possíveis (Miller, 2008, p. 175).

A elaboração de imagens possíveis fornece à artista um lugar de pertencimento. Falbo e Freire (2009) apontam que é através deste movimento que ela busca “remediar a ausência de correspondência com a imagem que nos constitui” (Falbo e Freire, 2009, p.201). A fala das autoras segue em direção ao procedimento final de *Mesurages*, quando a artista lava seu vestido dos vestígios de seu ato performático. Nesta obra, ORLAN já figura a existência de que há algo nesse corpo que não se sustenta através dos apelos simbólicos e que parece tomar novas formas por meio de seus semblantes, seus revestimentos imaginários. Ao trazer a realidade da carne para a cena, ela passa a unir corpo e arte em um estado visceral. Ela se torna o seu *ready-made* modificado, não apenas atravessado pelas tecnologias, como por elas incorporado. Assim, é por intermédio de sua arte que ela se constrói e se faz sujeito de desejo. O que mostra que seu corpo não é apenas o lugar performático, mas a própria obra produzida por arranjos multimídia em que suporte, ato, matéria e imagem se hibridizam num jogo indeterminado de hierarquias.

3. Discussão: hibridismo e paradoxos do ideal corpóreo na fronteira entre a arte de ORLAN e o pós-humano

Uma das garantias políticas e subjetivas fundamentais proporcionadas pela modernidade foi o direito de soberania individual sobre o corpo. Como se pode notar, a repercussão da estética de ORLAN no debate ontológico sobre o estatuto do corpo na narrativa pós-humanística interpela a logicização progressiva da condição orgânica/sensível, além de dramatizar a superação definitiva dessa condição, rumo a criação de um aparato racional instruído sensivelmente por instâncias cibernéticas. José Bragança de Miranda argumenta ter havido um tempo em que “a cisão cartesiana da substância – pensamento e extensão - teria servido a propósitos de suspensão da pressão sobre a carne”, pois preservava o lugar da consciência, a “forma moderna da alma” (Miranda, 2011, p. 90). Mas eis que algo acontece quando a reconfiguração contemporânea do corpo, que outrora requisitava imprescindivelmente os aparatos da linguagem e mesmo das imagens, se perde num imperativo de fazer corpo com o próprio corpo. Nesse sentido a experiência da pressão sobre a carne parece significar, no âmbito da démarche pós-humanística, o processo de tornar possível a acomodação da multiplicidade intrínseca ao universo da imagem, do gênero e da performance social na materialidade própria do corpo. Que perde sua opacidade ontológica, ora submetido a processos de racionalização estéticos e científicos consagrados ao seu aperfeiçoamento progressivo ou, num limite ainda mais extremo, ao seu desaparecimento ou substituição por aparatos sensíveis e volitivos protéticos. Ou surge, ainda, integralmente logicizado no âmbito da racionalidade numérica. ORLAN nos parece aqui preferir a pressão da carne à pressão sobre a carne, insistindo num movimento de configuração/desconfiguração da aparência por meio do qual as formas se sucedem sem, contudo, despojar o corpo de todo mistério e toda opacidade.

Se retornarmos à *Reencarnação da Santa ORLAN* é possível perceber as tentativas da artista de suprimir os limites do corpóreo ao se construir como um híbrido. Para tanto, ela explora os espaços étnicos, cênicos, místicos e tecnológicos. O processo performático de ORLAN transita no “entre fronteiras” e permanece em um movimento infindável de criação e transformação de sua imagem e de sua identidade. Stuart Hall é um autor que sinaliza para uma ampliação da noção do hibridismo a partir dos estudos sobre a identidade. Hall (2015) aponta que as fronteiras contemporâneas que demarcariam espaços e intersecções entre identidades individuais e sociais se movem, podendo ser reconstruídas e reformuladas, e isso na medida em que “as identidades não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (Hall, 2015, p. 37). O autor retoma a ideia de hibridismo sob uma perspectiva em que o aspecto de fronteira não demarca uma divisão, mas o encontro entre o antigo e o atual.

O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os tradicionais e modernos como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade (Hall, 2003, p. 71).

Nesse sentido, *A Reencarnação de Santa ORLAN* evoca um corpo incompleto, indecidível e hibridizado como regime material e mimético de possibilidades. ORLAN cria um corpo despedaçado como forma de conter a própria errância de sua imagem, fazendo com que ela permaneça em um constante movimento de desfiguração e refiguração. Assim, a artista performa a morte de um corpo e o nascimento de um novo ser, como em um rito de passagem. De acordo com Pires (2005), “o foco do rito, o objeto do qual ele se inscreve, é o corpo; é a transformação deste que viabiliza e legitima a mudança do indivíduo perante a sociedade” (Pires, 2005, p. 125). O marco desse processo está em sua impossibilidade de concretização, pois a artista permanece nesse movimento dual de mortificação e revivificação da imagem corporal. Dessa forma, como uma miragem em retalhos, ela tece novas faces e identidades, evidenciando que o seu corpo só existiria por intermédio de sua arte. Aqui, a noção de “luto do corpo” exposta por Lyotard (1990) se apresenta como central, na medida em que o discurso tecnocientífico que entrevê o “pós-corpo” parece visar na verdade “garantir a este software um hardware que seja independente das condições da vida terrestre” (Lyotard, 1990, p. 22).

Em o *Manifesto do Ciborgue* Donna Haraway aponta que, na contemporaneidade, as barreiras entre o natural e o artificial foram quebradas. Tal ruptura condiciona a obsolescência do corpo. Para Haraway (2000), os sujeitos encontram-se imersos na tecnologia, o que a faz afirmar que ela mesma já seria um ciborgue. Hayles (1999), por seu turno, lembra que a figura do ciborgue deve ser compreendida como construção narrativa, metafórica, no cruzamento da tecnologia e do discurso, tal como efetivamente já fora apontado por Haraway. Mas essa autora acrescenta que é justamente por se manifestar simultaneamente como “objeto lógico e formação discursiva” (Hayles, 1999, p. 130) que a referência ao ciborgue inclui, para além da atualidade tecnológica, as esferas de poder da imaginação. ORLAN manifesta em sua estética particular predileção pela vertente imaginária do ciborgue, senão em sua acepção metafórica, sobretudo em sua condição metamórfica, erigida num espaço de superposições, transitividades e deslocamentos nos quais se movem também, em fluxo contínuo, as significações. Na esteira de Haraway, Rosi Braidotti afirma que em algum momento será possível atingir novos tipos de identidades transversais, perpassadas pela memória material do humano, mas não circunscritas integralmente nele. Braidotti (2013) afirma que já não haveria possibilidade histórica no presente à conformação ao humanismo político. Para ela, “o

pós-humanismo é o movimento histórico que marca o fim da oposição entre o Humanismo e o anti-humanismo, e traça um referencial teórico discursivo diferente, olhando mais afirmativamente em direção a novas alternativas” (Braidotti, 2013, p. 37).

A representação de sujeitos corporificados tem sido substituída por simulação e tem se tornando esquizoide, ou desarticulada internamente. Também é espectral: o corpo tem se dobrado como o cadáver em potencial que sempre foi, e é representado como um sistema auto-replicante que está preso em uma economia visual de circulação infinita (Braidotti, 2013, p. 119).

ORLAN, conforme insistimos em argumentar aqui, efetivamente produz uma arte que desarticula a corporificação codificada das subjetividades. Mas se essa estética resulta em um sistema auto-replicante tal afirmação só seria válida na medida em que, condicionada por uma economia visual, sua circulação poderia ser melhor definida como aberta do que como infinita, pois atenta ao caráter finito de toda imagem, todo ícone e representação, ORLAN insiste em fazê-los “girar”, conforme apontamos antes. Nesse movimento contínuo e nessa vertigem o caráter espectral do corpo (e das identidades que dele se suportam) parece se desprender de uma economia visual restrita. O que daí decorre e se articula resulta na produção de uma tensão solidária e crítica ao mesmo tempo no que diz respeito à utopia pós-humana de superação do corpo.

No âmbito da experiência de cada sujeito, a corporeidade passara a ser concebida como *outfit*, arranjo empírico ou meramente logicizado, digital, que forja para o intelecto ilimitado e para a sensibilidade expandida as modalidades mais eficientes de sua realização. O que é entrevisto nesse processo é nada menos que a manutenção e desenvolvimento de um suporte híbrido – máquina/carne/informação digital. A noção contemporânea de “obsolescência programada”⁷ – que se aplica exemplarmente aos smartphones, cuja atualização de software passa a ser bloqueada ao usuário por seus fabricantes, por razões de cunho estritamente comercial – interessa aqui na medida em que, aplicada ao corpo, inflete sobre a estética de ORLAN de modo bastante instigante. A obsolescência de uma função adaptativa, por exemplo, nos quadros de qualquer perspectiva evolucionária, parece pressupor como sua condição de possibilidade uma exigência empírica do ambiente, mormente no sentido de uma transformação das aptidões estruturais e funcionais do ente/espécie, tendo em vista sua sobrevida concreta. Mas os protocolos evolutivos em jogo nas ambições pós-humanas – das quais em grande medida ORLAN parece partilhar – ostentam frequentemente sua indiferença a condições objetivas de adaptação, e obedecem muito mais às exigências múltiplas de satisfação – libidinal, monetária, da produção e manutenção de hierarquias tecnocientíficas ou político-sociais – provenientes de imperativos e normas desconexas de qualquer consensualidade prática, ética ou estética. A obsolescência programada dos corpos, compósitos e imagens confeccionadas pela artista francesa a nada mais se subordina que aos apelos de um gozo até certo ponto transcendente, desligado do compromisso social das formas codificadas e que parece materializar, em seu deslocamento contínuo, a inquietude mimética que habita esse sujeito, ORLAN. A menos que se possa, ao fim e ao cabo, desconfiar de uma idealidade recôndita e inconfessa que parasita o imaginário da artista, e que subjaz, como um retrato em negativo, sua recusa de toda estabilidade formal e/ou identitária.

⁷ Conforme aponta Bianchi (2018), a obsolescência programada “alude ao desgaste ou defeito artificial onde, desde o princípio, o produto é concebido pelo fabricante para ter uma vida útil programada, e isto graças à introdução sistemática de um dispositivo que assim o permite”. Essa prática, solidária do desenvolvimento da sociedade de consumo, desencadeou desde sua implementação ainda nas primeiras décadas do século XX, um conjunto de consequências e implicações materiais, ambientais e jurídicas cujos desdobramentos extrapolam o escopo do presente artigo.

Numa afirmação emblemática, Steve Jobs, fundador da Apple diria que “depois de tudo, nossos genes já são um programa de informática” (citado por Dugain & Labbé, 2016, p. 105). Os autores de *L'homme nu – la dictature invisible du numérique* admitem ainda que “como tudo que o circunda, o homem pode ser posto em dados, reduzido em quantidades mensuráveis, metabolizáveis por entidades informáticas (...) o humano se reduz a uma linha de código. Sua classificação em perfil se faz segundo critérios próprios ao sistema” (Dugain & Labbé, 2016, p. 113).

Sob a égide da numerização e dos processos de abstração digital de todo vestígio de corporeidade, sensibilidade e apetites, há que se considerar, todavia, um sistema que discerne, categoriza, estrutura e hierarquiza as modalidades de reconhecimento das entidades empíricas nas quais ainda consistimos. A pós-humanidade, tal como ORLAN parece sugerir-nos em sua arte, franqueia uma abertura sem precedentes à produção e controle metamórfico dos entes e da materialidade que os condiciona, assim como entrevê o absoluto transporte de toda qualidade empírica e toda performance individual ou social desses mesmos entes para o interior de ambientes digitais cada vez mais complexos e cada vez mais emancipados de todo suporte, ordenamento ou comando exterior. Eis aí, contudo, o substrato moral que subjaz a uma suposta evolução emancipatória da humanidade em relação aos limites físicos e cognitivos de sua existência. Qual seja, a ideia, nos dizeres de Giorgio Agamben, de um *corpo bem-aventurado*. “A fisiologia do corpo bem-aventurado”, escreve o filósofo, “poderia se apresentar, nessa perspectiva, como uma restauração do corpo edênico, arquétipo da natureza humana não-corrompida” (Agamben, 2006, p. 39). A pureza aqui, todavia, incapaz de escamotear seu DNA biopolítico, se confundiria com uma nova prática higienista ou eugênica, cuja miragem utópica de superação das faltas que condicionam a experiência humana dissimula uma metafísica da sublimidade, solidária da absolutização da existência lógico-racional em detrimento de toda (in)determinação sensível cujos apelos, justamente, nos tornam, nos dizeres de Nietzsche, demasiado humanos. Nos parece ora sensato concluir com as palavras de Agamben: “Não é toda carne que será salva e, na fisiologia dos bem-aventurados, a *oikonomia* divina da salvação deixa um resto impróprio a toda redenção” (Agamben, 2006, p. 39).

4. Conclusão

Neste artigo foi pretendido o estabelecimento de um breve panorama sobre a estética de ORLAN, com ênfase naqueles de seus matizes que aludem ao ideário pós-humano. Abordou-se a dupla face do caráter heteróclito de sua produção material e imagética cingida, por um lado, por uma vocação crítica das modalidades civilizatórias modernas de reconhecimento, hierarquização e controle dos corpos e de suas constelações formais. Crítica ainda que a artista esboça a partir de uma obra que toma a produção do autorretrato fotográfico como elemento inaugural, passando a desenvolver-se progressivamente sob o amparo da biotecnologia e das tecnologias de informação. Tal gesto, complexo e multifacetado, visa à recuperação do caráter inventivo da feminilidade, a defesa emancipatória do direito à transitividade da imagem e da identidade, e a hibridização dos protocolos diferenciais das modalidades artísticas até o limite de sua indeterminação classificatória. Nos jogos de imagens e semblantes, ORLAN extrai novas faces de si mesma, construindo e desconstruindo corpos, que continuariam a cair, e que permanecem liminarmente vazios de significação.

Sob uma outra perspetiva, entretanto, procuramos ao final do artigo meramente sinalizar para a subscrição, ainda que pontual, dessa estética aparentemente não-

reconciliadora a um ideal edênico, pleno e auto-regulado de normatização racional e tecnológica da forma e da sensibilidade humanas, na medida em que as miragens pós-humanas de experiência parecem engendrar, para além de suas promessas de livre e irrestrita reestruturação das condições de existência e performance dos seres vivos, uma curiosa reiteração da norma ilustrada de soberania da razão sobre as paixões. Reencarnada digital e cirurgicamente, Santa ORLAN talvez não se faça menos apta à intermediação dos desígnios de pureza do cálculo dos bens imaterialmente monetizáveis e das formas em fluxo, que tanto sideram as coletividades de nossa era. Mas o tratamento dessa hipótese exigiria, como condição de sua verificação rigorosa e responsável, a produção de outro artigo.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2006). *L'ouvert : De l'homme et de l'animal*. Paris: Rivages Poche.
- Bianchi, L. V. (2018). La influencia del principio del consumo sustentable en el combate de la obsolescencia programada, la garantía de los *productos durables* y el derecho a la información de los consumidores en Argentina. *Revista de Derecho Privado*, (34), 277–310. <https://dx.doi.org/10.18601/01234366.n34.09>
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press
- Blistène, B. & Buci-Glucksmann, C. (2004). Une conversation. In *ORLAN* (pp. 235–247). Paris: Flammarion.
- Cros, C., Le Bon, L. & Rehberg, V. (2004). Chronophotologie. In *ORLAN* (pp. 8–183). Paris: Flammarion.
- Dugain, M. & Labbé, C. (2016). *L'homme nu: La dictature invisible du numérique*. Paris: Plon.
- Eco, U. (2007) *A História da feitura*. Rio de Janeiro: Record.
- Falbo, G & Freire, A. B. (2009). O corpo como objeto: Considerações sobre o conceito de sublimação através da Arte Carnal de Orlan. *Aletheia*, 29, 190–203. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942009000100016.
- Faria, A. (2009). *Mil e uma Orlan*. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Bahia.
- Ferreira, F. (2006). *Os sentidos do corpo: Cirurgias estéticas, discurso médico e saúde pública*. (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Saúde Pública da Escola Nacional de Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro.
- Fox, M. (1993). A portrait in skin and bone. *New York Times*. Consultado em: <http://www.nytimes.com/1993/11/21/style/a-portrait-in-skin-and-bone.html>.
- Freud, S. (1919). *O Estranho. Obras completas*, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Grau, D. (2015). Ce qui résiste. In *ORLAN, Strip-tease des cellules jusqu'à l'os*. (pp. 23–38). Paris: Éditions Scala.

- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina.
- Haraway, D. (2000). O Manifesto do Ciborgue. In *A antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Hayles, K. (1999). *How we became post-human: Virtual bodies in cybernetics, literature and informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Le Breton, D. (2002). *Signes d'identité*. Paris: Métailié.
- Lyotard, J. (1990). *O inumano*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Miller, J. (2008) Initiation aux mystères d'Orlan. Conversation avec Jacques-Alain Miller. *Le Nouvel Âne*, 8, 8–12.
- Miranda, J. B. (2008). Corpo utópico. *Unicamp*. Campinas (SP), (15), 249–270.
<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635583>
- Musachi, B. (2015). Orlan: Um nome, uma obra para uma singular experiência corporal. *Jornada Brasileira de Psicanálise*. São Paulo. Consultado em <http://leonardocr93.wixsite.com/jornadas2015ebpsp/orlan--um-nome--uma-obra-para-uma-singul>.
- ORLAN (1990). *Manifesto f Carnal Art*. Consultado em <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/>
- Pereira-Frayze, J. A. (2006). *Arte e dor: Inquietudes entre Estética e Psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Piguet, P. (2015). Orlan and her skinned Orlan body. In *ORLAN, Strip tease des cellules jusqu'à l'os*. (pp. 89–96). Paris: Éditions Scala.
- Pires, B. (2005). *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora Senac.
- Prieto, I. (2015). Orlan is someone else. In *ORLAN, Strip tease des cellules jusqu'à l'os*. (pp. 109–118). Paris : Scala.
- Rancière, J. (2003). *Le destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Santaella, L. (2007). *Pós-humano: Por quê?* Consultado em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607/15425>.
- Rosa, M. (2009). ORLAN, nossa contemporânea. *Cartas de psicanálise*, v. 2, n. 6, 176–183.
- Soares Neto, J. F. P. (2005). *A saúde modificada: Criatividade, espontaneidade e satisfação na experiência corporal contemporânea*. (Tese de Doutorado). UERJ. Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro.

HE-MAN AND THE MASTERS OF THE UNIVERSE

A TECNOCULTURA DOS ANOS 80 E UMA DAS PRIMEIRAS RECRIAÇÕES DO PÓS-HUMANO

HE-MAN AND THE MASTERS OF THE UNIVERSE

THE 80'S TECHNOCULTURE AND ONE OF THE FIRST RECREATIONS OF THE POSTHUMAN

JOÃO JERÓNIMO MACHADINHA MAIA*
joamaia@hotmail.com

Este artigo tem como objetivo fazer uma revisitação do *franchising He-man and the Masters of the Universe*, um universo recreativo que se estendeu a várias áreas de negócio. Tratando-se de um universo concebido no contexto da tecnocultura dos anos 80, recebeu a influência de vários elementos culturais e ideológicos que justificam a sua classificação como representação do pós-humano. Inclusivamente, as representações de He-man em décadas posteriores não deixaram de revelar elementos interessantes para o estudo académico das recriações do pós-humano face aos desenvolvimentos ocorridos na cultura popular e na cultura de massas através dos média. No entanto, trata-se de um produto de entretenimento que continua a ser essencialmente dirigido ao público de fãs dos anos 80, daí verificar-se determinadas particularidades na evolução das suas estórias.

Palavras-chaves: tecnocultura; anos 80; *He-man*; recriação; pós-humano.

This article aims to revisit the *He-man and the Masters of the Universe* franchise, a recreational universe that has extended to various business areas. As it was a universe conceived in the context of the technoculture of the 1980s, it received the influence of several cultural and ideological elements that justify its classification as a representation of the posthuman. In fact, He-man's representations in later decades did not fail to reveal interesting elements for the academic study of the posthuman recreations in the face of the developments that have occurred in the popular culture and in the mass culture through the media. However, it is an entertainment product that continues to be essentially aimed at the audience of fans of the 80's, hence the existence of certain particularities in the evolution of their stories.

Keywords: technoculture; 80's; *He-man*; recreation; posthuman.

Data de receção: 2020-03-04

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2551](https://doi.org/10.21814/2i.2551)

* Investigador Integrado, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Coimbra, Portugal, ORCID: 0000-0002-5392-9636

Introdução

Na década de 80 do século XX, o desenvolvimento da revolução digital aliado a um novo modelo económico-social, tendo por base as políticas neoliberais, viriam a possibilitar a difusão à escala global da chamada tecnocultura refletindo as relações entre a tecnologia, a cultura e a política. A cultura pop, ou a cultura popular, não ficou imune a estas influências. Nos produtos para as crianças, o *franchising He-man and the Masters of the Universe* foi uma das primeiras recriações do pós-humano no contexto da tecnocultura dos anos 80 fazendo uma síntese original de elementos tecnocientíficos com elementos medievalísticos e com elementos mitológicos, o que lhe granjeou grande sucesso em diversas partes do mundo (Selley & Selley, 2015). Nesta medida, o *franchising*, pelo menos no seu formato original, não deixou de evidenciar uma certa fusão e até tensão entre elementos tradicionais e elementos da modernidade.

Neste artigo, iremos revisitá-lo universo de *He-man and the Masters of the Universe* e de um *spin-off* dele derivado, *She-ra: Princess of Power*, nos formatos originais dos anos 80 e nas recriações que surgiram nas décadas seguintes. Serão apresentadas e debatidas as influências culturais e ideológicas que marcaram estes universos e que justificam a sua classificação como representações do pós-humano. A integração dos elementos tecnológicos nestes universos de recriação obedece ao quadro político e cultural próprio dos anos 80 ao mesmo tempo que também aparecem refletidos aspectos do pensamento feminista e ecologista que se desenvolvia na altura. Aliás, a diversidade de elementos nas representações tanto de He-man como de She-ra enquadram-se num sistema de *franchising* na comercialização dos seus produtos onde a lógica de negócio e de procura de lucro prevalece sobre os aspectos criativos. Este facto, para além do ambiente social e cultural dos anos 80 e das décadas subsequentes, é decisivo para as conclusões a tirar sobre a caracterização e a evolução de ambos os universos ao longo dos anos.

O lançamento do *franchising*

Em 1982, a empresa multinacional norte-americana Mattel lançou a linha de brinquedos, *action figures*, *He-man and the Masters of the Universe*. Depressa se desenvolveu um *franchising* que se estendeu no mesmo ano à banda desenhada, no ano seguinte aos desenhos animados com a empresa Filmation e no ano de 1987 ao cinema, para além, inclusivamente, de outros produtos de entretenimento como videojogos, calendários de bolso e cadernetas de cromos (Selley & Selley, 2015). Mais do que um produto para crianças assente na visão maniqueísta da luta entre o Bem e o Mal, combinando elementos da tecnociência com elementos da mitologia, o universo He-man representa uma das primeiras recriações do pós-humano no contexto da tecnocultura dos anos 80 através da cultura pop.



Fig.1. Linha de action figures, *He-man and the Masters of the Universe*.

Na narrativa dos *Masters of the Universe* (MOTU), o centro do poder do universo é o Castelo de Grayskull que tem como guardião a Feiticeira. O personagem Príncipe Adam (em português, Príncipe Adão), o primeiro homem, recebe o poder do Castelo de Grayskull através da espada do poder permitindo-lhe realizar a transformação no seu alter-ego, a personagem principal da narrativa, He-man (em português, Ele-homem), o homem mais poderoso do universo, que tem na Feiticeira de Grayskull a sua guia espiritual. Neste quadro, tanto nos cenários da banda desenhada como nos cenários dos desenhados animados, podemos observar uma síntese original de elementos mitológicos, medievais e tecnocientíficos que fizeram do universo MOTU, durante a década de 80, um *franchising* de grande sucesso em muitos países de diferentes partes do mundo (Selley & Selley, 2015).

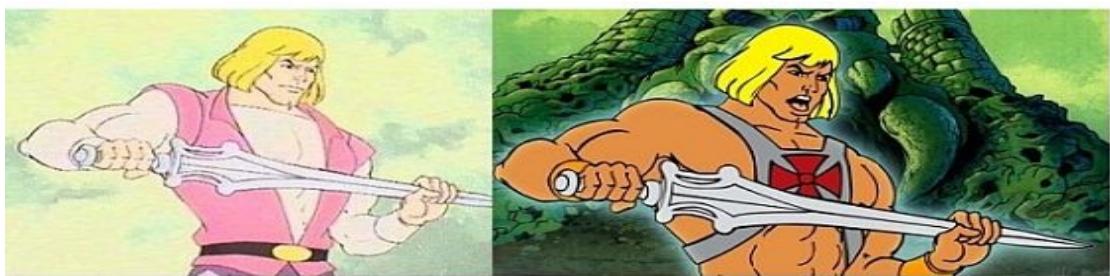


Fig.2. Transformação de Adam em He-man com o Castelo de Grayskull em fundo (desenhos animados).

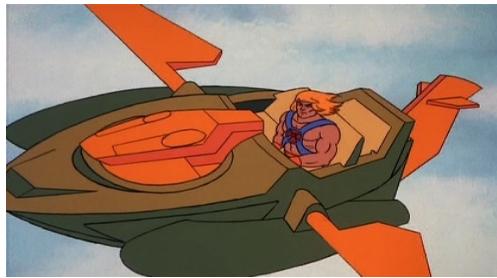


Fig.3. Veículo aéreo transportando He-man (des. ani.). Fig.4. Feiticeira, guardiã do Castelo de Grayskull (desenhos animados).

Concretamente, em baixo, como exemplos dos diferentes tipos de elementos referidos, na figura 5, podemos observar uma primeira tira de banda desenhada com cenas de ação em que intervém Zoar, um falcão armado com equipamento bélico, juntamente com Teela, fiel companheira de He-man na luta contra o Mal, vestida com o uniforme da antiga deusa Serpos. Na mesma figura pode-se verificar uma luta entre He-man e o seu arqui-inimigo e principal vilão, Skeletor. Numa segunda tira de banda desenhada (figura 6) é observável uma luta entre Fisto, caído no chão, e dois guerreiros do Mal, híbridos entre o humano e o animal. Na mesma cena também está presente um cavalo robótico, Stridor, o meio de locomoção de Fisto.

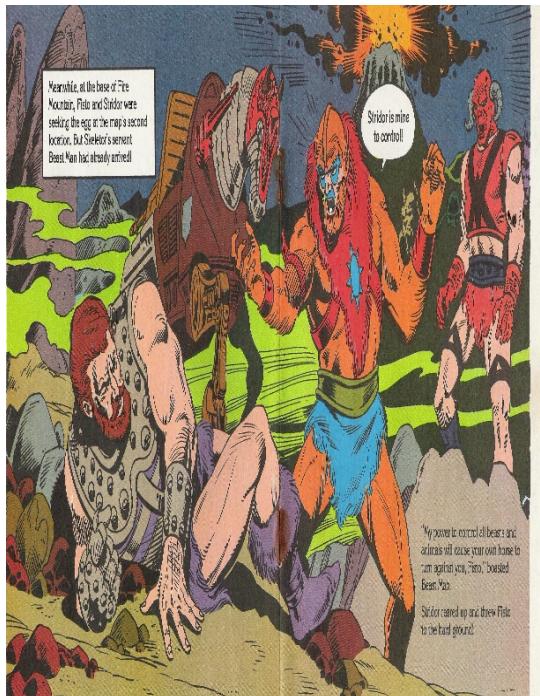


Fig.5. Primeira tira de banda desenhada MOTU.



Fig.6. Segunda tira de banda desenhada MOTU.

Os anos 80, a tecnocultura e a utopia do corpo

Há que precisar que o *franchising He-man and the Masters of the Universe* foi criado e desenvolvido num contexto histórico muito particular. Em concreto, a década de 80 do século XX, em que aconteceram transformações muito significativas a nível social, cultural, tecnológico e económico. Durantes estes anos consolidou-se a revolução digital com a generalização do computador pessoal (introduzido na década anterior), tanto no

contexto privado como no contexto de trabalho, e com o desenvolvimento da internet, culminando com a criação da *World Wide Web* no final da década por Tim Berners-Lee. Os anos 80 também foram o berço do neoliberalismo com as políticas aplicadas nos Estados Unidos da América pela administração do presidente Ronald Reagan e com as políticas aplicadas no Reino Unido pelo governo da primeira-ministra Margaret Thatcher. Tanto o modelo económico-social neoliberal como a crescente digitalização da sociedade viriam a constituir de forma decisiva a configuração do atual modelo político-económico globalizado que se implementou no início da década de 90 do século passado, após a queda do bloco soviético (Maia, 2018).

José Bragança de Miranda (2002), um autor central na área da teoria da cultura em Portugal, tem uma visão crítica sobre os fenómenos associados à globalização neoliberal e à tecnocultura. Segundo ele, através dos meios tecnológicos dominantes propagam-se injustiças de todo o género legitimando, por exemplo, a dominação das grandes empresas e o intervencionismo militar. A tecnocultura, refletindo as relações entre a tecnologia, a cultura e a política, cria um mundo à imagem de determinados grupos e interesses dominantes. Para o autor, isto é feito através de imagens meios-fins onde tudo se torna em meio sem fim. A imagem não deixa de transmitir uma certa efemeridade do corpo e de todas as corporeidades. A modernidade cria automatismos que, por sua vez, levam a ruturas para agir livremente. O corpo é encarado como a derradeira utopia encarnada em conceitos de corpo supostamente bem trabalhado como os *bodybuilders* ou em conceitos de corpo que integram elementos tecnológicos ou futurísticos, como os ciborgues, híbridos entre o humano e a máquina. Estamos perante conceções de corpo que, no sentido empregue por José Bragança de Miranda, se relacionam com a funcionalidade e a eficiência exigidas pelo neoliberalismo. Daí o aparecimento de corpos musculados e/ou robotizados na cultura popular e na cultura de massas. Isto, aliás, reflete a perda da transcendência do impulso utópico, embora haja contaminação em zonas de fronteira da qual resultam estes conceitos híbridos. “Em suma, o corpo tornou-se urgente porque a sua crise implica uma crise de alcances metafísicos absolutos” (p.183). “O híbrido é, antes de mais, o efeito de uma ‘confusão’ de fronteiras e de linhas, que se sustentam do extremar da categoria de corpo. A utopia do ‘corpo político’ da comunidade perfeita, é suportada pelo ‘corpo utópico’ contemporâneo” (p.184). Na atualidade, o corpo torna-se o centro porque se identifica com o próprio mundo. Deste modo, o conceito do “corpo utópico” substitui a ideia da sociedade utópica ou da utopia social. Isto obedece a uma lógica de despolitização da sociedade em que já não se tenta mais pensar esta nos seus fundamentos nem se considera a possibilidade da sua evolução, quiçá, para uma comunidade. Neste contexto, a política está cada vez mais submetida à lógica da eficiência, sendo dada prioridade à economia sobre o humano, que, por sua vez, tende a ser formatado em termos do padrão de corpo. Os mecanismos de biopoder, segundo os quais estes processos ocorrem, encontram fundamento na obra de autores como Michel Foucault (1993), embora tenham uma tradução própria na forma como se materializam na especificidade do nosso tempo. São processos que ocorrem como extensão e transformação dos processos que tiveram origem na instituição da sociedade burguesa, adquirindo, por isso, manifestações distintas de acordo com a contemporaneidade.

As figuras dos *Masters of the Universe*

Tendo constituído uma das primeiras recriações do pós-humano pela tecnocultura dos anos 80, *He-man and the Masters of the Universe* refletiu em muitas das suas personagens determinados elementos culturais que proliferaram na cultura pop da época. Neste

sentido, o *franchising* transpõe nos seus produtos os conceitos de corpo referidos anteriormente. Nas principais personagens do universo MOTU podemos observar exemplos do “corpo bem trabalhado” obedecendo, em vários casos, ao protótipo dos *bodybuilders*. Nas figuras 7, 8 e 9 estão representados, respetivamente, do lado dos guerreiros heroicos, He-man, Teela e Man-at-arms, pai adotivo de Teela e irmão de Fisto. Todos eles respeitam um padrão de corpo bem definido e, no caso dos homens, bastante musculado. Até mesmo Skeletor (figura 10), apesar de ser um guerreiro do Mal com uma face esquelética, apresenta à semelhança de He-man o mesmo padrão de corpo.

Fig.7. *He-man* (BD).Fig.9. *Man-at-arms* (action figure).Fig.10. *Skeletor* (des. ani.).Fig.8. *Teela* (des. ani.).

Também a figura dos ciborgues é bastante comum no universo MOTU pela integração dos elementos tecnocientíficos nos cenários mitológicos e medievalísticos. As figuras que se seguem apresentam personagens deste universo cujos corpos são construídos, em parte, de forma artificial, correspondendo à definição típica do ciborgue, isto é, o híbrido entre o humano e a máquina. Como um primeiro exemplo, na figura 11, está representado o guerreiro heroico Sy-klone. Este personagem, tendo um corpo em grande parte mecânico, consegue girar sobre si próprio originando ventos ciclónicos com os quais combate os inimigos. A figura 12 volta a representar o guerreiro heroico Fisto, cuja mão, revelada como sendo cibernética em representações mais recentes, dá-lhe um grande poder de ataque em situações de luta corpo-a-corpo. A figura 13 representa um guerreiro do Mal: Trap Jaw. Este personagem tem boa parte do seu corpo reconstruído por próteses, incluindo o queixo e um dos membros superiores que funciona como arma que dispara feixes lasers contra os inimigos. Finalmente, a figura 14 volta a representar um guerreiro heroico: Extendar. Como ciborgue, este personagem consegue estender o seu tronco e os membros inferiores e superiores o que lhe permite adquirir vantagem sobre o inimigo em cenário de batalha.



Fig.11.Sy-kclone (action figure).



Fig.12.Fisto (des. ani.).



Fig.13.Trap Jaw (des. ani.).



Fig.14.Extendar (action figure).

Para além do protótipo de corpo *bodybuilder* e do ciborgue, uma outra figura cuja representação é muito comum no universo MOTU é o híbrido homem-animal ou homem-bestia. Embora seja possível encontrar alguns exemplos de representações desta figura nos guerreiros heroicos, ela é mais comum nos guerreiros do Mal como se verifica nos exemplos em baixo ilustrados: Figura 15 – Kobra Khan: o híbrido entre o homem e a serpente; Fig.16 – Beast Man ou o Homem-Besta; Fig.17 - Mer-man: o híbrido entre o homem e o peixe; Fig.18 - Mantenna, uma figura pertencente à chamada Horda do Mal sendo, por isso, uma personagem transversal tanto ao universo MOTU como a um *spin-off* referido mais à frente neste texto (Selley & Selley, 2015).



Fig.15.Kobra Khan (BD).



Fig.16.Beast Man (des. ani.).



Fig.17.Mer-man (BD).



Fig.18.Mantenna (des. ani.).

A conjugação das representações destes três tipos de figuras, *bodybuilder*, ciborgue, homem-bestia, no *He-man and the Masters of the Universe*, obedece muito a uma linha de pensamento da teoria pós-humana que debate e contrapõe de forma crítica as figuras da máquina, humano e animal desconstruindo os conceitos e até diluindo as fronteiras entre os mesmos. Desta forma, são colocadas em causa as nossas representações de humano, nomeadamente aquelas que, estando mais cristalizadas na cultura ocidental, marcam uma fratura ontológica entre o homem e outras entidades ou seres (Maia, 2017). Concretamente, a tradição teológica monoteísta, que é dominante na cultura ocidental, estabeleceu durante muito tempo, na nossa sociedade, uma visão cosmológica em que

Deus é o responsável pela criação do mundo, dos animais e dos seres humanos. É uma visão que, à partida, não se compatibiliza com a tese darwinista da evolução gradual entre os animais e os seres humanos. Esta última visão também defende que o uso da tecnologia por parte da espécie humana, desde os seus primórdios, serviu para transformar o corpo humano (Darwin, 2009). Nesta medida, as figuras presentes, no *franchising* abordado, tendem a contrapor a tensão entre visões cosmológicas distintas, uma vez que representam figuras mitológicas como feiticeiras com poderes sobrenaturais ao mesmo tempo que apresentam ciborgues e homens-animais que diluem as fronteiras ontológicas estabelecidas na mitologia e na teologia ocidentais.

O filme *Masters of the Universe* (1987)

O universo MOTU chegou ao grande ecrã no ano de 1987 com um filme produzido pela Cannon Films, precisamente intitulado *Masters of the Universe* (Selley & Selley, 2015). Este filme de Hollywood não foi na altura um grande sucesso nem de bilheteira nem para a crítica. O próprio realizador, Gary Goddard, assumiu que o orçamento disponível para a realização estava aquém da dimensão exigida para este universo ficcional. Tais limitações levaram a que grande parte da estória decorresse no planeta Terra. A certa altura, tanto os heróis como os vilões são transportados do seu planeta-mãe, Eternia, através da chamada chave-cósmica, para o planeta Terra, onde interagem com um casal de namorados daí natural (figura 22), interpretados pelos atores Courteney Cox e Robert Duncan McNeill. A interpretação de Skeletor (figura 20), por parte do ator Frank Langella, foi um dos poucos elementos elogiados pela crítica. No entanto, é um filme que teve o mérito de transportar para o cinema muitas das principais figuras do *franchising*: por exemplo, para além de Skeletor, na figura 19 temos no principal plano à esquerda He-man, interpretado pelo ator sueco Dolph Lundgren (o Ivan Drago de *Rocky IV*); ao centro Teela, interpretada pela atriz Chelsea Field; e à direita a Feiticeira, interpretada pela atriz Christina Pickles.



Fig.19. He-man, Teela e a Feiticeira.



Fig.20. Skeletor

Na figura 21 estão em ação os guerreiros do mal, Saurod interpretado por Pons Maar, Beast Man interpretado por Tony Carroll, Karg interpretado por Robert Towers e Blade interpretado por Anthony De Longis. Tal como acontece nas representações dos desenhos animados e da banda desenhada, as figuras do homem-animal, representadas neste filme, incluem-se, na sua maioria, ou na quase totalidade, no grupo dos vilões, enquanto os

guerreiros heroicos tendem a assumir formas humanas. Embora isto não seja uma exclusividade do universo MOTU, no que diz respeito à cultura de massas para públicos infantojuvenis, podemos questionar se não estará aqui implícita uma visão antropocêntrica que atribui a bondade, por um lado, às figuras inteiramente humanas, e atribui a maldade, por outro lado, aos híbridos do humano com a besta. Neste campo, o universo MOTU retratará mais fielmente a ideia de modernidade embora, como discutiremos mais à frente no artigo, isso não seja uma constante do *franchising*.



Fig.21.Vilões: Saurod, Beast Man, Karg e Blade

Fig.22.Casal de namorados olham o efeito da chave-cósmica.

Apesar do falhanço comercial e crítico, o filme *Masters of the Universe* é hoje classificado como um filme de culto. Isto acontece porque muitos elementos da grande legião de fãs do *franchising*, nos anos 80, ainda hoje recordam e comentam o filme em muitos círculos, nomeadamente *on-line*.

Feminismo e ecologismo em She-ra: Princess of Power

Como já foi referido, o *franchising He-man and the Masters of the Universe* foi criado e desenvolvido no contexto muito particular, a vários níveis, dos anos 80. Foi por esta altura que conceitos como pós-humano e pós-humanismo começaram a ser estudados de forma mais sistemática nos meios académicos. Em especial, desenvolveu-se a corrente do pós-humanismo crítico que teve como obra marcante o *Manifesto Ciborgue* da autora norte-americana Donna J. Haraway (1995). Esta obra embora tenha começado a ser escrita em 1983, só foi publicada em 1985 na revista britânica *Socialist Review*. Trata-se de um texto que faz a apologia da aplicação da tecnologia ao ser humano, em especial ao corpo humano, mediante a redefinição das relações de poder de modo a favorecer os equilíbrios sociais e ambientais. Nesta medida, trata-se também de um texto marcante numa linha de pensamento feminista e ecologista do pós-humanismo crítico, fazendo referência às relações humanas com animais e com figuras mitológicas. É notável a passagem da autora ao referir: “It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess” (p.181). Trata-se de uma afirmação que se enquadra numa linha de pensamento pós-humano que admite o contributo da tecnologia para a emancipação feminina por oposição às figuras ancestrais e tradicionais que, por sua vez, podem ser vistas como fonte de reprodução da dominação da mulher.

Nesta linha de raciocínio, podemos evidenciar aqui mais um exemplo de como o pensamento e a atmosfera cultural dos anos 80 influenciaram o universo MOTU. São

influências que não são estabelecidas necessariamente por uma linha de causa-efeito. Quando se criam ou quando se estabelecem determinado tipo de ideias numa sociedade, a cultura popular, e a arte, em geral, tendem a representar essas ideias mesmo que não o façam de uma forma coerente, ao misturá-las com ideias de correntes opostas que também estão presentes na sociedade da época. Na verdade, é o próprio ambiente sociocultural que determina estas representações que, por vezes, evidenciam as tensões e as contradições existentes do ponto de vista social. E, de facto, no mesmo ano de 1985, em que é publicado o *Manifesto Ciborgue*, a Filmation lança uma série de animação que é um spin-off de *He-man and the Masters of the Universe*. Trata-se de *She-ra: Princess of Power*, irmã gémea de He-man. Os próprios produtores desta série assumiram que queriam dar corpo a uma personagem que refletisse os ideias feministas e ecologistas (Selley & Selley, 2015). Nesta medida, também se trata de um produto mais dirigido para um público consumidor feminino, ao contrário de He-man que era mais dirigido a um público consumidor masculino. Na sua estória, a heroína She-ra foi separada do seu irmão gémeo, He-man, quando ambos eram bebés e levada para um mundo, Etheria, de uma dimensão paralela à dimensão do planeta Eternia. Já adulta, She-ra, alter-ego da Princesa Adora, lidera a Grande Rebelião, um grupo composto quase exclusivamente por guerreiras do sexo feminino. A Grande Rebelião tem a sua casa e refúgio nos idílicos Bosques Sussurrantes – em inglês *The Whispering Woods*. Entre os poderes de She-ra estão capacidades especiais de empatia e de comunicação com os animais.



Fig.23. She-ra com os animais (desenhos animados).



Fig.24. A Grande Rebelião (BD).

She-ra, juntamente com a Grande Rebelião, tenta libertar Etheria do domínio da terrível Horda do Mal, comandada por Hordak. Ao contrário da Grande Rebelião, a Horda do Mal habita a chamada Zona do Medo, um lugar ambientalmente carregado e degradado. A Horda do Mal pauta o seu comportamento pela constante aterrorização e escravização dos povos de Etheria. Nestas estórias é possível, aliás, distinguir quadros e simbologia que lembram a Guerra Fria que ainda se vivia na década de 80, partindo do princípio que se trata de representações na perspetiva norte-americana. Com efeito, o comportamento da Horda do Mal pode ser associado de forma indireta ao comportamento de regimes totalitários e ditatoriais que persistiram na Europa entre a II Guerra Mundial e o fim da Guerra Fria e que se constituíram como inimigos dos Estados Unidos da América. A simbologia vermelha da Horda do Mal e a sua conduta de escravização de povos, levando-os, inclusivamente, a trabalhos forçados em campos dedicados a esse efeito, lembram a simbologia e as práticas perpetradas por regimes como os soviéticos e os nazis. A propriedade do Mal é, neste sentido, atribuída ao “outro” na narrativa das estórias de She-ra.



Fig.25. A Horda do Mal (da esq./dir.): Mantenna, Grizzlor, Hordak, Leech e Modulok.



Fig.26. A Zona do Medo (des. ani.).



Fig.27. Hordak ordenando um dos seus soldados (des. ani.).



Fig.28. Povo escravizado pela Horda do Mal (des. ani.).

Por outro lado, tal como no universo MOTU, *She-ra: Princess of Power* também estendeu o *franchising* aos brinquedos com a linha *action figures* da Mattel e à banda desenhada. Tanto o universo de He-man como o universo de She-ra foram, ao longo dos anos, representados na BD de várias formas, como *comics*, *mini-comics*, revistas e até livros, por várias empresas, incluindo as gigantes DC Comics e Marvel Comics (Selley & Selley, 2015).

The New Adventures of He-man

Após alguns anos de interregno das representações do universo MOTU, numa parceria entre a Jetlag Productions e a Mattel, tem início, em 1990, a transmissão das *The New Adventures of He-man*, em português *As Novas Aventuras de He-man*. Nesta nova série, He-man incorpora um novo visual e deixa o seu planeta natal, Eternia, para viajar para o futuro até ao planeta Primus. Em Primus junta-se ao grupo dos Guardiões Galácticos para defender o planeta, habitado pelos últimos elementos da espécie humana, da invasão dos terríveis mutantes. Os mutantes têm como aliado Skeletor, o arqui-inimigo de He-man que perseguiu o herói para este novo mundo. Primus é um planeta onde os últimos humanos vivem num ambiente altamente avançado do ponto de vista tecnológico tendo ao seu serviço robôs muito inteligentes. Veja-se que num cenário de anos 90, onde cada mais se começou a ouvir falar de avanços em áreas científicas como as biotecnologias, a engenharia genética, a clonagem ou a inteligência artificial, o herói principal do universo MOTU, He-man, é colocado num mundo futurístico, habitado pelos últimos seres

humanos, que ajuda a defender da invasão de seres mutantes. Está aqui implícita a ideia de ameaça à espécie humana, tal como a conhecemos hoje, vinda da parte das novas áreas de ponta da investigação científica, como é o caso da engenharia genética e da inteligência artificial.

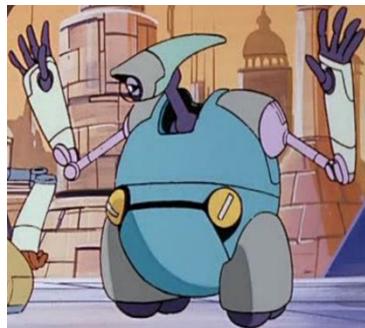


Fig.29. Um robô de Primus.



Fig.30. Logotipo da série televisiva.



Fig.31. He-man com habitantes de Primus.



Fig.32. He-man (3º à esquerda) com os Guardiões Galácticos.



Fig.33. Skeletor (à dir.) com os mutantes Quakke e Flogg (esq/cen.).

Como pode ser verificado na respetiva legendagem, os elementos referidos desta série televisiva são exemplificados nas figuras acima. No entanto, tal como as séries televisivas dos anos 80, esta nova série de He-man também foi acompanhada com um *franchising* de produtos em outras áreas como a banda desenhada e as *actions figures*. Uma característica que está precisamente na génese e na natureza do universo MOTU, ao longo das suas várias representações em diferentes décadas, é a lógica de *franchising* expandido a diferentes áreas de negócio (Selley & Selley, 2015). Esta característica manifesta-se, assim, na primazia que é dada aos aspetos económicos e de rentabilidade dos produtos criados. É algo que não está dissociado dos aspetos ideológicos incluídos nas estórias de He-man, como é o caso do padrão de corpo que obedece aos preceitos estéticos neoliberais, nomeadamente a eficiência e a otimização corporal que integra padrões bem definidos e/ou padrões futurísticos.

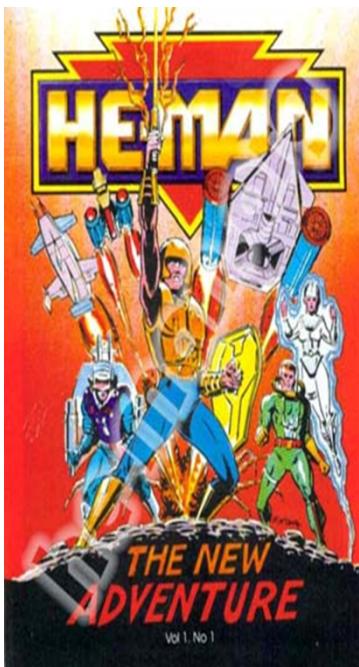


Fig.34 e fig.35. A nova série de aventuras de He-man em banda desenhada.

Fig.36. Nova action figure He-man.

MOTU e She-ra no século XXI

Há que referir que tanto as personagens do He-man como da She-ra têm tido novas representações na cultura popular do século XXI. Entre 2002 e 2004, os estúdios de animação Mike Young Productions lançaram para a televisão *He-Man and the Masters of the Universe* como um *reboot* das séries originais dos anos 80 (Selley & Selley, 2015). Nesta altura, He-man volta a ser colocado no seu planeta natal, Eternia, com os seus antigos amigos na luta contra Skeletor e os seus comparsas. No entanto, nesta série, o universo fancial sofre uma expansão e um desenvolvimento, incluindo na caracterização das personagens, que não haviam sido realizados antes. Concretamente, é desenvolvida a estória do planeta Eternia e a estória da família de He-man, antes do próprio personagem ter nascido. Fica claro que o planeta Eternia é um mundo com um historial de lutas de poder entre diferentes povos e entre diferentes grupos de seres, num ambiente repleto de misticismo e de poderes mágicos que se fundem com os elementos tecnológicos. O Príncipe Adam, ao receber o poder do Castelo de Grayskull, encarna He-man, o mais recente representante de uma linha de guardiões do Castelo e de Eternia contra as forças do Mal. Skeletor é revelado como sendo Keldor, tio do Príncipe Adam, que ficou desfigurado numa luta onde interveio o Rei Randor, pai de Adam/He-man e irmão do próprio Keldor. Desde então, Skeletor ficou obstinado com o desejo de vingança e de conquista do poder de Eternia. Há, nesta medida, uma intricada trama familiar que, nas representações mais recentes, surge desenvolvida no universo MOTU. No entanto, no plano comercial, com este *reboot* volta a ocorrer a lógica de alargamento do *franchising* a outras áreas de negócio como a banda desenhada e as *actions figures*.

Em 2012, após uma revisão da coleção *action figures* realizada alguns anos antes, a DC comics lança na banda desenhada uma nova saga dos *Masters of Universe* (Selley & Selley, 2015). Embora o cenário continue a ser o planeta Eternia e essencialmente o mesmo grupo de personagens principais das séries originais, nesta linha de estória existe desde muito cedo uma fusão entre os universos ficionais de He-man e de She-ra. Também se verifica que se trata de recriações com um nível de maturidade e de violência muito

superiores àquilo que era comum nas séries dos anos 80 e 90. Isto acontece porque, ao longo do tempo, os *Masters of the Universe* não se caracterizaram tanto pela angariação de um número elevado de fãs nas novas gerações mas sim pela fidelização da grande base de fãs conseguida nos anos 80. Estes fãs, à medida que foram crescendo do ponto de vista etário, foram tendo necessidade de ver e de ler nas estórias um realismo que tenha em conta a natureza e os elementos das mesmas, o que em muitos casos implica um nível de violência superior. Ou não estivéssemos a falar, por exemplo, de uma Horda do Mal que viaja de planeta em planeta escravizando povos mas que, ao mesmo tempo, encontra impedimento aos seus intentos num grupo de super-heróis que a combate e que lhe dá guerra, no sentido literal do termo. Um leitor de idade adulta compreende que este tipo de cenários não encontra resolução em lutas de caráter infantil que muitas vezes preenchiam as estórias dos anos 80, uma vez que estas estórias eram dirigidas a um público infantil. Para fidelizar os leitores ou os fãs adultos, a saga de He-man necessitou, nesta altura, de apresentar resoluções realistas de lutas que, por natureza, são altamente violentas. Inclusivamente, a DC comics tem vindo a realizar *crossovers* entre os *Masters of the Universe* e outros universos ficionais como os *ThunderCats* e a Liga da Justiça, que inclui personagens como o Super-Homem, o Batman, a Mulher-Maravilha e o Flash. Este tipo de *crossovers* abre novas possibilidades na formulação dos imaginários populares ao cruzar universos e personagens que, à partida, eram de natureza distinta.

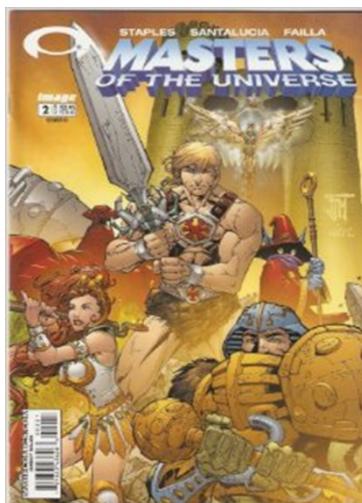


Fig.37. MOTU 2002 na BD.



Fig.38. MOTU 2012 na DC comics.



Fig.39. She-ra na Netflix (2018/2019).

Finalmente, em novembro de 2018, estreou na Netflix uma nova série de animação da She-ra, intitulada *She-Ra and the Princesses of Power*, em português *She-ra e as Princesas do Poder*, produzida pela jovem Noelle Stevenson. Neste caso trata-se de uma série de animação dirigida a um público eminentemente infantil mas que tem vindo a receber boas críticas e à qual a Netflix deu continuidade no ano de 2019, inspirando-se nos elementos base das estórias da She-ra dos anos 80, incluindo na desconstrução de visões de género e de sexualidade. Nesta nova série voltamos a ver um grupo de mulheres heroínas em posições de liderança e de emancipação, assumindo comportamentos, no plano relacional, que estão de acordo com uma agenda ideológica feminista.

Conclusão

Podemos concluir sobre as representações dos universos ficcionais He-man e She-ra que, ao longo dos anos e das décadas, estes universos integraram elementos culturais e ideológicos diversos e até oriundos de correntes contraditórias. As visões tecnocientíficas, politizadas e militarizadas das personagens, das estórias e dos cenários, próprias da tecnocultura dos anos 80 do século passado, juntaram-se elementos da mesma década que denotavam preocupação com imagens de emancipação feminina, de preservação dos equilíbrios ecológicos e de debate sobre a natureza humana. Podemos dizer que são universos onde convergem tanto elementos que podem ser considerados de emancipação como elementos que podem ser considerados de reprodução de fenómenos de dominação. Para além disso, a fusão de elementos tradicionais com elementos da modernidade também se pode identificar em personagens de animais, o que revela elementos de tecno-animalismo. Essa fusão, e até tensão, verificadas entre a tradição e a modernidade pode evidenciar, no universo MOTU, a crise da noção de progresso social e tecnológico que a pós-modernidade encerra. Como Bruno Latour (2009) defende em *Jamais fomos modernos*, a proliferação dos híbridos na sociedade contemporânea realça o facto de a modernidade nunca se ter concretizado por completo na prática pois o ser humano nunca se desligou de formas de vida não-humanas. Esta hibridação do humano com formas de vida não-humanas coloca em causa a constituição moderna enquanto base programática e ideológica. Nesta medida, as referidas estórias apresentam figuras que diluem as fronteiras entre o humano, o animal e a máquina.

Inclusivamente, a referida miscelânea de elementos é uma característica da própria cultura popular, aqui desenvolvida numa lógica de cultura de massas num *franchising* que se estendeu a várias áreas de negócio como os brinquedos, os desenhos animados, a banda desenhada e o cinema, entre outros. Neste sentido, revelam-se alguns elementos ideológicos que se prendem à estética neoliberal e que se traduzem numa noção de corpo funcional e eficiente. Aliás, o lucro financeiro e o sucesso na crítica que os produtos dos *Masters of the Universe* foram conseguindo ao longo dos anos revelaram-se decisivos para o seu prolongamento no mercado ou, pelo contrário, para a sua retirada do mesmo. Não foi por acaso que as representações desenvolvidas no século XXI recuperaram, tanto para o He-man como para a She-ra, as fórmulas de sucesso dos anos 80 do século XX, acrescentando, no entanto, maiorrealismo e maturidade às estórias de acordo com as necessidades de um público fidelizado desde o início das sagas. Este facto deve, ainda assim, realçar o cuidado que deverá existir na análise filosófica e ideológica de conteúdos que começaram por ser dirigidos a crianças e que foram evoluindo, nem sempre de uma forma muito coerente, para obedecer a ditames comerciais. De qualquer modo, há que registar que um olhar mais atento e sistematizado sobre as diferentes recriações destes universos ficcionais pode ser interessante no âmbito do estudo académico para revelar como diferentes formas de representação do pós-humano se foram cruzando ao longo de diferentes décadas em produtos comerciais de âmbito popular e massificado.

Hoje desenvolvem-se os planos para a realização de um novo filme dos *Masters of the Universe*. Este filme, para não cair no logro comercial e crítico que o seu antecessor teve quando foi lançado em 1987, terá de corresponder à dimensão ambiciosa do universo ficcional MOTU tirando, ao mesmo tempo, os devidos proveitos financeiros. Torna-se, portanto, necessário encontrar, entre outras coisas, um argumento para uma estória que faça corresponder a um investimento elevado o devido retorno, desde logo, na bilheteira. No entanto, os *Masters of the Universe* são claramente um campo com grande potencial de expansão (Selley & Selley, 2015), não só no que diz respeito ao desenho de produtos comerciais, como ao desenvolvimento das estórias e de um universo ficcional que

apresenta muitos elementos interessantes, nomeadamente respeitantes à exploração de futuras representações do pós-humano.

REFERÊNCIAS

- Darwin, C. (2009). *A origem do homem e a seleção sexual*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Foucault, M. (1993). *História da sexualidade* (vol. I). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Haraway, D.J. (1995). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature* (2th ed.). London:Free Association Books.
- Latour, B. (2009). *Jamais fomos modernos* (2^a ed.). São Paulo: Editora 34.
- Maia, J. (2018). *Globalização, escola e ensino intercultural da História e da Geografia*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas.
- Maia, J. J. M. (2017). *Transumanismo e pós-humanismo: Descodificação política de uma problemática contemporânea* (Tese de doutoramento não publicada). Coimbra: Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra.
- Miranda, J. B. (2002). *Teoria da Cultura*. Lisboa: Século XXI.
- Selley, S. & Selley, T. (2015). *The Art of He-Man and the Masters of the Universe*. Milwaukie: Dark Horse Books.
- Wiki Grayskull. (2019). *MOTU and She-ra images* [imagens]. Consultado em https://he-man.fandom.com/wiki/Masters_of_the_Universe

CORPOS DO MEDO EM “REFLUXO” DE JOSÉ SARAMAGO

BODIES OF FEAR IN JOSÉ SARAMAGO’S “REFLUXO”

LÍGIA BERNARDINO*

ligia.bernardino@gmail.com

“Refluxo” é um conto de José Saramago que parte de um hipotético reino e de um hipotético rei temente à morte. A partir da consciência da finitude é possível traçar um roteiro que aborda a relação do poder com os limites humanos. Paralelamente, o confronto entre o humano e o não-humano manifesta-se pela imposição da lei (Derrida), como pela tecnicidade (Stiegler) ou ainda pela consciência do ser humano enquanto espécie num devir universal (Braidotti). Nesta rede de conceitos, questiona-se o poder autoritário e a efetiva autonomia humana na superação desse tipo de regime.

Palavras-Chave: morte; poder; corpos; medo; *zoe*; técnica.

An undetermined kingdom and an undetermined king who dreads death are the starting point of José Saramago’s short story “Refluxo”. From such an awareness of finitude, it is possible to intersect power and human boundaries. The confrontation between what is human and what is not human is shown by law imposition (Derrida), as well as by technicity (Stiegler) and the insight that the human being is a species among others in the universal becoming (Braidotti). As such, not only the authoritarian power is put into question, but also the effective human autonomy to overcome such a regime.

Keywords: death; power; bodies; fear; *zoe*; technique.

Data de receção: 2020-06-01

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2672](https://doi.org/10.21814/2i.2672)

* Professora do Ensino Secundário, investigadora integrada do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, FLUP, Porto, Portugal. ORCID: 0000-0002-2126-8781.

(porque nesse dia a atmosfera estava límpida como nunca o estivera em toda a história não já daquela dinastia mas de toda aquela civilização)

— José Saramago

*por que é
cada vez mais pesada a paz dos cemitérios.*

— Manuel António Pina

1. Corpos em Dobra

A utopia de um mundo humanamente respirável, o mesmo será dizer de um mundo onde os seres humanos possam construir um *ethos* significante para a sua condição, acompanha a obra de José Saramago. Paralelamente, nota-se uma desesperança sob a forma de dúvida de que tal mundo seja concretizável, donde a co-habitação de um tom tão sarcástico quanto melancólico em tantas obras deste autor. “Refluxo”, um dos seis contos de *Objecto quase* (1978), reúne estas qualidades, expondo uma realidade de poder soberano que dita o confinamento da morte física através da construção de um cemitério de proporções gigantescas. Até à conclusão desse projeto, desenham-se corpos feitos de cadáveres futuros ou passados, bem como todo um maquinismo que gera uma sociedade conformada e obediente, mas também construtora de dinâmicas próprias.

O nome deste conto incita a uma interpretação dúplice: o refluxo pressupõe a existência de dois movimentos contrários de aproximação e distanciamento, ou um movimento orgânico involuntário reversor do que seria natural. Um e outro sentidos compaginam o cerne deste conto, que parte de uma desmesurada ordem de um rei sem nome num país sem nome para a construção de uma estrutura absurda e reveladora dos mecanismos sociais. Em causa estão desde logo os corpos, não apenas do rei e do medo que o percorre ao mínimo indício da morte, mas dos cadáveres a transladar à sua ordem. Nesse percurso, esbatem-se as fronteiras entre vivos e mortos, entre corpos humanos e outros, num questionamento ontológico acerca dos limites da própria espécie humana.

O conto avança seguindo uma estrutura linear, apesar da insensatez que desde o início se percebe, numa nítida ressonância kafkiana. Note-se que, décadas antes, Franz Kafka escreveu um conto denominado “Uma mensagem imperial” (1919) em que um imperador, no seu leito de morte, transmite uma mensagem enigmática “a ti, ao súbdito solitário e lastimável” (2004, p. 246), levada por um mensageiro que se perde na vasta rede de salas e corredores, ao ponto de nem milénios chegarem para os percorrer: a comunicação entre soberano e súbditos inviabiliza-se.

Também o rei de Saramago é solitário e exerce um poder absoluto, também em “Refluxo” os súbditos surgem anónimos e anódinos, resultando uma cisão intransponível entre estas duas entidades. O rei de poder desmesurado permite-se à concretização de um cemitério também desmesurado e fátno, mas cujo excesso acaba por gerar um processo de regras próprias, para além do *dictum* de um soberano aterrorizado com a ideia da morte, única evidência dos seus limites.

No ensaio que consagra o conceito de necropolítica, Achille Mbembe afirma: “formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram

profundamente as relações estabelecidas entre resistência, sacrifício e terror" (2003, p. 39)¹. Este filósofo camaronês parte da biopolítica de Foucault para analisar as relações de vida e morte tendo em conta as formas de violência das guerras contemporâneas. No entanto, adota a perspetiva de quem sofre com decisões tão dramáticas quanto as de legislar sobre a vida dos outros, sejam estes o escravo, o povo colonizado ou estratos sociais dentro de um país. Estabelecendo um paralelo entre estes dois filósofos, Rosi Braidotti afirma que "o biopoder e a necropolítica são os dois lados da mesma moeda" (2014, p. 122): se Foucault reflete sobretudo acerca das decisões do poder, Mbembe adota o ponto de vista das vítimas. Nos dois, porém, a violência acaba sempre por refletir-se no corpo: a tortura ou a eliminação física determinam o controlo e a afirmação do poder.

Acompanhando o rei, "Refluxo" acaba por paulatinamente mostrar os efeitos da decisão soberana nos súbditos: as duas faces da moeda fundem-se. O rei dita a ordem de enclausturar todos os cadáveres num cemitério sem que tal tenha uma contestação visível. No entanto, a referência à perplexidade inicial e ao posterior luto prolongado indiciam uma crítica ao autoritarismo. A imposição do poder acontece pela apropriação dos despojos humanos de todos os cidadãos desde que o país se instituiu. Em termos de necropolítica, em causa está a posse do que resta de um passado, para além dos afetos e da dor causada. Apropriar-se dos corpos, movê-los para além da vontade dos mortos, que já não a podem expressar, ou da vontade dos vivos, que é simplesmente ignorada, implica o exercício de um poder totalitário. Esta apropriação dos corpos passa simbolicamente a denunciar o poder do rei:

Para um povo que se habituara, durante milénios, a enterrar os seus mortos praticamente à vista dos olhos e das janelas, foi uma revolução terrível. Mas quem temia revoluções passou a temer o caos quando a ideia do rei, naquele passo firme e largo que têm as ideias, mormente quando reais, foi mais longe, foi ao que os maldizentes designaram de delírio: todos os cemitérios do país deveriam ser desatulhados de ossos e de restos, fosse qual fosse o seu grau de decomposição, e tudo isto metido a eito em caixões novos que seriam transportados e enterrados no novo cemitério. (Saramago, 2010, pp. 65–66)

Apesar do insólito, apesar do absurdo, a vontade do rei impõe-se numa superação de qualquer racionalidade, pretensamente qualidade humana e supostamente atributo de reis cujo fito seja um bom exercício da sua função. No entanto, é o medo o sentimento dominante: medo duplo dos súbditos, pelas represálias que sofreriam caso desobedecessem e pela mudança dos hábitos mais entranhados; medo do soberano, que vê na presença dos cemitérios ou nos cortejos fúnebres a que assiste o anúncio fantasmático da sua própria morte.

A ordem para o confinamento dos mortos resulta de uma "sensibilidade por incapacidade de suportar a morte ou a simples vista de seus aparatos, acessórios e manifestações, seja a dor dos parentes ou os sinais mercantis do luto. Assim era este rei" (Saramago, 2010, pp. 64–65). Tal sentimento poderia ser correlato a qualquer súbdito seu. Em *O Mito de Sísifo* (1942), refletindo sobre o absurdo e a sua relação com a morte, Albert Camus considera que o horror "vem do lado matemático" (p. 27), devido ao tempo, devido à certeza da sua ocorrência, sendo que "na realidade, não há experiência da morte" (p.27), pois nunca ninguém vivo a experienciou. Para este escritor, importante é a análise das consequências produzidas pelo absurdo. Em "Refluxo", trata-se do autoritarismo.

A egocêntrica e absurda tentativa de eliminar o espaço da morte é o grande significante do poder soberano, face a um rei que desdenha os interesses e sentimentos dos súbditos. No poema "Os tempos não", publicado em *Ainda não é o princípio do mundo*

¹ N. dos E.: Salvo informação em contrário, todas as traduções para português são da autora.

calma é apenas um pouco tarde, em 1974, próximo, portanto, da publicação de *Objecto quase*, Manuel António Pina caracteriza período e sentimentos semelhantes, ao escrever “Os tempos não vão bons para nós, os mortos. / Fala-se de mais nestes tempos (inclusive cala-se)” (Pina, 2015, p. 11). Significativamente, mortos, neste poema, serão aqueles que se calam ou são calados por viverem em tempos de ditadura. E o que se diz e se cala está dependente do que este tipo de regimes tolera e opõe. Esta é uma leitura possível também para “Refluxo”: o desrespeito pelo descanso dos mortos será também o desrespeito pela vontade dos vivos que se veem obrigados a cumprir desígnios alheios. Por isso, em “Refluxo”, apesar da perplexidade e dos comentários, prevalece a vontade do rei, sendo as vozes dissonantes consideradas, como se lê no excerto acima, “maldizentes”. O delirante cemitério torna-se, assim, inevitável.

Em *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), Michel Foucault analisa a história do confinamento para concluir que os processos sociais de conformação de uma moralidade coletiva determinam a clausura dos loucos, dos miseráveis ou dos incômodos. Se na Idade Média a loucura pertencia à hierarquia dos vícios, no Renascimento era vista como contraponto da razão, ao passo que, a partir do século XVIII, o louco “extirpa-se das fronteiras de uma ordem burguesa e aliena-se dos limites sagrados da ética dessa mesma ordem” (Foucault, 1999, p. 102). Ora, em “Refluxo”, não são os loucos que se aprisionam num espaço fechado, mas os mortos. Não há sequer dissensões internas assinaláveis, apesar da insensatez do projeto: pouco tempo passa antes que a perplexidade dos súbditos se converta em conformação.

Loucura e dissensão estão, pois, no rei: como se lê no excerto acima, “foi uma revolução terrível” (Saramago, 2010, p. 65). O confinamento de todos os cadáveres de todos os tempos do reino num único espaço é revelador de uma des-razão desta personagem de Saramago. A propósito da loucura, afirma Foucault que “nós, os modernos, começamos a ter consciência de que, encoberta sob a loucura, a neurose, o crime, as inadaptações sociais, corre uma experiência geral da des-razão” (Foucault, 1999, p. 146). Em “Refluxo” a desarrazoada medida do rei acaba por contagiar todo um país que vive uma experiência de luto indeterminado.

2. Circunscrição do medo

Tal como há um terror inconfessado do rei que, após cada sinal visível de morte, “tornado ao seu palácio em ânsias, supunha morrer ele” (Saramago, 2010, p. 65), há uma violência pressentida na imposição de um cemitério coletivo, que o narrador omite através de uma linguagem aparentemente neutra e empática. Mas aí reside a perturbação. A propósito do conjunto de contos reunidos em *Objecto quase*, Maria Alzira Seixo comenta que a “serenidade estilística de recorte clássico [...] significa aqui a outra face da perturbação – do sossego da aceitação do absurdo ao pasmo do temor, da conivência com o terror instituído à expectativa quieta da sua subversão” (Seixo, 1979, p. 79). Isso é claro em “Refluxo”, conto em que o narrador heterodiegético assume sobretudo a perspetiva do rei, numa sarcástica e condescendente denúncia do seu poder e das suas decisões.

Nada ameaça este rei, a não ser a morte. Esboça-se, assim, a génesis da decisão do rei, que vê no confinamento da maior evidência da morte – a corporalidade – uma forma de superação da condição humana. Isso acontece pelo domínio da lei face à natureza. Como escreve Derrida, aludindo à semelhança entre o soberano, Deus e até os animais,

o soberano não responde, ele é quem pode, quem tem sempre o direito de não responder; em particular, não responder pelos seus atos. Encontra-se acima do direito que ele tem o direito de suspender. (...) Tem o direito de manter uma certa irresponsabilidade. Donde o nosso afeto obscuro mais lúcido, creio,

onde o sentimento que nos assalta quando perante o soberano absoluto: como Deus, o soberano está acima da lei e da humanidade, acima de tudo, e tem um ar um pouco bestial, ele parece-se com a besta, e mesmo com a morte que carrega em si (...). (Derrida, 2008, p. 91)

Inicialmente a população deste reino sem nome recebe a ordem real com estupefação e receio; no entanto, a posterior aceitação indica a falta de resposta do poder absoluto, à semelhança do que escreve Derrida. Todos sabem que, entrada em vigor a lei, inútil será a dissensão, pelo que a melhor atitude consistirá em tomar como válida e racional a irracional decisão do rei. Afinal, “tendo o destino determinado que tal rei ali nascesse e reinasse, ao povo cabia-lhe obedecer-lhe, de feliz coração” (Saramago, 2010, p. 66): obedecer à lei, prótese do poder soberano, torna-se inevitável.

Não se trata, neste conto, da suspensão dos direitos coletivos para que vigore um estado de exceção, como acontece, por exemplo, em *Ensaio sobre a lucidez* (2004), nem neste conto se verifica qualquer preocupação com possíveis atos de rebeldia. Longe está a hipótese de “uma carga de profundidade lançada contra o sistema” (2004, p. 61), conforme temia o ministro da defesa desse romance. No entanto, a imposição de uma lei que começa por aterrorizar, levando depois a um desmesurado e traumático período de luto indica um autoritarismo em que qualquer interrogação permanece irrespondível.

Este rei absoluto vive numa zona de irresponsabilidade próxima à de Deus, próxima à do animal: ninguém lhe pede justificações, nem ninguém as espera. Antes, o povo conforma-se e assimila as ideias impostas. Esta inusitada insensatez do rei amplia-se à história dos povos; como escreve Saramago, nela existem “momentos de puro júbilo: este momento o foi, este povo o teve” (2010, p. 67). Em causa está o exercício de um poder absoluto capaz de incentivar todo um povo ao cumprimento de um desígnio individual, apesar do sofrimento desnecessário causado.

Diz o narrador que o rei pertence a uma dinastia em que “todos os reis dela tiveram sempre razão, e os outros muito menos, consoante se mandou escrever e ficou escrito” (p. 62). O primado da lei do soberano suplanta a razoabilidade do que é mandado fazer: *nomos* impõe-se, para além do povo, do sentimento, da racionalidade. O povo aterroriza-se perante a ideia do desenterramento e transladação de todas as ossadas para o novo cemitério, mas sustém a inquietação ao perceber que o mesmo aconteceria aos restos mortais de todos os reis anteriores: a morte é equitativa (até este rei parece admiti-lo) e o medo permanece como condição decisiva tanto para o soberano como para os súbditos. De novo Derrida, a propósito da aceitação do poder soberano:

Instituímos a soberania porque temos medo (pela própria vida, pelo próprio corpo) e, logo, porque precisamos de ser protegidos; depois, obedecemos à lei instituída por medo da punição quando se enfrenta a lei. Entre proteger e obedecer há um elo essencial. «Protejo-te» quer dizer, para o Estado, obrigo-te, tu és meu súbdito, eu sujeito-te. Ser súbdito do seu próprio medo e súbdito da lei ou do Estado, obrigado a obedecer ao Estado como se obedece ao medo, é no fundo a mesma coisa. (Derrida, 2008, p. 72)

Talvez seja então o medo que sustente estados totalitários como o deste conto de Saramago. Eis o refluxo: o medo subentendido de contradizer o poder leva à obediência mesclada de uma progressiva tranquilidade, até ao momento em que chega a hora de abrir sepulturas e retirar as ossadas. Da inquietação e até maledicência que inicialmente se manifestava, passa-se para um estado de dor e luto prolongado. No entanto, o medo da desobediência à lei impede a rebeldia e reforça o poder do soberano, razão pela qual o projeto do rei se concretiza.

As reflexões de Derrida acerca da ambivalência do medo e da sua relação com a instituição do poder decorrem da análise de *Leviathan* (1651), de Thomas Hobbes. Para este

filósofo seiscentista, o medo será o correlato do poder, ou “a paixão política por exceléncia” (Derrida, 2008, p. 67). Instaura-se o poder para defesa da vulnerabilidade dos cidadãos: sem leis não há crime, logo o medo instala-se. Por contraponto, quando um Estado institui leis, estas amedrontam por implicarem punição para quem as não cumpre. Afirma Derrida: “A soberania faz medo, e o medo faz o soberano” (pp. 68–69). Talvez esta assertão explique o motivo da complacência com que, em “Refluxo”, todo o processo de construção do cemitério comum e único decorre, mas também assim se consolidam os estados autoritários.

O conto de Saramago espelha a ambivalência aduzida. O rei arrasta a população para o combate a um medo que era só seu. Incontestado, assiste ao sofrimento da sua população perante a mais crua reificação dos seus entes queridos:

o tempo da transladação foi um tempo de luto nacional, no sentido mais rigoroso da expressão, uma espécie de luto que vinha de debaixo da terra. Sorrir, naqueles tempos dolorosos, teria sido, para quem o ousasse, uma degradação moral: não é próprio sorrir quando um parente, mesmo afastado, mesmo primo de primo, está a ser levantado da cova, inteiro ou aos bocados, ou cai de alto, do balde da escavadora, para dentro do caixão novo, um tanto por cada caixão, como quem enche formas de doces ou de tijolos. (Saramago, 2010, p. 71)

Esta pouco dignificante transladação representa uma nova violência para vivos e mortos, uma violência ética que a corporalidade torna evidente: a promiscuidade instala-se nos corpos dos mortos, cujos despojos se misturam indiscriminadamente. Donde o pecado que o riso significaria, enquanto se delineia o paradigma da profanação, tal como teorizado por Giorgio Agamben: a realidade corpórea impõe-se face ao sagrado. Segundo este filósofo, para que exista o sagrado, este tem de se manter separado da esfera terrena, pelo que, explica, “profanar significa: libertar a possibilidade de uma forma particular de negligência que ignore a separação [entre o divino e o terreno] ou, antes, que faça dela um uso particular” (Agamben, 2006, p. 98).

Ora, em “Refluxo”, a profanação não pode ser atribuída aos que concretizam a mistura dos corpos, mas ao soberano: obrigando à transladação dos corpos, o rei usa o seu povo, contemporâneo ou passado, com uma negligência violadora da memória individual e coletiva, indiferente ao sentimento de luto generalizado. Também aqui se percebe o poder absoluto do rei que se evade a uma responsabilidade direta, omitindo-se a uma resposta, como o Deus que ele nunca será.

É nessa zona de irresponsabilidade que se anuncia o Deus de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), por tudo exigir a Jesus. Veja-se o diálogo do encontro destas duas personagens no deserto: “Trouxeste-me aqui, que queres de mim, perguntou, Por enquanto nada, mas um dia hei de querer tudo, Que é tudo, A vida” (Saramago, 1999, p. 263). Só no final do romance, por altura da sua morte na cruz, Jesus percebe a intenção de Deus, considerando então que “viera trazido ao engano” (p. 444). Ao pedir aos Homens que perdoem a Deus, Jesus faz um uso particular do divino que se materializa numa inversão irônica e desafiadora do poder soberano. É uma forma de profanação para a revolta dos povos face à prepotência de um poder intocável e discricionário.

Não há idêntica manifestação de revolta por parte do povo em “Refluxo”, nem o soberano aparece perante os súditos, manifestando o seu amor por eles. Para este rei, acima dos valores e do sofrimento do seu povo está o medo que ele próprio sente da morte. Também aqui a subversão: se, como defende Derrida, o medo instaura o poder absoluto, então o soberano protagonista deste conto sofre também pela sua própria submissão à morte. Ela é a soberana que ensombra a sua vida pela persistente lembrança do fim. Percebe-se, pois, o sentimento do rei quando o cemitério fica pronto e os mortos finalmente reencontram o repouso: “Livre dos mortos, o rei entrava na felicidade. Quanto ao povo, haveria de habituar-se” (Saramago, 2010, p. 70).

3. Corpos técnicos e corpos biológicos

Toda uma sociedade se envolve na construção de um edifício atípico e contranatura: o cemitério será o resultado de uma conjugação de mestrias técnicas, que vão do simples manobrador de escavadoras, a matemáticos, economistas ou até psicólogos para controlarem as legítimas ansiedades dos habitantes do reino. O projeto amplia-se a desígnio nacional, até que o cemitério toma corpo, impõe-se como corpo-centro de um país para a morte, dado todos se unirem na sua construção:

as estradas plurifurcaram-se numa rede de vias ainda principais e logo secundárias, como grossas artérias que para seguir adiante tiveram de metamorfosear-se em veias e em capilares, a qual rede se achou inscrita num quadrado perfeito obviamente com dez quilómetros de lado. Este quadrado (...) tornou-se mais tarde num muro alto, quatro panos de muro que logo se viu e já antes nas pranchetas de desenho se sabia delimitarem cem quilómetros quadrados de terreno raso ou arrasado, porque algumas operações de desaterro houve de fazer-se. Terreno cuja escolha respondia à primordial necessidade da equidistância daquele lugar às fronteiras (...). (Saramago, 2010, p. 62)

O medo do rei exige a construção de um lugar confinado para enterramento de todos os mortos passados, presentes, futuros do reino, repita-se. A meticulosidade que envolve a construção de um gigantesco cemitério de cem quilómetros quadrados e a própria minúcia descritiva indicam que o centro do reino se converte, por paradoxo, numa reverência à morte. Mais do que quatro estradas principais que se constroem em cada um dos pontos cardinais, todos os caminhos levam, literal e metaforicamente, à morte.

A técnica em “Refluxo” situa o conto temporalmente numa sociedade industrializada, não só pelas máquinas que fazem as terraplanagens, como pelas escavadoras que levantam os mortos ou os carros – fúnebres e outros – que começam, de novo paradoxalmente, a dar vida à cidade-cemitério. Mas há ainda a sociedade científico-tecnificada, que requer cientistas para encontrarem todas as ossadas perdidas no reino, como requer a inventiva humana para transformar as indústrias de modo a suprir as necessidades que esta construção exige. E há os psicólogos sociais para apoiar a população neste luto generalizado e imposto e os matemáticos que calculam as dimensões requeridas para um cemitério que deverá acolher “o número provável de mortos desde o começo do povoamento do país, a ocupação média de espaço por corpo” (Saramago, 2010, pp. 73–74).

Se, como defende Rosi Braidotti, as máquinas são “motores ou dispositivos que tanto capturam quanto processam forças e energias, facilitando interrelações, conexões múltiplas e montagens” (2014, p.92), elas tornam-se imprescindíveis para a concretização do projeto do rei e complementares para os executantes desse mesmo projeto. Formam assim um organismo comum de homem-máquina, corpo autoconstruído que adquire uma dinâmica imprevista, porque permanentemente exigindo novos mecanismos para o seu funcionamento. Mas há também o reverso de um mecanismo triturador: sucedem-se os acidentes de trabalho. As vítimas, “todas mandadas à frente” (Saramago, 2010, p. 63), tornam-se reféns de máquinas e automatismos, *homini laborans* que, como refere Hannah Arendt em *A condição humana* (1958), se transformam em meras peças dependentes de um “processo mecânico” capaz de substituir “o ritmo do corpo humano” (Arendt, 2001, p. 186). Tal como os corpos em transladação se dissolvem em partes, também os vivos são triturados pelas necessidades da sociedade industrializada. Assim, os “grandes conjuntos mecânicos para a produção em série” (Saramago, 2010, p. 72) sinalizam a reificação que um regime autoritário valida.

Derrida alerta para o facto de ser próprio dos soberanos a tentação do excesso: “é o excesso, é a hipérbole, é um excesso insaciável para extravasar qualquer limite determinável” (2001, p. 346). Isso acontece ao rei de “Refluxo”, como a D. João V, de *Memorial do Convento* (1982). Une-os a construção de um projeto megalómano; une-os ainda o medo da morte que, para D. João V, é uma “vergonha suprema em monarca tão poderoso” (Saramago, 1984, p. 289). O rei de “Refluxo” denota outro excesso: o de omitir a morte, apesar das mortes que acontecem durante a conceção deste hiperbólico cemitério. E mesmo quando completo, mesmo quando a sociedade se reorganiza para viver de acordo com novas regras, o poder absoluto manifesta-se perante a mínima sugestão de desobediência ou alusão ao carácter infrutífero de tantos esforços ao longo de anos: “quando enfim se reconheceu que a real política de saúde, por excelente que fosse não ia a caminho de conceder imortalidade, foi baixado um decreto ferocíssimo para reconduzir as populações à obediência” (Saramago, 2010, p. 80). A renúncia à ideia de fracasso tem como correlato os automatismos que a nova sociedade cria, e que trazem a morte para o quotidiano, assim anunciando a fatuidade do desígnio real.

Em *O Senhor Kraus* (2005), Gonçalo M. Tavares discorre sobre a vida de um anónimo chefe, governante ou líder de um Estado, e da sua relação com os subordinados. Exerce o poder conforme intuições e conselhos torpes dos assistentes. Autoafirmativo, a população que governa é-lhe indiferente, o país é-lhe desconhecido: usa o mapa como lenço para se assoar, sem lhe perceber outro uso. São notórias a ignorância e a incompetência para a governação, bem como a surpresa quando o inesperado acontece, apesar de se rodear de especialistas nas coisas do país:

Depois de, em tempos de seca, tomar a decisão de escrever com a caneta «Chuva!», por cima do território mais necessitado de água era com absoluta estranheza que verificava, mais tarde, que, de facto, não chovera nessa zona.

Não deixando de pensar em qual dos seus adversários poderia estar a boicotar a sua acção enérgica, o Chefe murmurava, intrigado, para si próprio:

– Mas se eu escrevi «chuva» no mapa... (Tavares, 2006, p. 46)

O rei de “Refluxo” não pode reivindicar semelhante ignorância do seu país: ele corre-o e nota a tristeza circundante através dos sucessivos sinais de morte de cortejos fúnebres, cemitérios, luto, e é esse conhecimento que o leva a querer erradicar a morte. Acontece que o chefe de *O senhor Kraus* pertence a uma sociedade democrática, escrutinável pelo voto, ao passo que o rei deste conto de Saramago se eterniza no poder. No livro de Gonçalo M. Tavares, o chefe vive a ilusão do poder, longe da população, desconhecedor das suas características e das suas necessidades, incapaz de perceber os limites da sua capacidade de governação. O rei de Saramago cumpre os seus deveres de proximidade à população, mas sempre devidamente acomodados: a polícia secreta encena os contactos com o povo, apesar de ser ineficaz na ocultação da morte, fonte das tristezas reais. Tanto em *O senhor Kraus* como em “Refluxo”, a forma de governação reflete o *homo politicus* de sociedades tecnicizadas, tornadas corpo único num devir-máquina ao serviço de intenções distantes de um bem comum.

Mas há ainda o corpo de um país, metaforizado pelos restos humanos que se desenterram para se enterrarem de novo, numa espécie de desenraizamento coletivo. O rei toma uma “igualitária decisão” (Saramago, 2010, p. 66): o novel cemitério acolherá os corpos de todos os cidadãos do reino, incluindo os de reis. A atitude sossega o povo, que sente não haver medidas discriminatórias. No entanto, esta decisão supera a própria contingência histórico-política ao revelar a suprema ambição do rei da impossível erradicação da morte: é a instauração do excesso como manifestação de poder soberano.

Mas a busca de todos aqueles que alguma vez foram enterrados no reino conduz a novo questionamento: a diferença entre um corpo humano e um corpo não humano. Neste ponto, convoca-se de novo a técnica. O desejo do rei expande-se: todos os despojos humanos do reino, independentemente de estarem em cemitérios ou não, devem ficar no novo cemitério, pelo que serão necessárias máquinas para tal busca. Bernard Stiegler veria nesta assumida importância da máquina a confirmação do postulado segundo o qual o ser humano é definido pela sua proteticidade: o ser humano é um “animal técnico” (Stiegler, 2006, p. 71).

Os corpos-cadáveres, tal como percecionados neste conto de Saramago, denotam uma des-hierarquização das espécies, e é a máquina que permite tal ilação:

Mal o aparelho entrou em funcionamento, logo se verificou que, desta vez, não distinguia entre corpos humanos e os outros não humanos, mas este novo defeito [...] mostrou ser um bem [...]: de facto, toda a morte é morte, mesmo a não humana; de nada servirá tirar de diante dos olhos os homens mortos, se continuam a cair os cães, os cavalos e as aves. (Saramago, 2010, p. 69)

Técnica e biologia abalam os pilares antropocêntricos: a discricionariedade da máquina não distingue o humano dos restantes animais; os componentes biológicos são idênticos para animais humanos e não humanos. Também aqui o refluxo: a força vital, a *zoe* que, defende Rosi Braidotti, “consiste numa força transversal que se infiltra e religa espécies, categorias e domínios anteriormente segregados” (Braidotti, 2014, p. 60), supera *bios*, ou seja, a vivência em sociedade. A pulsão que leva o rei de “Refluxo” à ideia de construir este gigantesco cemitério acaba por, simbolicamente, ser um sinal de resistência face à inevitabilidade da morte e, com esta, o reconhecimento da proximidade humana aos traços vitais do universo não humano. A inexistência da excepcionalidade tanto como rei, quanto como ser humano é talvez a origem do seu medo. Afinal, e retomando Derrida, “a vida tem medo” (Derrida, 2008, p. 70).

A ordem de ocultação de todos os cadáveres num cemitério desmesurado tanto expõe o medo quanto reafirma o ser-para-a-morte que o ser humano é, mas sem que tal implique uma aprendizagem e consciencialização da potencialidade da existência. Ao explorar o conceito de ser para a morte, Heidegger explica que “a antevisão revela-se enquanto possibilidade de compreendermos a *nossa própria* e extrema potencialidade-de-ser, ou seja, a possibilidade da *existência autêntica*” (Heidegger, 1996, p. 242). Portanto, viver significa ter a consciência da finitude, assumindo essa mesma vida como potenciação das qualidades humanas. O projeto do rei em “Refluxo”, porém, não o eleva: condena-o a uma condição de dependência traumática e insuperável, ficando, pois, aquém da plenitude do ser.

A perspetiva heideggeriana de viver para a morte pressupõe a supremacia humana: só o ser humano tem a capacidade de potenciar a existência autêntica. Ora, essa ideia não é corroborada por Rosi Braidotti, para quem a finitude do corpo individual é apenas isso mesmo, já que a força de *zoe* não se detém:

A morte é o excesso conceptual inumano: o irrepresentável, o impensável e o buraco negro improdutivo que todos nós tememos. E, contudo, a morte é também uma síntese criativa de fluxos, energias e devir perpétuo. [...] Numa perspetiva pós-humana, a ênfase na impessoalidade da vida reflete-se numa ponderação análoga em relação à morte. Dado que os humanos são mortais, a morte, ou a transitoriedade da vida, está inscrita no nosso âmago: é o acontecimento que estrutura as nossas linhas temporais e enquadra as nossas zonas temporais não enquanto limite, mas enquanto limiar poroso. (Braidotti, 2014, p. 131)

Braidotti retira ao humano a excepcionalidade que Heidegger lhe atribui: a espécie é apenas uma entre muitas que obedecem a um incognoscível movimento. Travar a morte,

portanto, será impossível, apesar do medo que ela suscita. Porém, para Braidotti tomá-la como um acontecimento dinâmico, transtemporal, trans-espécies, potencia a perspetivação de existências que sabem que a morte naturalmente virá, pois também o humano faz parte da vitalidade da *zoe*. Neste ponto, esta pensadora desfaz a hierarquia que coloca o ser humano num patamar mais elevado em relação às restantes espécies e elimina a melancolia que a morte frequentemente arrasta consigo.

Escamoteando a morte, o rei de “Refluxo” incorre num equívoco. Mesmo após a conclusão do cemitério, das transladações, da recuperação de todos os cadáveres, a morte persiste dentro e fora daquele quadrado, o que se adivinha desde o início do conto. Antes de o narrador revelar a finalidade daquela imensa construção, um “discreto funcionário” (Saramago, 2010, p. 63) formula o parecer de que seria desnecessária a colocação de portões no cemitério. Afinal, eles acabariam por estar sempre abertos. Como resultado, dilui-se a fronteira entre o exterior e o interior daquele espaço, o mesmo será dizer que se dilui a fronteira entre a vida e a morte.

A grandiosidade do projeto impulsiona um movimento incontrolável, em que vida, morte, processos e técnica se fundem numa existência interdependente. Das redes rodoviárias às indústrias, do pequeno comércio à domesticidade, há vida que depende do cemitério, formando-se um “circuito de revivificação mútua, geradora de riqueza, ao ponto de se ter atingido, no nível mais alto da curva de produção, o pleno emprego” (p. 73).

A subversão insinua-se pelo regresso à normalidade do comum cidadão que se recusa ao cumprimento estrito das regras ou que, por sobrevivência ou comodidade, recorre a expedientes cuja consequência é a anulação da lei:

Houve então que escolher entre uma cidade de vivos rodeada por uma cidade de mortos, ou, única alternativa, uma cidade de mortos cercada por quatro cidades de vivos. Quando a escolha foi formalizada (...) as quatro cidades exteriores viveram uma urbanização acelerada, por isso mesmo caótica. (Saramago, 2010, p. 77)

Assim se forma um novo corpo, não necessariamente humano, mas de vitalidade própria, decorrente das necessidades de uma sociedade industrializada. E, contra as expectativas do rei, este novo povoamento, esta nova sociedade têm a morte como força vital, conservando, porém, “uma única ficção (...): manter os mortos fora da vista dos vivos” (p.77). Do anonimato de um rei ao anonimato de um povo-figurante, o conto vai desvelando um corpo que se forma e adapta e que, partindo de uma ideia humana, uma ideia de um rei, constitui-se enquanto entidade autopoietica: o corpo em formação transcende iri-zomaticamente a ideia que o determina. Nesse processo, o humano dilui-se numa rede de elementos dinâmicos e autossuficientes.

4. Utopia do rei *versus* utopia do conto

Duas utopias se delineiam ao longo de “Refluxo”. A primeira, interna à própria diegese, prende-se à clara intenção utópica do rei de esquivar-se à morte enclausurando os cadáveres num espaço único. A segunda, externa, diz respeito à possibilidade de os oprimidos encontrarem forma de superarem a repressão sob a qual vivem, ou de viverem para além dessa opressão. Afirma Ana Paula Arnaut:

a ideia que subjaz à leitura que fazemos das ficções saramaguianas aponta para a exigência de (re)construir uma sociedade livre, justa e fraterna exactamente no mundo/sociedade em que vivemos. O (não) lugar da utopia deixa de ser um (outro) espaço físico, geográfico, passando a ser o próprio Homem, as suas crenças e convicções. (Saramago, 2014, p. 6)

A subversão expõe o falhanço do rei: apesar de o cemitério respeitar o projeto inicial, a forma circular como as sepulturas são dispostas e sobretudo as novas sepulturas fora do recinto deitam por terra qualquer esperança de controlo da morte. Isso acontece quando os corpos da cidade mais pobre começam a ser enterrados nos quintais, “por baixo de flores vivas que se renovavam todas as primaveras” (Saramago, 2010, p. 79), forma possível de refrigério depois de todas as provações vividas por quem teve de construir o sonho do rei. Afinal, o sossego pós-construção do cemitério “era também o do corpo, porque não podem palavras dizer o que representou para a população viva o esforço requerido e por tanto tempo” (Saramago, 2010, p. 71).

Contudo, não se assiste neste conto a uma concreta revolta dos povos que, com senates e labuta diária, conseguiria superar a loucura do rei. Houve quem manifestasse uma “satisfação tácita”, ao perceber que se libertaria do “dever aborrecido” de cumprir “regras e tradições que fazem dos mortos, pela servidão que exigem, seres de transição entre uma já não vida e uma ainda não verdadeira morte” (Saramago, 2010, p. 66). Não há, pois, uma benévolas crença na humanidade dos humildes, mas uma crítica à hipocrisia humana, independentemente do estatuto social. Refere o autor:

Sou bastante céptico em relação à natureza humana, tão céptico que nem acredito que haja uma natureza humana. Mas, seja isso o que for, acredito que se podem criar situações, estados de espírito, determinações que podem converter as mesmas pessoas pouco generosas ou nada generosas em solidárias em certas circunstâncias. (Saramago citado em Aguilera, 2010, p. 158)

Tal como na restante obra de Saramago, o ser humano consiste num corpo utópico de liberdade, justiça, lealdade. O impossível confinamento dos mortos, os efeitos que o trabalho causa no corpo, a própria libertação final do rei, quando ordena ser sepultado num bosque, provam a importância do corpo como atestação dos atos humanos. Pretendendo desembaraçar-se da visão da morte, o rei projeta a possibilidade de se perpetuar no poder. Desse ponto de vista, este conto torna-se reflexo dos tempos ditoriais em Portugal, a que a revolução do 25 de abril de 1974 pôs cobro: o poder autoritário sobrepuja-se à vontade do povo; o povo existe apenas como espectador e/ou trabalhador, mas sem margem para sublevações. Os mortos podem assim ser interpretados como metáfora de um povo agrilhoado, incapacitado, reificado, talvez aquele que viveu sob o domínio de Salazar durante quarenta anos.

Contudo, permanece um tom depreciativo face à natureza humana que atinge o próprio Deus. Conforme escreve no primeiro volume do diário reunido em *Cadernos de Lanzarote*, “só um imbecil desse calibre se teria lembrado de criar a espécie humana como ela tem sido, é – e continuará a ser” (Saramago, 1994, p. 73). A excepcionalidade humana emerge, pois, apenas circunstancialmente. Noutro fragmento, e a propósito da guerra em Sarajevo, comenta Saramago que a civilização em que vivemos está morta: “e não só está morta, como decidiu, nos seus últimos dias, demonstrar até que ponto foi inútil” (p. 104). A construção do cemitério é a síntese dessa inutilidade: mantém o *status quo* do reino; é incapaz de sustar a morte. Por outro lado, a descoberta sucessiva de tantos cadáveres incógnitos fora de muros de cemitérios, a especulação acerca das tragédias que terão passado, as guerras que épocas sucessivas vivenciaram, denunciam apenas uma falência civilizacional de que o rei aparece como principal representante.

Em *Todos os Nomes* (1997), o protagonista, José, procura num labiríntico cemitério o “departamento dos suicidas” (p. 230), onde pretende encontrar a sepultura de uma mulher desconhecida por quem se deixou fascinar. Quando pensa tê-lo conseguido, descobre que um pastor se dedica a trocar os números das sepulturas antes de as lápides definitivas serem colocadas: os corpos dos suicidas ficam não só indetetáveis como, nas palavras do autor desta subversão, “livres de importunações” (p. 241). Este profanatório processo de

desidentificação sugere a utopia de uma humanidade finalmente anónima e livre. Paradoxalmente, a morte serve de exemplo para a vida humana, numa alusão a sua pertença à terra no que esta tem de literal e metafórico.

No constante périplo pelo país, o que absorve o pensamento e a sensibilidade do rei de “Refluxo” é a omnipresença da morte, de que ele não consegue extraír a lição de José, em *Todos os Nomes*. A ideia do cemitério surge ao rei como uma revelação: o dia está excepcionalmente límpido; ele vê quatro paredes brancas. Não há palavras ditas ou sequer murmuradas – o discurso direto aparece apenas na última palavra do conto –, talvez sinal da inexistência de qualquer vínculo emocional entre rei e súbditos. Há apenas a imagem ominosa da morte, projeção do rei face à mortalidade do seu corpo.

Agamben comenta que, através do espelho, comprovamos a nossa imagem, mas também percebemos que esta está separada de nós: “a nossa ‘espécie’ ou *imago* não nos pertence” (Agamben, 2006, p. 72). Na presença da morte, o rei de “Refluxo” percebe essa despossessão final e quer impedi-la pelo aprisionamento dos corpos, num exercício de denegação da finitude que será a dele, enquanto corpo, mas também a de um outro organismo ou corpo político, o regime autoritário em que o seu país vive. Afinal, a visão do rei converte-se num “cemitério único, central e obrigatório” (Saramago, 2010, p. 65).

As novas sepulturas fora da circunscrição prescrita libertam, paradoxalmente, os mortos, confirmado o início do conto:

Primeiramente, pois tudo precisa de ter um princípio, mesmo sendo esse princípio aquele ponto que dele se não pode separar, e dizer ‘não pode’ não é dizer ‘não quer’ ou ‘não deve’, é o estreme não poder, porque se tal separação se pudesse, é sabido que todo o universo desabaria, porquanto o universo é uma construção frágil que não aguentaria soluções de continuidade – primeiramente foram abertos quatro caminhos. (Saramago, 2010, p. 61)

A abertura anunciada dos quatro caminhos representa o oposto de qualquer mensagem salvífica: o destino único destas ruas é o cemitério, tal como o destino dos corpos é a morte. Somente nos derradeiros momentos o rei atinge esta clarividência, quando, no bosque, se deita e diz ao guarda “aqui”, indicando o local da sua sepultura. O círculo da vida fecha-se, pois, no reconhecimento do não poder do corpo sobre a morte. Já o povo, cumprindo e mecanizando processos construtivos, constrói todo um organismo que, vivendo em função da morte, progride para além de qualquer controlo: a força da *zoe* mantém-se.

Em “Refluxo”, não há celebração da vida, mas imposição da morte; não há governança para o povo, mas o cumprimento de uma ordem; não há evidência de uma *dignitas* humana, mas a dependência da técnica e da *zoe*. Para além disso, dita-se uma lei absurda, para que dinâmicas imprevisíveis e automáticas subvertam a intenção inicial; institui-se o confinamento dos corpos mortos, para que permanentemente novos corpos nasçam, morram e escapem ao espaço estabelecido pelo poder autoritário. Há assim um conto concebido em termos de refluxo, em que os muros são o excesso a derrubar. Deste modo se esboça uma utopia não declarada em que ao humano seja possível uma existência rosa, mas mais consistente com o devir universal, num claro confronto à ideia de um poder autoritário.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2006[2005]). *Profanations* (trad. Martin Rueff). Paris: Payot & Rivages.
- Aguilera, F. G. (2010). *José Saramago: Nas suas palavras*. Alfragide: Caminho.
- Arendt, H. (2001[1958]). *A condição humana* (trad. Roberto Raposo). Lisboa: Relógio D'Água.
- Arnaut, A. P. (2014). José Saramago: da realidade à utopia. O Homem como lugar onde. In AA.VV. *Cultura: Revista de história e teoria das ideias*, 171–190. Consultado em <https://doi.org/10.4000/cultura.2415>
- Braidotti, R. (2014[2013]). *The posthuman*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Camus, A. (1942). *O Mito de Sísifo: Ensaio sobre o absurdo* (trad.). Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas). Lisboa: Livros de Brasil.
- Derrida, J. (2008). *Séminaire: La bête et le souverain*, vol. I (2001-2002). Paris: Galilée.
- Foucault, M. (1999[1972]). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard.
- Heidegger, M. (1996[1927]). *Being and time* (trad. Joan Stambaugh). Albany: State University of New York Press.
- Kafka, F. (2004[1919]). Uma mensagem imperial. In *Os contos*, Vol. I (trad. Manuel Resende). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics (trad. Libby Meintjes). *Public Culture*, 15 (1), 11–40. Consultado em https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/postgraduate/masters/modules/postcol_theory/mbembe_22necropolitics22.pdf (consultado em 30 de abril 2020).
- Pina, M. A. (2015[2012]). Os tempos não. In *Todas as palavras: Poesia reunida*. Porto: Assírio & Alvim.
- Saramago, J. (2010[1978]). Refluxo. In *Objecto quase*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (2004). *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1999[1991]). *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho.
- Saramago, J. (1997). *Todos os nomes*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Saramago, J. (1994). *Cadernos de Lanzarote: Diário – I*. Lisboa: Caminho.
- Seixo, M. A. (1979). Recensão crítica a *Objecto quase, de José Saramago*. *Revista Colóquio/Letras*, 49, 77–79. Consultado em <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=49&p=77&o=r>
- Stiegler, B. (2006[1994]). *La technique et le temps: I La faute d'Épiméthée*. Paris: Galilée.
- Tavares, G. M. (2006[2005]). *O senhor Kraus*. Lisboa: Caminho.

BIOHACKEANDO O AMOR**CIÊNCIA À MARGEM COMO HETEROTÓPIA ARTÍSTICA-CIENTÍFICA-AFETIVA****BIOHACKING LOVE****FRINGE SCIENCE AS ARTISTIC-SCIENTIFIC-AFFECTIVE
HETEROTOPIA****LUIZA QUENTAL***quentalluiza@gmail.com

O interesse deste artigo é o de produzir uma reflexão sobre a subjetividade contemporânea. A nossa hipótese é dupla. Por um lado, subjetividades científicas emergentes a partir dos processos de biomedicalização e informacionalização criam novas ideias do que seres humanos são. Por outro lado, a emergência de zonas de fronteira entre a ciência e a sociedade, que chamamos de ciência à margem, criam territórios de misturas em que outros agenciamentos entre o humano e a tecnologia são propostos. Essas hipóteses são exploradas por meio do estudo de caso do experimento científico-artístico-afetivo de uma artista que reprogramou seu cérebro para desapaixonar-se por um ex-companheiro, o que evidencia como as práticas marginais de ciência, além de serem locais privilegiados para tanto iluminar as atividades da ciência institucional quanto observar as novas relações que estas ganham ao associar-se ao mundo maior, também possibilitam um reordenamento de valores e podem compor projetos culturais diversos.

Palavras-Chave: medicalização; heterotopia; relação arte e ciência; biotecnologia à margem; pós-humanismo; novas subjetividades.

The interest of this essay is to produce a reflection about contemporary subjectivity. Our hypothesis is twofold. On one hand, emergent scientific subjectivities resultants from the processes of biomedicalization and informationalization create new ideas about what human beings are. On the other hand, the emergence of border zones between science and society, which we term fringe science, create mixture territories in which other assemblages between the human and technology are proposed. These hypotheses are explored through the case study of an artist's scientific-artistic-affective experiment to reprogram her brain to fall out of love with her ex, which evidences how marginal scientific practices, apart from being privileged sites to illuminate the activities of institutional science and observe the new relations these gain in association to the larger environment, also enable the reorganization of values and can compose diverse cultural projects.

Keywords: medicalization; heterotopia; art and science relation; fringe biotechnology; post-humanism; new subjectivities.

* Mestranda, Universidade Federal do Rio de Janeiro, PPGCOM- Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, Brasil. Orientada por Ieda Tucherman, faz parte do grupo de pesquisa Imaginário Tecnológico. ORCID: 0000-0002-7740-9141

Data de receção: 2020-05-31
Data de aceitação: 2020-09-01
DOI: [10.21814/2i.2671](https://doi.org/10.21814/2i.2671)

1. Introdução

Se cada vez mais esferas da vida parecem passíveis de diagnósticos médicos, o que Frank Furedi chama da “medicalização da vida cotidiana”¹ (2006, p.16), quais os efeitos desse fenômeno para a produção de subjetividade humana? Entende-se, aqui, por medicalização da vida cotidiana uma medicalização que se origina não de um polo central da medicina institucional, mas de agentes de fora da ciência e que implica uma crescente “construção da própria identidade a partir de uma condição médica, e da dotação de sentido existencial a partir de um diagnóstico – o que encoraja a expansão da medicalização e cria demanda para novas formas de tratamento” (Zorzanelli, Ortega & Bezerra Jr., 2014, p. 1865). Esta medicalização “de baixo para cima” é compatível com práticas emergentes de biotecnologia que atuam na fronteira da ciência tradicional com a sociedade, tornando possíveis práticas e misturas que re-hierarquizam e re-orientam componentes e agentes na produção de subjetividades e na produção de verdades na contemporaneidade.

2. Medicalização ontem e hoje: o surgimento de novas subjetividades e a virada cultural contra a expertise médica

Para compreender o que Furedi quer dizer por “medicalização da vida cotidiana”, é preciso contextualizar a medicalização. Frequentemente usado de forma não-específica, o conceito de medicalização é, desde a década de 1970, quando começou a surgir nas ciências humanas e sociais, um conceito em disputa, embora seus sentidos não sejam sempre autoexcludentes. Há duas definições, concebidas por Peter Conrad, que se tornaram padrão para o termo. A primeira diz respeito a “definir um comportamento como um problema médico e licenciar à profissão médica a oferta de algum tipo de tratamento para tal comportamento” (Zorzanelli, Ortega & Bezerra Jr., 2014, p. 1860). A segunda definição, mais recente, é que a medicalização “descreve um processo pelo qual problemas não médicos passam a ser definidos e tratados como problemas médicos, frequentemente em termos de doenças ou transtornos” (*idem*). Rafaela Zorzanelli, Francisco Ortega e Benilton Bezerra Jr. traçam um panorama dessas significações e acrescentam que o termo pode referir-se a:

- a) práticas massivas de intervenção sobre o espaço público;
- b) transformação de comportamentos transgressivos e desviantes em transtornos médicos;
- c) controle social e imperialismo médico;
- d) processo irregular que envolve agentes externos à profissão médica (2014, p. 1865).

Até os anos 1990, o uso do termo dizia respeito à crítica, geralmente de cunho marxista, ao alcance da ação e autoridade da profissão médica. A partir dos anos 1990, no entanto, o sentido da medicalização se desloca para focar no processo da medicalização em si; começa a levar em conta como agentes medicalizadores não apenas aqueles situados dentro do campo da medicina, mas também atores que não são médicos, em especial a mídia e os pacientes. A crítica central de Lupton, por exemplo, às concepções dos anos 1970 da medicalização é que estas relegavam “aos indivíduos a função de alvos passivos

¹ Salvo indicação em contrário, esta como as restantes traduções são minhas.

da medicalização e dos dispositivos de controle médico” (citado em Zorzanelli, Ortega & Bezerra Jr., 2014, p. 1863).

Desconsiderar-se-ia, desse modo, que a proliferação do conhecimento médico nem sempre serve exclusivamente aos interesses supostamente malévolos da autoridade médica, ou seja, a nomeação médica ofereceria não somente uma apassivação dos indivíduos classificados, um consumo acrítico de medicamentos disponíveis, mas uma organização para males e perturbações, dando coerência aos sintomas (p.1863).

Posteriormente, também na década de 1990, começou a surgir um novo termo para dar conta das novas dimensões da medicalização: a *biomedicalização*. Debatida por Clarke et al., a criação de um novo conceito diria respeito às “mudanças tecnocientíficas importantes na constituição, organização e práticas da biomedicina contemporânea” que começa, a partir de 1985, a ser caracterizada “por um novo e cada vez mais acirrado foco na otimização e no aperfeiçoamento individual por meios tecnocientíficos e na elaboração do risco e da vigilância no nível individual, grupal, e de população” (*idem*, p. 1864). Nikolas Rose, também nessa linha, atenta para a emergência de uma lógica de otimização dentro da biologia contemporânea: as tecnologias da vida já não se restringem aos polos de saúde e doença, mas, cada vez mais, apostava-se em “intervenções [que] buscam atuar no presente para assegurar o melhor futuro possível para aqueles que são seus sujeitos” (Rose, 2007, p. 6). Segundo ele, as novas tecnologias de otimização, atuando nas esferas de suscetibilidade e aprimoramento, introduzem a era de “controle biológico”, onde se opta pelo controle dos processos vitais do corpo e da mente (*idem*, p.17). Trata-se de uma ética em que a “maximização de estilo de vida, potencial, saúde e qualidade de vida tornou-se quase obrigatória” (*idem*, p. 26) e a expectativa de otimização passa a ser uma responsabilidade individual, ganhando um caráter normativo e até mesmo moral.

Essas lógicas de otimização pressupõem, porém, uma mudança de escala da medicina que resulta numa *molecularização do estilo de pensamento* na medicina contemporânea. Esse estilo de pensamento, por sua vez, contribui para a emergência de novas subjetividades; surge, então, o *indivíduo somático*, aquele que se entende a partir das suas informações biológicas. O indivíduo somático, além de adotar uma identidade tecnocientífica, adota também, frente à bioeconomia (Rose, 2007, p. 31), uma identidade de *consumidor de saúde*, de modo que a/o médica/o torna-se, ao mesmo tempo, quem deve tratar seus males e também quem deve garantir a *identidade somática* dos pacientes. Isso resulta num novo tipo de relação entre médica/o e paciente, onde a/o médica/o comece a ser substituível enquanto não usar sua autoridade médica para garantir as mais diversas identidades somáticas. Como escreve Furedi:

Frequentemente, médicos são forçados a uma posição de terem de resistir às demandas de seus pacientes por diagnósticos médicos. A tendência para a medicalização a partir do paciente pode alterar significativamente a relação médico-paciente. Em alguns casos, o papel atribuído ao médico não é de simplesmente tratar, mas afirmar o diagnóstico do paciente (2006, p.16).

Assim, o diagnóstico torna-se tão importante quanto o tratamento. Segundo o autor, “a demanda por um diagnóstico é abastecida por confusões sobre as percepções individuais de si. Num tempo de insegurança existencial, um diagnóstico médico ao menos tem a virtude da definição” (*idem*, p.17–18). Dessa forma, o diagnóstico passa a servir como modo de subjetivação e torna-se uma demanda dos indivíduos sobre os profissionais da saúde.

Essa produção de subjetividades somáticas, ou até mesmo de subjetividades científicas, é um ponto de virada importante para as conexões e alianças que serão exploradas

mais à frente. É importante notar que, nesse cenário, diferente dos sentidos da medicalização na década de 1970, o agente medicalizador não é a/o médica/o ou a medicina e sua autoridade, mas os próprios indivíduos, que se apropriam da ciência e passam a buscar nela um sentido existencial e identitário; esta seria a medicalização da vida cotidiana. Para Furedi, a demanda pela identidade somática põe em questão a posição de autoridade das/os médicas/os, que, muitas vezes são vistas/os por grupos de pacientes ativistas como aqueles que negam àquele grupo sua identidade. Essa demanda vinda de baixo para cima pela medicalização e a oferta limitada de identidades somáticas fornecidas pela medicina institucional foram condições para uma “virada cultural contra a autoridade e a *expertise médica*” (Zorzanelli, Ortega & Bezerra Jr., 2014, p.1865), gerando mais abertura para que atores fora do centro institucional da ciência passassem a ter mais relevância social.

Em resumo, a trajetória do conceito de medicalização na cultura ocidental chama a atenção para dois pontos cruciais que aqui nos interessa continuar a traçar para além da esfera médica: o surgimento de novas subjetividades científicas e a virada cultural contra a autoridade e expertise médica.

2.1. Novas subjetividades: indivíduo somático e o humano como informação

Na seção anterior destacamos o surgimento do *indivíduo somático*, em que a biociência molecularizada torna-se subjetivante, fazendo emergir identidades pautadas em informações médicas e científicas. Essas novas subjetividades marcam uma mudança notável. Enquanto nos primeiros sessenta anos do século XX os seres humanos se entendiam como sendo habitados por um profundo e misterioso espaço psicológico interior, no decorrer das últimas décadas essa noção vem sendo planificada e substituída por um mapeamento direto dessa personalidade sobre o cérebro e o corpo em forma de padrões elétricos e químicos (Rose, 2007, p. 26). A subjetividade deixa de ser entendida principalmente ou majoritariamente a partir do campo psicológico e psicanalítico, marcados pela importância dada à experiência de vida do indivíduo, e passa a ser entendida a partir de trocas químicas, enzimas, hormônios, códigos genéticos, e outras informações quantificáveis, mapeáveis e, ao menos em tese, manipuláveis.

Esse estilo de pensamento, por operar numa escala molecularizada, em que se abandona o “vocabulário da mecânica clássica, da física e da química em favor do vocabulário da linguística e da teoria da comunicação: mensagens, informações, programas, códigos, instruções, decodificação,” (Rose, 2007, p. 44) é profundamente compatível com o pensamento informacional da tecnologia contemporânea enraizada na cibernetica. Bill Maris, CEO da Calico, uma empresa de biotecnologia que faz parte do conglomerado Alphabet, inc., resumiu a conjunção desses fatores numa entrevista à revista *The New Yorker*, dizendo que “A tecnologia da medicina, que por cinco mil anos foi sintomática e episódica—‘Aqui estão algumas sanguessugas!’—está se tornando uma tecnologia de informação, em que podemos ler e editar nossos próprios genomas.” Como é de se esperar, essa junção da biologia e cibernetica vem com suas próprias consequências para o estatuto da subjetividade contemporânea.

Em seu seminal livro, *Como Nos Tornamos Pós-Humanos*, Katherine Hayles nos mostra que o pós-humano constitui principalmente um processo de construção de subjetividade e não, como assume o senso comum, que é preciso ser ciborgue para ser pós-humano. Segundo ela, a cibernetica é a principal influência à subjetividade pós-humana e elenca quatro características principais dessa nova subjetividade. Primeiro, a perspectiva pós-humana *privilegia padrões informacionais sobre instanciação material*; assim, a corporificação é vista como um acidente biológico, e não uma inevitabilidade da vida.

Os padrões organizacionais, a informação, ganham, portanto, além de nova importância e protagonismo, uma certa autonomia sobre a matéria que organizam. Segundo, *a consciência humana é vista como um subproduto evolucionário*, e não o protagonista. Se as nossas bases filosóficas (no ocidente) privilegiaram o ser humano por sua consciência, e esta é sua característica marcadamente única, que o diferencia de animais e outros seres, essa noção é retirada do palco principal na perspectiva pós-humana. Terceiro, *o corpo é visto como a prótese original*, de modo que ampliá-lo ou substituí-lo é a continuação de um processo de individuação que começou antes de nascermos. O corpo, nessa concepção, é um tipo de *hardware*, e o programa que ele roda, o *software*, independe daquele *hardware* específico e pode ser rodado em diversos outros substratos. Dessa forma, curiosamente, a ótica pós-humana revive a velha dicotomia corpo-alma, por via não de um essencialismo clássico, mas de um novo informacionalismo: a alma é substituída pela informação e é compatível com uma individuação contínua. E, quarto, e segundo Hayles, o mais importante, a visão pós-humana vê *o ser humano como perfeitamente compatível com máquinas inteligentes*. “No pós-humano, não existem diferenças essenciais ou demarcações absolutas entre a existência corporal e simulação computacional, entre o mecanismo cibernetico e organismo biológico, entre a teleologia de robôs e objetivos humanos” (Hayles, 1999, p.2).

A fusão desses dois novos marcadores identitários—o indivíduo somático e a subjetividade informacional pós-humana—faz com que o corpo seja visto como manipulável, otimizável e reprogramável. A biologia torna-se informação, o corpo um *hardware* substituível, a subjetividade um código a ser decodificado, hackeado e reprogramado.

2.2. Ciência à margem: heterotopia e fronteira

O deslocamento do significado do conceito de medicalização foi acompanhado pela emergência de uma série de práticas científicas “marginais”, que tomam formas e nomes diferentes: “‘biohacking’... ‘biotecnologia como hobby’... ‘biologia de garagem’... ‘biologia de cozinha’... ‘ciência cidadã’... ‘produção por pares’... ‘bioarte’... ‘biopunk’, entre muitos outros” (Vaage, 2016, p.2). Assim como a identidade pautada a partir da biologia começou a ser exigida pelos indivíduos de fora do campo científico culminando numa virada cultural contra a autoridade e a expertise científica, também a prática da ciência passou por um processo parecido. O que a emergência dessas práticas marginais nos mostra é que a ciência deixou de ser praticada apenas por cientistas formados e tornou-se um campo de possibilidade de ação para aqueles que não são tradicionalmente ou institucionalmente incluídos no centro da ciência.

Embora as práticas marginais de ciência sejam muito diferentes entre si, em termos gerais, um elemento em comum a esses diferentes usos da ciência é uma abordagem ‘*do-it-yourself*’ ou ‘*DIY*’ (faça você mesmo). A cultura DIY, auxiliada e possibilitada pela internet e a facilidade de encontrar nela informações, apostava na capacidade e autonomia dos indivíduos para fazerem uma série de atividades ao invés de chamar um expert ou profissional. A ética DIY encontra reverberações, portanto, na virada cultural contra a autoridade e expertise médica explorada anteriormente. Também é relacionada à *cultura maker*, que Vaage define como uma “cultura DIY baseada em tecnologia” que “encoraja usos inovadores de tecnologias e novas invenções” (2016, p. 6).

Essas novas práticas criaram um tipo de dicotomia (embora com muitas sobreposições²) entre o “dentro da ciência acadêmica e corporativa, e o fora, compreendendo usos sociais e culturais das tecnologias” (Vaage, 2016, p. 1). Esses usos, como brevemente

² Há agentes que “usam diversos chapéus”, atuando dentro e fora da ciência institucional.

assinalado anteriormente, são, porém, profundamente heterogêneos tanto nos propósitos quanto nas práticas em si. Para dar conta dessa heterogeneidade e da espacialidade do dentro-fora, a historiadora e pesquisadora Nora S. Vaage propõe, para descrever esses diferentes usos da ciência fora do centro da ciência institucional, o conceito de “biotecnologia à margem”.³ Ela escreve:

Nesse senso da palavra, a biotecnologia se refere a uma variedade de práticas que foram institucionalizadas, mas que — especialmente com os custos reduzidos dos últimos anos e a ‘desqualificação’ da biotecnologia através da criação de partes estandardizadas, kits, e outras ferramentas simplificadoras — permite que múltiplos atores existam nas suas franjas. O que os biotecnologistas à margem praticam não são as ciências da vida ou medicina, nem, necessariamente, engenharia. Ao contrário, eles se envolvem em uma variedade de práticas heterogêneas usando métodos e conceitos da biotecnologia com vários propósitos (2016, p.3).

As práticas de biotecnologia à margem existiriam e funcionariam, para a autora, como uma série de heterotopias, na concepção de Michel Foucault, “espaços outros”. É oportunno, aqui, ressaltar alguns princípios norteadores que nos servirão para pensar esses espaços. Segundo Foucault, as heterotopias “têm a curiosa propriedade de estar em relação com todas as demais alocações; mas, de um modo tal, que elas suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto das relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas” (Foucault, 2013, p.115). Dessa forma, as heterotopias são definidas pelas suas relações de vizinhança e alocação; são espaços que têm, em relação ao espaço restante, uma função de ilusão ou compensação. Isto é, a heterotopia ou cria “um espaço de ilusão, que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todas as alocações no interior das quais a vida humana é compartimentada” (p.120) ou, ao contrário, num gesto compensatório, cria um outro espaço real, “tão perfeito, tão meticoloso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado, mal disposto e bagunçado” (p.120). Em outras palavras, as heterotopias têm regras diferentes dos espaços hegemônicos ou centrais de uma cultura. Aplicando esse pensamento às heterotopias propostas e agrupadas por Vaage na categoria de biotecnologia à margem, estas têm suas funções, seja de ilusão ou de compensação, em relação primordialmente à ciência institucional, e, colocam em questão, em especial, a autoridade e a finalidade desta.

Outro princípio das heterotopias que vale assinalar é que, como estão sempre em relação de alocação e vizinhança, “pressupõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis” (Foucault, 2013, p.119). Assim, as heterotopias são, elas próprias, fronteiras: de uma vez todo, meio e parte. Elas proporcionam uma interação entre mundos que seriam, em outras circunstâncias, separados. Essa abertura dos “lugares outros” faz com que estes sejam territórios de mistura, que conseguem demonstrar na prática essa nova relação todo-meio-parte “em que a parte pode servir como meio, como instrumento para o todo afetar-se e, reciprocamente, em que o todo pode servir de meio para a parte afetar a si própria” (Oliveira, 2003, p.149). Vistas através dessa ótica da teoria de sistemas complexos, estas heterotopias de margem têm um efeito de *dobra*, onde, “ao pôr em contato elementos que estavam separados, são criadas novas dimensões, novas possibilidades de expressão – ou ação” (p. 151). Dessa forma, as práticas marginais de biotecnologia podem ser locais privilegiados para tanto iluminar as atividades mais centrais da biotecnologia quanto observar as novas relações e correlações que estas ganham ao associar-se ao mundo maior, ou meio.

É a partir deste prisma da biotecnologia à margem como uma série de heterotopias que servem como fronteira entre a ciência e o mundo maior e como territórios de mistura,

³ O original, em inglês, é “Fringe Biotechnology”, que pode ser traduzido também como biotecnologia nas franjas, nas fronteiras, nas orlas, ou nas margens.

e das novas subjetividades exploradas na seção anterior, que iniciamos nosso estudo de caso: a mulher que treinou seu cérebro para desapaixonar-se por seu ex-companheiro.

2. Diagnóstico: amor, tratamento: *biohacking*

Ao deparar-se pela primeira vez com a imagem de ressonância magnética que indicava um pequeno ponto iluminado laranja como o *locus* do amor em seu cérebro, Dessa, uma cantora, *rapper* e escritora estadunidense, diz que sentiu uma sensação de vindicação – a imagem comprovava o diagnóstico que fizera de si mesma: estava apaixonada. Agora, não só sabia de seu diagnóstico como também tinha imagens científicas para comprovar que o amor que tanto a fizera sofrer estava, literalmente, dentro de sua cabeça. Melhor ainda: sabia, graças à imagem, exatamente onde. Ela diz também que ver a imagem a fez sentir-se como uma assassina que havia “recebido seu alvo”, era aquele pontinho laranja que precisava “aniquilar” (Dessa, 2019).

Em sua coleção de ensaios auto-biográficos, *My own devices: True stories from the road on music, science, and senseless love*, a cantora conta de um relacionamento particularmente complicado que viveu com o ex-companheiro. Após quase dez anos de tentativas de negociações, terapia de casal, escrever muitas músicas tristes e até mesmo mudar-

se de cidade, Dessa estava cansada dos métodos ditos convencionais. Então, ela decidiu recorrer à ciência, no que ela chama de um esforço que é “parte projeto científico, parte projeto artístico e parte tentativa séria de solucionar um problema da vida real” (Dessa, 2018, p.174).

Em parceria com duas cientistas, Cheryl Oleman e Penijean Gracefire, Dessa criou um procedimento desenhado para “encontrar o amor” em seu cérebro para, em seguida, “reprogramá-lo”. O experimento de Dessa, por não se enquadrar dentro das normas que guiam o processo científico, não poderia ser realizado dentro do centro institucional científico. Além de tratar-se de uma amostra um tanto restrita para um experimento convencional, não é exatamente uma função institucional da ciência ajudar cantoras tristes a curar seus corações partidos. Então, foi a partir de indivíduos que ti-

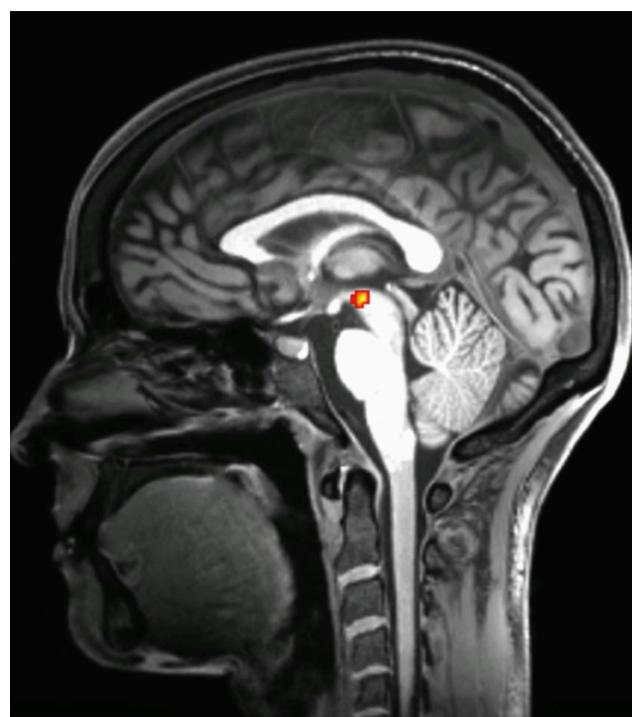


Fig. 1 Center for Magnetic Resonance Research,
Imagem de ressonância magnética do cérebro de
Dessa (2017).

nham conhecimento científico, mas que estavam dispostos a botar esse conhecimento em prática fora de um contexto institucional científico que Dessa conseguiu realizar seu experimento e reclamar seu coração-cérebro.

Primeiro, com a ajuda do Centro para Pesquisa em Ressonância Magnética da Universidade de Minnesota e a professora e pesquisadora Cheryl Oleman, Dessa usou uma técnica chamada de ressonância magnética funcional ou fMRI (do inglês *Functional Magnetic Ressonance Imaging*) para localizar e visualizar no cérebro as regiões que ficavam

ativas quando ela era exposta a uma fotografia do ex-companheiro. A imagem gerada (Figura I) mostrava seu diagnóstico: um pontinho laranja chamado amor. Esse procedimento de visualização seria repetido no final do experimento para testar a eficácia do mesmo em “curar” o amor.

Após as primeiras imagens geradas, Penijean Gracefire, uma analista de frequências neurais, desenhou um programa de re-habilitação para o cérebro de Dessa através de um método chamado Neurofeedback, um tipo de biofeedback. Segundo a Associação de Psicofisiologia Aplicada e Biofeedback (AAPB):

O biofeedback é um processo que permite que um indivíduo aprenda como alterar sua atividade fisiológica com o objetivo de melhorar a saúde e o desempenho. Instrumentos precisos medem a atividade fisiológica, como ondas cerebrais, função cardíaca, respiração, atividade muscular e temperatura da pele. Esses instrumentos rápida e precisamente dão um ‘feedback’ de informações ao usuário. A apresentação dessas informações —geralmente em conjunto com mudanças de pensamento, emoções e comportamento— suporta as mudanças fisiológicas desejadas. Com o tempo, essas alterações podem durar sem o uso contínuo de um instrumento.

Assim, através desse *feedback*, geralmente em áudio ou vídeo, ao vivo, o *neurofeedback* é utilizado para ensinar a auto-regulação de funções cerebrais. Há um crescente corpo de evidência científica de que o *neurofeedback* é um método eficaz no tratamento de hiperatividade e déficit de atenção. Pode também ajudar a mitigar os sintomas de transtornos do espectro autista, lesão cerebral, estresse pós-traumático, convulsões e depressão. Também já foi usado com algum sucesso para aumentar a performance física e cognitiva de executivos, músicos, artistas e atletas (AAPB).⁴ Usar o método para remediar um coração partido, no entanto, é uma novidade.

Como vimos, o *neurofeedback* é uma técnica de auto-regulação que se apoia em *tecnologias de visualização* para ‘reprogramar’ e ‘otimizar’ funções cerebrais. É também, portanto, uma técnica que se enraiza na ideia de *neuroplasticidade*. Segundo Nikolas Rose, “a partir do final do século XX, o cérebro passou a ser considerado mutável ao longo de toda a vida, aberto a influências ambientais, prejudicado por insultos, nutrido e até remodelado por estímulo - em uma palavra, *plástico*” (Rose, 2013, p.48). A plasticidade do cérebro diz respeito à sua temporalidade, à sua capacidade de mudar ao longo do tempo, o que abre o cérebro para a interferência.

Essa abertura do cérebro ao seu ambiente mostrou ser também uma dimensão chave para conectar o laboratório, a corporação e o mundo cotidiano. Alguns neurocientistas desenvolveram empresas com base em suas pesquisas em neuroplasticidade, elaborando métodos terapêuticos através de *software* para treinar os cérebros de seus clientes para melhorar memória, cognição, rapidez, etc. Um exemplo é a Scientific Learning, uma empresa que usa um *software* chamado Fast for Word criado com a base de 30 anos de pesquisas científicas sobre a neuroplasticidade. Outro exemplo é a Posit Science, que usa um *software* chamado Cortex and Insight, também baseado em neurociência, para treinar o cérebro de seus usuários. Assim, “o cérebro plástico torna-se um local de escolha, prudência e responsabilidade individual” (Rose, 2013, p.52). Utilizando o prisma da neuroplasticidade, portanto, a resposta da pergunta que a cantora faz no título da sua palestra no TEDx, “*Can we choose to fall out of love?*”, é sim. Não só porque é possível remodelar o cérebro em alguma capacidade, como também porque se trata, cada vez mais, uma escolha do indivíduo.

⁴ Claro, não faltam críticos ao método, que dizem que muitas das pesquisas realizadas utilizando o *neurofeedback* atribuem os efeitos positivos ao método sem considerar prováveis efeitos placebo do tratamento (Thibault & Raz, 2017).

Assim como a plasticidade, as tecnologias de visualização também têm uma função central no tratamento utilizado por Dessa e seu pequeno time de neurocientistas. Segundo Rose, na construção das muitas disciplinas que compõem as neurociências, essas imagens deram um suporte poderoso para teorias sobre o funcionamento do cérebro. Ao permitirem que cientistas pudessem observar a “mente/cérebro” vendo, ouvindo, cheirando, pensando, desejando, se emocionando, querendo ou alucinando, as imagens serviram de base concreta, “objetiva”, para tais teorias. Mas, as imagens produzidas pelas técnicas de visualização do cérebro criam uma “ilusão de transparência [que] é crucial para [produzir] os efeitos de verdade” (Rose, 2013, p. 78). Aliás, sublinha ele, essas imagens não são representações apenas, não refletem, mas criam novos objetos.

O processo não “retrata” a mente no cérebro, mas constitui um novo objeto: “a mente-dentro-do-cérebro” [...] Representa não pelo *simulacro*, mas pela *simulação*— gerando um modelo de processos no nível do cérebro vivo, um modelo que é capaz, precisamente, de modelar em imagens e fluxos aparentemente precisos, o funcionamento e o mau funcionamento desses processos sob condições particulares (Rose, 2013, p.78).

Portanto, por mais que essas imagens sejam tratadas como se tivessem estatuto de verdade, “reivindicações que explicam a fenomenologia dos estados mentais em termos dessas funções simuladas localizadas no cérebro vivo exigem um ato de fé⁵ em todos os elementos sobre os quais a imagem se baseia” (Rose, 2013, p. 79). Trata-se já nesse momento, de uma atividade criativa. Através das imagens, escolhe-se uma maneira de ver e intervir na vida mental. Afinal, sabemos que a criação dessas imagens do interior do corpo humano está longe de ser uma atividade inocente. Como argumenta Ian Hacking:

Cada olhar para o interior humano é também uma transformação –‘ver é intervir’– porque afeta a nossa conceituação e representação do corpo. Tecnologias de visualização médica não só moldam nossas percepções individuais, mas também contribuem indiretamente para nossa visão coletiva sobre a doença e a intervenção terapêutica (Van Dijk, 2005, p. 8).

Então, se mesmo em condições “tradicionalis” imagens médicas já carregam uma determinada concepção sobre nosso espaço interior, o que muda quando, como parte do experimento artístico-científico-afetivo de Dessa, as imagens cerebrais têm conscientemente, além de um valor diagnóstico, também um valor artístico, estético e subjetivante?

Numa de suas performances com a Orquestra de Minnesota, a cantora incluiu num trecho do *show* uma sessão ao vivo de *neurofeedback* conduzida por Gracefire, em que uma imagem de seu cérebro era projetada num telão para a platéia. Durante o *show*, a cantora conta sobre a experiência de usar o *neurofeedback* como meio para desapaixonar-se e como o processo foi fonte de inspiração para as músicas de seu álbum mais recente, *Chime*, cujo nome faz referência ao som que é usado no *neurofeedback* para treinar o cérebro. Além disso, o laboratório em que a cantora fez as imagens de ressonância magnética imprimiu em 3D um modelo das regiões onde se encontrava o amor em seu cérebro. Com as medidas do modelo, a cantora comissionou que fosse feito uma enorme bola de discoteca na forma do amor em seu cérebro, que também fez parte desse show com a Orquestra de Minneapolis. São tão múltiplas as retroalimentações entre a ciência e a arte, que, em certo nível, estas tornam-se indistinguíveis.

⁵ Grifo meu.

Transformar o interior do corpo em imagem, como já sabemos, não é uma atividade sem consequências (Van Dijk, 2005), mas o que mais nos interessa aqui não é a espetacularização da imagem médica ou como esta molda nossa conceituação do corpo, mas



Fig. 2 Paul Phillips, Dessa e Penijean fazendo uma demonstração de uma sessão de neurofeedback (2017)

como essa imagem pode ser múltipla. Uma das questões que o experimento de Dessa nos mostra é que o contexto em que as imagens são produzidas importa. Seu surgimento a partir de uma heterotopia de biotecnologia à margem serve para que o experimento seja e possa ser de uma vez artístico-científico-afetivo, ou, alternativamente, científico-artístico-afetivo, ou afetivo-artístico-científico, e por aí vai. Em outras palavras, por localizar-se num território de misturas, um experimento como o de Dessa é capaz de criar uma narrativa alternativa sobre a ciência, contada de uma perspectiva diferente. É capaz de *reordenar o locus de autoridade* em seu interior, inclusive ao longo da duração da experiência.

Assim, a ciência e o pensamento científico não são, necessariamente, aqui, as figuras de verdade, ou de autoridade, mas participantes, colaboradores de um processo mais amplo. Segundo a cantora: "...conseguir retratar o amor no cérebro não quer dizer que o amor é um fenômeno intelectual. Não quer dizer que está alojado lá, pelo menos não de maneira discreta. Só quer dizer que o cérebro participa no amor de uma forma observável e reconhecível" (Dessa, p.199).

Mas o experimento de Dessa tem outras consequências além de desalojar a ciência do seu lugar de protagonista para o lugar de participante. Num contexto como esse, como diferenciar ciência e cultura? Ou sujeito e objeto? O hibridismo do experimento nos mostra na prática as ruínas das nossas dicotomias modernas e põe no palco a "diluição das antigas distinções que demarcavam as fronteiras entre natureza e cultura (ou criatura e artefato), entre sujeito e objeto (ou corpo e pensamento), entre interioridade e exterioridade (ou indivíduo e meio)" (Oliveira, 2003, p. 143).

4. Conclusão: Tecnologia como forma de revelar

Sobre o desfecho do experimento, a *rappor* faz a seguinte reflexão:

De certa forma, parecia que eram os mesmos sentimentos que eu tinha desde o início [...] eu tinha amor, ciúme, amizade, atração, respeito e todos esses sentimentos complicados que acumulamos após um amor de longo prazo. Mas parecia que os sentimentos favoráveis haviam aflorado e os obsessivos e menos generosos não estavam tão presentes. Parece uma coisa pequena, essa reorganização de sentimentos, mas para mim foi muito importante (Dessa, 2019).

Os sentimentos de Dessa não foram as únicas coisas a serem reorganizadas e transformadas pelo processo de sua experiência com o *neurofeedback* e todos seus desdobramentos. E essas reorganizações, como a *rappor* capta com perspicácia, podem parecer

coisas pequenas, mas não o são. O experimento de Dessa é um exemplo contemporâneo em que a tecnologia ajuda a abrir novas possibilidades de interação com a realidade. Aliás, através dessas interações, traz à tona novos aspectos dessa realidade, efetivamente fazendo emergir novas formas de pensar sobre amor, ciência, tecnologia, arte e verdade.

Essa forma de pensar sobre a técnica se aproxima da concepção de Heidegger da tecnologia como um modo de revelar. Para chegar a essa proposição o filósofo nos convida a considerar os significados imbuídos na palavra grega *techné*. Para os gregos da antiguidade, a *techne* era necessariamente associada a duas outras palavras: *poiseis* e *episteme*, dando à *techné* as conotações tanto de conhecimento quanto de criação. No entanto, para Heidegger, embora a tecnologia moderna seja uma forma de revelar, as sociedades modernas a veem como uma forma de prever e controlar, confinando sua potência de revelação. Heidegger chama esse confinamento de Enquadramento (*Ge-stell*), e postula que a concepção moderna de tecnologia, baseada na física moderna como uma ciência exata e concebida a partir de um ponto de vista utilitário, faz com que o senso de mistério que permite que o processo criativo ocorra, que a *poiesis* ocorra, se perca, e com o mistério, a potência da tecnologia de trazer a tona novos mundos. Dessa forma, tudo se torna mensurável e disponível para uso e dominação humana. A natureza se torna uma “reserva permanente” (Heidegger, 1977, p.17) para uso humano. O problema, então, para Heidegger não é a tecnologia em si, mas as formas em que o ser humano confina a tecnologia a um uso específico, limitando-a, enquadrando-a e confinando-a a interesses delimitados pela cultura vigente, que, nesse caso, é uma cultura de dominação, controle e utilitarismo.

A cultura contemporânea hegemônica segue esse padrão de dominação, inclusive porque a história da ciência e da tecnologia se escrevem a partir desse marco utilitário. Mas a experiência de Dessa se constrói, mesmo que sem essa intenção, como uma alternativa a essa relação de controle. Embora a ciência tenha sido acionada como ferramenta para um fim específico, reduzir o experimento a essa relação é deixar de entendê-lo pelo que é. Não se trata de uma antecipação assombrosa de *Brilho eterno para uma mente sem lembranças*, embora assim possa parecer à primeira vista, mas de novas possibilidades de interação entre ciência, arte e vida, e, crescentemente, um emaranhamento destas. Mas, para que essas interações não sejam Enquadramentos da tecnologia, importa o contexto em que as interações são feitas. Ao ser apropriada por um agente de fora do centro institucional da ciência, nesse caso uma artista, a ciência é transformada pelo seu novo uso não num agente de controle e dominação, mas numa ferramenta que ajuda a desvendar novos mundos. O que emerge como proposta do estudo de caso, embora não tenha começado dessa forma, é uma visão da tecnologia em que não se trata de uma relação entre sujeitos e objetos, mas “uma relação com outros, entre outros” (Rutsky, 1999, p.147).

Experimentos como o de Dessa são importantes porque nos oferecem alternativas de interação com as tecnologias que estão cada vez mais à nossa disposição e fazem parte cada vez mais das nossas vidas. É importante contar histórias como a de Dessa porque essas histórias são subjetivantes, criam modelos de interação com a tecnologia que são mais complexos e interessantes do que um uso meramente utilitário desta. A relação humana com a tecnologia é uma discussão ética e cultural; as histórias que contamos e os contextos dos quais elas emergem são importantes na criação de um futuro múltiplo. Claro está pelas perambulações das novas subjetividades contemporâneas que estamos devindo em relação a como nos pensamos. Que possamos, então, nos aventurar a agenciamentos criativos que vão além da hegemônica otimização perpétua da vida por via da tecnologia. Mas para isso, é preciso prestar atenção ao que acontece longe do centro, nas margens da ciência institucional, para que as subjetividades pós-humanas emergentes sejam, ao menos, múltiplas.

REFERÊNCIAS

- About Biofeedback, AAPB - *The Association for Applied Psychophysiology and Biofeedback, Inc.* Consultado em: <https://www.aapb.org/i4a/pages/index.cfm?pageid=3463>
- Dessa. (2019). *Can we choose to fall out of love?* [Registro vídeo]. Consultado em: <https://youtu.be/E0KLmBMSjDk>
- Dessa. (2018). *My own devices: True stories from the road on Music, Science, and Senseless Love.* New York: Dutton.
- Foucault, M. (2013). De espaços outros. *Estudos Avançados*, 27(79) 113–122. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008
- Furedi, F. (2006). The end of professional dominance. *Society*, 43 (6), 14–18.
- Hayles, K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics.* Chicago: The University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1977). *The question concerning technology, and other essays.* New York: Garland.
- Oliveira, L. A. (2003). Biontes, Bióides e Borgues. In A. Novais (org.), *O Homem-Máquina: A ciência manipula o corpo.* Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Oliveira, L. A. (2007). Sobre o caos e novos paradigmas. In A. Novais (org.), *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir.
- Rose, N. (2007). *The politics of life itself: Biomedicine, power and subjectivity.* Princeton University Press.
- Rose, N. & Abi-Rached, J. M. (2013). *Neuro: The new brain sciences and the management of the mind.* Princeton: Princeton University Press.
- Rutsky, R. L. (1999). *High tecné: Art and technology from the machine aesthetic to the posthuman.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Santos, L. G. (2007). Humano, pós-humano, transumano. In A. Novais (org.), *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo.* Rio de Janeiro: Agir.
- Thibault, R. T. & Raz, A. (2017). The psychology of neurofeedback: Criminal intervention even if applied placebo. *American Psychologist*, 72(7), 679–688. Consultado em: https://digital-commons.chapman.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1158&context=psychology_articles
- Vaage, N. S. (2017). Fringe Biotechnology. *BioSocieties*, 12, 109–131. Consultado em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1057%2Fs41292-016-0033-0.pdf>
- Van Dijk, J. (2005). *The transparent body: A cultural analysis of medical imaging.* Washington: University of Washington Press.
- Zorzanelli, R., Ortega, F. & Bezerra Jr., B. (2014). Um panorama sobre as variações em torno do conceito de medicalização entre 1950–2010. *Ciência & Saúde Coletiva*, 19(6), 1859–1868.

LÓGICAS DO IMAGINÁRIO PÓS-HUMANO E A PRODUÇÃO CULTURAL DE RECEPÇÃO JUVENIL

LOGICS OF THE POSTHUMAN IMAGINARY AND THE CULTURAL PRODUCTION OF YOUTH RECEPTION

MARIA ZILDA DA CUNHA*

mariazildacunha@hotmail.com

MARIA AUXILIADORA FONTANA BASEIO**

mbaseio@uol.com.br

É fato que a revolução tecnológica dos últimos tempos tem potencialmente provocado mutações inauditas nos mais diversos domínios da vida humana. As transformações operadas afetam profundamente as condições sociais, culturais e antropológicas; novas subjetividades são geradas e as tecnologias da inteligência tornam-se cada vez mais aptas a abrigá-las, no contexto de comunidades adaptativas. São desafios que vêm motivando a busca de caminhos para compreensão das complexidades que esse novo contexto evoca. No estreito diálogo com essa realidade, projetam-se representações, sobretudo nas artes. As produções culturais voltadas à recepção juvenil mostram-se como território privilegiado para manifestações de um imaginário que se alia a representações de um estágio que está sendo denominado de pós-humano. Em narrativas que abrigam esse universo ficcional, proliferam robôs e inúmeros engenhos tecnomecânicos e protagonistas que cada vez mais derivam e povoam ambientes digitais. Tais manifestações do imaginário, notadamente, provocam reflexões sobre a realidade vivida. Neste sentido, é sob a perspectiva da semiótica peirceana, que perscruta semioses como dinâmica viva de processos criativos e intelectivos, que nos propomos a examinar algumas figurações desse universo do pós-humano, notadamente, em duas produções culturais endereçadas ao público juvenil.

Palavras-Chave: humano; *cyberpunk*; cibercultura; *crossover*; Peirce

It is a fact that the technological revolution of recent times has potentially provoked unprecedented mutations in the most diverse domains of human life. The operated transformations have a profound effect on social, cultural and anthropological conditions; new subjectivities are generated and intelligence technologies become increasingly able to shelter them, in the context of adaptive communities. These challenges motivate the search for ways to understand the complexities that this new context evokes. In a close dialogue with this reality, representations are projected, especially in the arts. Cultural productions aimed at youth reception are shown as privileged territory for manifestations of an imaginary that allies with

* Professora Doutora da Universidade de São Paulo, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa /FFLCH/USP, São Paulo, Brasil. ORCID: 0000-0003-0102-4445.

** Professora Doutora do programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade de Santo Amaro – São Paulo, Brasil. ORCID: 0000-0003-3474-9434.

representations of a stage which is being called posthuman. In narratives that harbors this fictional universe, robots, countless techno-mechanical devices and protagonists who increasingly derive and populate digital environments proliferate. Such manifestations of the imaginary, notably, provoke reflections on the lived reality. In this sense, it is from the perspective of Peircean semiotics, which peers semioses as a living dynamic of creative and intellectual processes, that we propose to examine some figurations of this posthuman universe, notably, in two cultural productions addressed to the youth audience.

Keywords: human; cyberpunk; cybersculture; crossover; Peirce.

Data de receção: 2020-04-16

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2617](https://doi.org/10.21814/2i.2617)

Tecnologia e pós-humano

Pode tornar-se instrutivo lembrar que os desafios e ideias aqui expostos não se constituem novidade, uma vez que somos partícipes das inauditas experiências que agenciam a nossa vida contemporânea. É fato que ainda nos causam algum espanto os processos devastadores, entre povos e culturas, que promovem violências identitárias, atos potencialmente desestabilizadores do que entendemos por convivência humana. Mal compreendemos as novas subjetividades sendo geradas em contínua mutação diante das tecnologias da inteligência que se tornam cada vez mais maleáveis em um contexto de comunidades adaptativas (Santaella, 2010), em face das revoluções tecnológicas e paradigmáticas, que vimos emergir. Nossa inserção na cibercultura é um aspecto incontornável. Se a Revolução Industrial provocou inovações, a Revolução Digital vem propiciando transformações, antes inimagináveis, aos processos de informação e comunicação, e está potencialmente mudando todas as esferas da sociedade no que diz respeito à vida humana, tanto em âmbito psíquico, quanto social e antropológico, desafiando-nos à compreensão das complexidades que esse novo contexto nos encerra.

São bem-vindas as reflexões de Giorgio Agamben (2009), para quem é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este tempo, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente em razão deste deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Diante do quadro de incerteza que se nos afigura, são várias as hipóteses explicativas a ancorar as discussões acerca das mutações dos últimos séculos. Para Bruce Mazlish (citado em Warrick, 1977), estamos na iminência de descartar a quarta descontinuidade que sustentava nossa imagem como seres eleitos. É considerável a síntese proposta pelo antropólogo americano: Copérnico nos desloca do centro do universo; depois, Darwin nos devolve à condição animal; em seguida, Freud nos desilude da racionalidade e, por último, desfaz-se a oposição com a máquina. A descoberta do DNA – veículo informacional – traz a ressemantização do termo “vida” ao romper com o dualismo máquina e humano – informação é um denominador comum e os transcende.

No seio das reconstituições da vida cultural e social, há questões que vêm ocupando a mente de teóricos e também a imaginação de artistas. Entre elas podem ser apontadas algumas como: há uma tentativa de superar o humano? O homem está condenado à obsolescência? Do que se constitui a identidade humana em um contexto de programação em alta tecnologia? O que é a realidade em meio às recorrentes possibilidades de simulação? Como se redefine o humano? A pauta das discussões, desse modo, passa a compreender inferências concernentes à expressiva crise do humanismo moderno, à fragmentação do homem, as redefinições das fronteiras do humano em função de uma ressemantização do mundo a cargo da tecnologia, à eminência de uma nova antropomorfia. Este último questionamento incide sobre quem é esse humano do século XXI e aponta para o fato de o corpo humano ter-se tornado problemático e alvo de inquietações.

São indagações a suscitar reflexões acerca do imaginário do pós-humano e as interações, interdependências e hibridizações entre homens e máquinas (ciborguização, biónica, robótica), incluindo aspectos relativos à redefinição do humano, por meio da manipulação genética ou da digitalização das redes neuronais, tendo como propostas questões prementes acerca das representações do humano na contemporaneidade.

Se entre os desafios do humano está o de refletir sobre sua condição no contexto de sua época, surgem conjecturas e hipóteses que se alinharam para procurar entender, nesta contemporaneidade, as transformações que ele está sofrendo e potencialmente sofrerá.

Nesse sentido, as problemáticas não só colocam sob foco as descobertas das ciências, as invenções tecnológicas, mas, por extensão, colocam o corpo humano sob interrogação. Máquina e organismo, antes domínios apartados, parecem aproximar-se, pondo em questionamento a vida ou sua permanência, em face da inexorabilidade da morte. Nesse sentido, o imaginário cumpre seu desígnio na organização de uma lógica de sentimentos, de pensamentos e de motivações para ações capazes de reconfigurar o humano. As artes em geral e a literatura de ficção científica em específico constituem terrenos férteis para a expressão desse imaginário.

Na esteira de Santaella (2003), ao se eliminar a materialidade da equação homem – animal, o corpo é questionado como mera carne. Parece, segundo a autora, haver índices de uma consciência que foi surgindo gradativamente do estatuto do corpo humano “como fruto de sua crescente ramificação em variados sistemas de extensões tecnológicas até o limiar das perturbadoras previsões de sua simulação na vida artificial e de sua replicação resultante da decifração do genoma.” (Santaella, 2003, p. 182) A esse corpo sob interrogação a semióticista denomina corpo biocibernético. É no âmbito dessas indagações que as interfaces do corpo-mente com suas virtualizações vão mobilizar a convergência de noções e o uso genérico da expressão “pós-humano”.

O fato é que o modelo cibernetico do organismo humano e de sua identidade tornou-se muito potente, vindo a influenciar noções de corpo que lhes foram subsequentes, notadamente as que aparecem nas intermitentes imagens do *cyborg*. Este aparecia como entidade reversível, pois os dispositivos criados poderiam ser incorporados nas cadeias de *feedback* regulatório do corpo humano. O termo *Cyborg* foi cunhado em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, para designar os sistemas homem-máquina auto-regulativos como solução para as alterações das funções corporais ao se acomodarem a ambientes diversos, a exemplo, o controle de problemas que as viagens espaciais podiam impingir sobre a neurofisiologia do corpo humano.

Na base do imaginário do corpo, sob o efeito de suas interfaces com a tecnologia, abrem-se novas fronteiras para mirar o ser humano imerso em uma era pós-biológica, pós-humana. A ligação entre externo e interno torna-se inevitável e propõe a combinação mente e matéria, homem e máquina. Ao transgredir as fronteiras que separavam o natural do artificial, o orgânico do inorgânico, o *Cyborg*, por sua própria natureza, “questiona os dualismos, evidenciando que não há mais nem natureza nem corpo, pelo menos no sentido que o iluminismo lhes deu.” (Santaella, 2003, p. 187)

Dada a abertura polissêmica que disso ressoa, há um translado da noção para discussões sobre a política do corpo. Neste sentido, cumpre lembrar o impacto causado, em 1985, pelo texto polêmico de Donna J. Haraway – que propõe uma reflexão sobre a influência da ciência e da tecnologia do final do século XX sobre as relações sociais. Em *O Manifesto cyborg*, a bióloga aponta para a encarnação de um futuro aberto às ambiguidades e às diferenças, criticando dualismos.

O *cyborg* – criatura formada por fusões entre máquina e organismo, mistura de realidade social e ficção e não constituindo corpo sólido com componentes definidos – seria uma metáfora dessa nova política em um mundo marcado de forma crescente pelo binômio ciência e tecnologia, no qual as fronteiras entre humano e animal, organismo e máquina, físico e não-físico mostram-se fluidas. Para a autora, borrar essas fronteiras seria um modo de repensar dominações hierárquicas.

As dicotomias mente/corpo, natureza/cultura, macho/fêmea e organismo/máquina, além de emoção/razão, matéria/espírito, natural/artificial, anteriormente tão rígidas, vão sendo então destecidas, dando espaço a conceitos maleáveis e passíveis de reconstruções. O processo de remodelamento de corpos e de relações mostra como os corpos são construídos e podem ser desmontados, colocando à prova sua suposta naturalidade e

revelando suas possibilidades políticas. Nesses termos, se a figura do *cyborg* move contestações apoiadas na resistência aos dualismos, viria contribuir para a construção de um mundo a favor das diversidades.

Com a elucidação das complexas conexões entre cibernetica e corpos e por meio da visibilidade conferida a inúmeros arranjos possíveis de subjetividade e de organismos, Haraway procura ampliar o conceito de biopolítica de Foucault. A interface entre Ciência e Tecnologia rompe dualismos que estruturavam o eu ocidental e a estabilidade do poder patriarcal, territórios antes invioláveis. Isto se alinha ao pensamento acadêmico, quando, sob o descontrutivismo proposto por Jacques Derrida, viriam a ser criticados os sistemas simbólicos do ocidente fundados em oposições binárias, desmascarando hierarquias filosóficas reforçadoras de critérios de verdade pré-estabelecidos.

O fato é que, com a dissolução de categorias analíticas, chaves de nosso entendimento, do qual derivava a divisão entre biológico e tecnológico, natural e artificial, entre outras, a identidade do corpo humano tornou-se controversa. As misturas e as muitas possibilidades de descorporificação, recorporificação, expansões não-carnais da mente abrem um campo volátil em constante devir em razão dos avanços das tecnologias e de suas consequências para a realidade do corpo humano. As novas configurações surgem, ampliam-se, nem sempre nos causam espanto, tampouco reflexões sobre a ocorrência desses processos, é o caso da telepresença em que se torna possível ver com os olhos de uma máquina e manipular o mundo físico (robôs); o caso do desenvolvimento de partes artificiais do corpo, a configuração protética, o uso de membros mecânicos controláveis por impulsos nervosos; a nanotecnologia, que implica a criação de máquinas a partir de moléculas para operar no corpo humano; das redes neurais que engendram sistemas computacionais com habilidade para aprender com a experiência, baseadas no funcionamento do cérebro; além da manipulação genética.

Enquanto as investigações das ciências e da tecnologia somam-se nesse campo voltado para a crescente ramificação de extensões tecnológicas e a inserção do corpo nessa era que se denomina pós-humana, o imaginário evidencia-se como rede simbólica indissociável de sua concretização material, engendrando realidade e ficção também no universo das Artes.

A sétima arte constituiu terreno fértil para a recepção do *cyborg*, que já inspirava o imaginário literário. *The Six Million Dollar Man*, *Neuromancer* e *The Matrix* são exemplos emblemáticos que explicitam a passagem do *cyborg* híbrido (orgânico e maquinico) para o *cyborg* como simulação digital (fluxos informativos e avatares). Esse limiar mais recente do *cyborg* “tem apontado para a direção de formas de existência pós-corporais e vem recebendo a denominação de Pós-Humano” (Santaella, 2003, p.191). O desdém em relação ao físico e a fascinação por formas em que a carne se mostra irrelevante, se comparada à memória, são condições dessa dissolução de fronteiras e do desafio eletrônico para a definição do sujeito.

Nosso cotidiano é permeado de fenômenos advindos das revoluções. Gerimos informação e mobilidade de ordem planetária, temos acesso exponencial a essa rede sem fios e somos dotados de capacidade cognitiva para explorá-la; interagimos com objetos que se conectam de forma autônoma, a própria internet é um híbrido de humanos e não humanos. Somos, em grande parte de nosso dia, guiados por cidades inteligentes, uma vez que a tecnologia nos fornece informação para que possamos agir com mais precisão durante o percurso. Não é por acaso que o próprio corpo humano se tornou problemático e se anuncia uma nova antropoformia. Mas é na ficção científica e em outros gêneros e subgêneros ficcionais, que as variantes imagináveis entre o humano e a máquina e suas consequências são colocadas sob o ponto de vista da perplexidade e no âmbito da provocação do sensível e da intelecção. As artes, seguramente, constituem formas de

expressão que trataram das angústias dos homens, a literatura, a pintura, a fotografia, o teatro, o cinema, a hipermídia, são manifestações potentes do imaginário de sua época.

Constituindo-se como um tipo de literatura de ficção científica, o *cyberpunk* faz figurar o corpo carnal em constructos informáticos. A influência desse gênero literário no cinema foi fundamental para a disseminação do que hoje se comprehende por “cibernético”. Considerado como uma visão de futuro, o *cyberpunk* comporta uma ambiguidade – por vezes nostálgico, romântico e anti-tecnológico e por vezes deslumbrado com objetos proporcionados pela tecnologia *per se*. Engloba literatura, música, cinema, teorias, a cultura jovem e a cultura da MTV e a cultura do PC/Macintosh e vincula-se a nomes como Mary Shelley, Philip K. Dick e J.G. Ballard, Gibson e outros escritores, McLuhan, Wiener, Walter Benjamin e Baudrillard como teóricos e a música de Patti Smith, Lou Reed, Ramones, Sex Pistols (a geração *punk*) como fontes de sua influência. Ao aglutinar a perspectiva distópica do movimento *punk* com o imaginário futurista, o *cyberpunk* ganha forma e força visionária.

Essas criações ficcionais denotam resistência em dois âmbitos: no social, provocando reflexões acerca das mudanças advindas pela alta tecnologia, e no individual, tecendo críticas às mutações do corpo e das subjetividades.

Lemos (2002) afirma que a contracultura e a sociedade de massa contribuíram para o aparecimento dos *cyberpunks* como precursores da cibercultura, por meio de uma atitude contestadora, com a proposta de descentralização da ciência e da tecnologia.

McCarron (1995) acredita ser irônico o fato de que o capitalismo seja o responsável pela literatura de fantasia moderna, mas que, ao mesmo tempo, ele seja agredido por ela. Em geral, as narrativas *cyberpunks* ocorrem em um futuro relativamente próximo, em um espaço social caótico de megalópoles, em que grandes corporações portadoras de alta tecnologia coexistem com gangues de rua. Nessas histórias, a tecnologia não é privilégio das classes dominantes, mas, pirateada, confere poder e possibilidade de subversão do sistema. A associação da ficção científica com outros estilos e figuras do movimento *punk* converge para propostas de descentramento das conhecidas estruturas de poder.

De fato, é na vertente do pós-humanismo crítico que essas complexas discussões tomam forma, tangenciando problemáticas que engendram a natureza da realidade e das identidades.

Segundo Adriana Amaral (2004), o *cyberpunk* comporta múltiplas características, muitas delas herdadas do romantismo gótico. O sublime tecnológico e o neogrotesco, o *cyborg* e a cidade são os três elementos centrais que caracterizam essa estética.

Com base no conceito de sublime formulado por Burke como “[...] aquilo que desafia a compreensão racional invocando uma mistura de prazer e terror no espectador” (Burke citado em Dery, 1999, p. 160), Joseph Tabbi (1995), ao verificar que tal efeito estético persiste na época contemporânea como figura de poder emotivo, mas mediado agora pela ciência e pela tecnologia, como um prazer complexo derivado da dor da insuficiência representacional, produziu um dos modos de escrita moderna na América – um sublime tecnológico –, que pode estar situado, conceitual e temporalmente, entre a Educação, de Henry Adams, e o *Manifesto Cyborg*, de Donna Haraway (Tabbi, 1995, p.1).

Em vez de sublime tecnológico, Dery (1999) define a estética da cibercultura como Neo Grotesca. Este implica o corpo, carne, o sangue, a matéria humana como tónicas que nos convocam a confrontar com o fato inelutável de nossa mortalidade. A presença de seres híbridos, humanos e máquinas, em um cenário caótico, de identidade sombria, um lugar poluído e desorganizado é a forma como a cidade converte-se distopicamente em metáfora para o ciberespaço em várias produções culturais. O grande útero metropolitano encontra-se infectado pela tecnologia, necrosado e em vias de ser abandonado, tentando converter-se em dados, *bytes*, em informação pura a fim de transcender sua existência

física em direção à alucinação consensual (Gibson, 1984) chamada ciberespaço. Essa cidade obscura, de atmosfera sombria e perigosa, faz reverberar o imaginário decadentista na literatura, nos filmes, nos videoclipes, nos *games*.

As histórias dos homens talvez não sejam mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles próprios produzem – e, antes de qualquer outro, a linguagem. O ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela sem reservas, exibe o seu gesto irredutível a ela, apostando no jogo lúdico com simulacros. No caso dos exemplos a que vimos nos referindo, no âmbito das produções ficcionais, é notável como a convergência de linguagens, a configuração do espaço caótico na narrativa, os seres híbridos que encarnam personagens, a vampirização sínica, que transforma corpos em silhuetas multiformes, estetizam o choque e levam à reflexão.

Reconhecidamente, a literatura, o cinema, bem como outras formas da produção cultural de recepção juvenil constituem-se como vasto território inclinado para essas manifestações ficcionais do pós-humano e de seus avatares. Nesse universo imaginário, proliferam robôs e todo o tipo de engenhos tecno-mecânicos cada vez mais digitais. Não raro, as fronteiras do humano (à escala do jovem, como é evidente) e do pós-humano se esbatem a favor de criaturas fantiosas, como é muito típico dos imaginários densos.

Figuras do pós-humano na produção de recepção juvenil

Ao abordar produções culturais contemporâneas voltadas a jovens, inevitavelmente nos deparamos não só com obras que apontam para momentos de transição e rupturas, mas também com aquelas que abordam questões identitárias e acenam para a possibilidade de identidades híbridas. São narrativas que, notadamente, agradam tanto o público jovem, como estabelecem um profícuo diálogo com o universo do adulto. Seguramente, porque trazem, em seu bojo, aspectos relacionados a problemáticas existenciais e sociais humanas desafiadoras e exibem reflexos desses seres que somos – em constante processo de formação e transformação – o que não escapa nem aos menos avisados. Além disso, é instrutivo assinalar que o número de leitores adultos de obras juvenis tem se tornado muito expressivo, sabe-se que em razão de procedimentos estéticos de que lançam mão seus criadores e dos recursos híbridos e complexos próprios das linguagens e dos suportes que as engendram.

Esse é o território do fenômeno denominado *crossover fiction*, entendido como conjunto de textos que, pela potencialidade de serem acessados, apreciados e interpretados por crianças, jovens e adultos, atravessam fronteiras estabelecidas, conforme aponta Sandra Beckett (2009).

É comum denominar-se *crossover* produções ambientadas nas diversas mídias e plataformas, ocorrendo, nestes casos, um cruzamento no interior da narrativa com a configuração de um espaço propício em que mundos ficcionais distintos interagem na nova obra; com limites da fronteira temporal rompidos pela ocorrência de eventos simultâneos, pela reversibilidade que se torna possível; pelo conjunto de personagens que migram de universos pré-existentes ou vêm protagonizar ações em ambientes híbridos e absolutamente desconhecidos, criando narrativas enviezadas e universos expandidos.

Se, como diz Falconer (2010), *crossover* resulta do desenvolvimento e transformação da sociedade atual, em que a diluição de fronteiras entre grupos etários, o rápido desenvolvimento tecnológico e científico e a globalização provocariam uma expressiva mudança na compreensão da identidade humana, cumpre lembrar que, embora o termo seja empregado recentemente, o fenômeno a que se refere pode ser observado em produções de outras épocas, constatação, notadamente, feita pelos estudos da área de

literatura infantil e juvenil. Processos análogos encontramos em obras como *As mil e uma noites*, *Robinson Crusoé*, de Defoe, *Alice's adventures underground* e as demais Alices de Lewis Carroll, *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, entre outras, como é o caso dos contos de fadas e ou maravilhosos que compõem um cânone expressivo da Literatura para crianças e jovens. Estes, derivados de narrativas primordiais e anônimas advindas, em grande parte, das manifestações orais, não foram endereçados a crianças ou jovens, mas circulavam entre o conjunto de ouvintes (adultos e crianças) durante noites de inverno em torno de fogueiras ou em cabanas de campões. Época em que não era necessário um código secreto para falar sobre tabus, sendo confiada à narrativa uma naturalidade na abordagem de elementos voltados ao amor, ao sexo, à morte, aos problemas sociais. Em suma, eram narrativas que dispunham “o manto diáfano da fantasia” sobre a nudez da realidade, alimentavam o mistério que a arte de narrar e fabular gesta para tecer e retecer a vida humana.

A título de reflexão e apreciação crítica, selecionamos duas produções culturais contemporâneas que ultrapassam o endereçamento a um determinado público, abrindo-se a experiências plurais de leitura: *WALL-E* e *L3.0*

WALL-E, película americana lançada em 2008, ganhou Oscar de melhor filme de animação em 2009. Dirigida por Andrew Stanton e Alan Barillro, conta a história de um pequeno robô, o último deixado na Terra - uma vez que toda a população fora enviada a outro planeta –, que tinha como tarefa limpar a sujeira produzida pelos humanos.

Com uma estrutura narrativa linear, as personagens inserem-se em um cenário arruinado – um planeta abandonado e sujo pelo lixo, projetando sinais de um imaginário apocalíptico. A personagem principal – WALL-E (Waste Allocation Load Lifter Earth-class) – Levantador de Carga da Alocação de Resíduos Classe-Terra – é um pequeno robô, de “olhos grandes” e “estatura” reduzida – similar a de uma criança –, de tronco na forma de pacote de lixo, o que traduz sua missão na Terra: limpar o planeta coletando o lixo deixado pelo excesso de consumo motivado por uma megacorporação, a empresa Buy-n-Large (BnL), a qual desiste de cuidar do ecossistema, preferindo transferir a população, por cinco anos, para Axiom, uma nave estelar.

A história se passa em 2105, entretanto, em 2110, ninguém pôde retornar, pois o ar da Terra mostrou-se tóxico, impossibilitando a vida. Desse modo, toda a humanidade permaneceu indefinidamente no espaço.

WALL-E faz amizade com uma barata – inseto ancestral e noturno, que sobrevive e se adapta facilmente em ambientes de sujidade e de catástrofes naturais. A personagem-inseto, afetivamente construída, aproximando-se do espectador sempre em movimento de zoom, auxilia o protagonista em sua tarefa diária. Certo dia, encontram uma planta crescendo no lixo e a levam para casa – denotando a possibilidade de revigoração da vida naquele ambiente inóspito.

A iluminação amarelada predominante na película, que projeta uma atmosfera de solidão e morte, contrapõe-se diametralmente com a tonalidade viva e revigorante da planta, provocando um estranhamento, que leva o espectador, a partir do contraponto, a repensar a trajetória do humano na Terra e seu nefasto domínio sobre a natureza.

A paixão de *WALL-E* por EVA (Extraterrestrial Vegetation Evaluator), uma robô tecnologicamente mais avançada aponta para a necessidade de criar laços. O nome EVA remete ao imaginário bíblico com o qual se movimenta a intenção de se dar um par ao protagonista para que possa construir, a partir do trabalho e em harmonia, uma nova humanidade – ideia reforçada pelas imagens da Arca da Aliança. O propósito da menina-sonda-robô é encontrar sinais de vegetação na Terra. Agora, o movimento é inverso, pois o humano já habitou o planeta e necessita reinaugurá-lo.

O tempo de espera até que a nave venha buscar EVA é o suficiente para eles se conhecerem e criarem laços, fazendo com que o protagonista se agarre externamente à nave para acompanhá-la a Axiom. Ali, o conforto excessivo propiciado pelo mundo robótico subtrai a vontade dos humanos, tornando-os obesos mórbidos e inaptos para o mundo do trabalho e, por consequência, para a transformação do estado de coisas que demanda intervenção. O comandante da nave entrega tudo ao controle de Auto, o piloto automático – séria crítica ao estilo artificial de vida daqueles habitantes escravizados à tecnologia, apartados da natureza, alienados daquilo que os faz humanos. Se mãos e braços se tornam inúteis, inaptos para trabalhar para o mundo e para o outro, de fato, o homem perde sua liberdade para atuar.

A trilha sonora mostra-se criativamente singular, com efeitos extraídos de situações inusitadas, como o ruído do abrir e fechar de algemas, para sinalizar a fala da barata, motores de carro, ruídos de inicialização de computador, movimento de carrinhos de supermercado, tudo isso associado a sons orquestrais, sustentando a preocupação com um tom emotivo a engendrar a magia da narrativa, que segue uma espécie de jornada de novas aprendizagens.

Com personagens sem fala, em estreito diálogo com o cinema mudo de Chaplin, o motivo da viagem e da jornada do herói se sustenta na aventura de transformar o destino do homem na Terra.

A canção *Put On Your Sunday Clothes*, do musical *Hello, Dolly!*, que trata de dois jovens que buscam o amor, também faz reverberar, em intertexto sonoro e imagético (porque WALL-E encontra um vídeo do filme), a relação dos dois robôs. Assim também ocorre com a música *La vie en Rose*. Uma cena, em especial, destaca-se pela magia, beleza visual e pela sensação afetiva que evoca, a do balé de WALL-E e EVA, no espaço, próximo à nave.

Na animação, que hibridiza a magia dos contos de fadas com cenários *ciberpunk*, o imaginário projeta uma lógica de sentidos e sensibilidades questionadores das identidades dos humanos e de seus fazeres e afazeres na vida terrena.

Stanton, com sua formação cultural cristã, constrói a narrativa com elementos simbólicos presentes em seu imaginário individual e é com ele que também desperta coletivamente uma recepção mais ampla, capaz de ultrapassar fronteiras de idade, tempo e lugar. Busca o vigor de fontes míticas, que, de alguma maneira, fazem reverberar o humano em nós, ao privilegiar imagens da criação – *poiésis* – como forma de construção ficcional, salvaguardando a razão em sua expressão sensível.

No bojo do mito, circundam imagens da corporeidade, simbolizações que estabelecem vínculos com o mundo e com o outro – valores para os quais o filme acena.

A identidade heroica de WALL-E, ao lado de sua companheira EVA, atesta uma forma de combate à angústia da finitude e da morte para a qual todos os humanos se curvam. É no âmbito dessa dimensão simbólica, que sustenta a lógica desse imaginário ficcional atravessado por motivos míticos, que um novo movimento de hominização é passível de ocorrer.

Sem minimizar a prontidão crítica necessária neste momento da evolução da espécie humana, quando o cerne da vida pode ser manipulado, quando o design da encarnação dessa vida está em jogo nas mãos do humanos e suas ambições, uma produção como WALL-E coloca a questão do vivo como um problema candente e de forma deveras interessante. O protagonista é um boneco com versão de monitoramento dos movimentos, domínio do espaço, com reações a estímulos sensoriais capazes de coletar e classificar objetos – uma máquina com gestos apropriados para manipular o mundo físico. Se, como robô, foi construído para que operadores o monitorassem, e que sua conexão com o humano se processasse por via informacional – ideia de presença remota - que liga a

inteligência humana a robôs menos inteligentes e responsivos, capazes de realizar ações no mundo, o que se verifica na constituição desse personagem é a consecução de uma engenharia robótica que produziu uma máquina a atingir autotomia (*knowbots/mobots*) e que demonstra capacidade de desenvolver aprendizagem, experiência tão essencial aos seres inteligentes.

Verifica-se, pelas ações protagonizadas por WALL-E, uma propensão para tornar-se um ser social, capaz de fazer escolhas e tomar decisões. Além da demonstração de afeto e desejo de sobrevivência. Ora, tais consequências poderiam advir de possíveis combinações entre a vida artificial, robótica, redes neurais, manipulação genética em que a distinção da vida natural e artificial perderia sua baliza, indicando que muitas funções vitais poderiam ser replicáveis maquinicamente, ou de outra forma, que máquinas poderiam adquirir funções vitais. O fato é que o efeito do conjunto desses desenvolvimentos tem recebido o nome de pós-humanismo – denominação que vem destecendo as distinções entre o artificial e o natural, o real e o simulado, o orgânico e o mecânico.

Nesta linha de raciocínio, WALL-E, um produto do imaginário ficcional, encarna o desejo do pós-humano e, ultrapassando os horizontes da carne, capacita-se no vórtice das mutações para uma militância pelo admirável perfume da vida.

A narrativa ambientada em dois espaços – o terrestre e o ambiente espacial – invoca a presença de contradições a que os humanos se submetem, em inventivo jogo especular e dialético: o robô é movimento de busca da organização e da vida, seu ser é o tempo da narrativa que se tece com esse movimentar-se, enquanto os humanos, instalados em uma nave, são formas estáticas, monopolizadas e repetitivas, tal espectro da morte. Esses deslocam-se pela nave que os transporta do sistema que destruíram. Por outro lado, como assinatura, deixam algo que foram capazes de criar: uma criatura que puxará o fio da narrativa da vida.

De fato, entretorce-se, nessa animação, um conjunto de questões candentes que se ligam a: tempo, narrativa, amor, morte. Questões postas pela história de uma máquina. Questões apresentadas em uma película bastante atual. Cenário em que reverberam fios de outras histórias. Tem-se: a coragem, o enfrentamento, a qualidade adaptativa de Robinson Crusoé (este e sua amizade por sexta-feira, WAAL-E com a companhia do inseto que o segue); as sátiras inscritas nas viagens de Gulliver, que viabilizam perspectivas diversas de pensar um mesmo fato; as estranhas aventuras de Alice por insólitos diálogos, estranhos personagens, espaços fantásticos geridos por uma espantosa lógica; o engenhoso jogo de luz e sombra de *Eros e Psiquê* - nas instâncias amorosas que velam o mistério de nossa busca na completude do ser. Além desses índices, há outros movimentos intertextuais com a história do cinema.

Ademais, a animação coloca sob mira aspectos relacionados a interpretações acerca da criação do mundo – as duas hipóteses se tecem na configuração ficcional da narrativa – a perspectiva evolucionista e a perspectiva criacionista. Pela primeira, o homem seria o ancestral da máquina; pela segunda, sua existência estaria proposta no Gênesis, de uma maneira ressignificada por EVA.

Nesse sentido, podemos evidenciar uma densa conjunção de imaginários na composição desse filme: o científico, com a presença das máquinas e da tecnologia; o mítico, portador da linguagem e da vida; o fabular, engendrando uma linguagem capaz de figurar reflexão e exemplaridade; o do conto, com uma narrativa que tece as demandas da existência e os encantos da fantasia; o cinematográfico, com temas, intertextos e recursos de imagem em movimento. Em suma: a animação desvenda-se como um “quase-documento folclórico, ora uma quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, grafia brilhante e

preciosa voltada às festas da linguagem” (Bosi, 1994, p.7). De certa forma, cumpriria o destino da ficção contemporânea.

Em estreito diálogo com *WALL-E* e com o tema do robô solitário no mundo pós-apocalíptico, entretanto com uma composição ainda mais densa e de gradiente de maior vigor estético se apresenta a animação francesa produzida e dirigida por Alexis Decelle, Cyril Declercq, Vincent Defour e Pierre Jury, em 2014, intitulada *L3.0*. O curta narra a história de um robozinho em uma cidade, Paris, aparentemente abandonada, cuja busca é o lúdico. Diferentemente da animação de Wall-E, neste texto cinematográfico, tempo, morte e vida são questões colocadas de forma poética, ambígua, mas profundamente angustiante.

Somos introduzidos a um cenário urbano por meio de um jogo de múltiplos enquadramentos (da cidade, da casa, da janela, da sala), o ponto de vista da câmara envolve e leva o espectador do mundo exterior (da paisagem da cidade adormecida) até o interior de uma casa (de ambiente aconchegante), onde o robô e um urso de pelúcia assistem à TV.

Em seguida, o brinquedo e o robô diante de um jogo de tabuleiro compõem uma cena que provoca sentimento intenso de solidão. É época de Natal – festa de nascimento. Uma celebração cultuada há muito pela civilização ocidental. Entretanto não há mais humanos para a comemoração em família. O silêncio do jogo e do ambiente repleto de brinquedos é eloquente em face da ausência de crianças. É o robô quem simula a presença da infância, com estatura reduzida e cabeça grande, acompanhado pelo urso de pelúcia, com o qual ele busca interagir.

Segue-se a cena em que o robozinho escreve em folhas brancas, “*Hello, my name is Leo; Please come play with me*”, dobra o papel, faz várias dobraduras em forma de aviões. Um close em um carrinho de madeira puxado por alguém motiva a inferência de um movimento para a área externa. O robô, em um lugar privilegiado, oferece-nos uma visão aérea da cidade. Lança seus aviõezinhos ao horizonte da paisagem. Um movimento se faz no sentido contrário. Aproxima-se dele uma borboleta, pousa em seu “dedinho”. De volta ao ambiente interno, esse ser alado, dono do movimento, mas também representante de metamorfoses, passa, depois de colocado em uma redoma de vidro, a ser um modelo vivo para a confecção da dobradura, possivelmente entretenimento predileto do robô, atividade que requer precisão, coordenação e exatidão para repetir formas.

A borboleta é uma imagem central na narrativa, uma vez que é o único ser vivo que entra em cena. Símbolo de liberdade e transformação, acena para a qualidade de sentimento despertada pela arte – diálogo que se apresenta, com muita densidade, nas cenas finais, em que as dobraduras em diversas formas levam a um quarto onde se veem corpos sem vida, em uma composição que lembra *Guernica*, de Picasso. Apresentada várias vezes em zoom e sutilmente em forma de sombra movimentando-se nas cenas iniciais, o animal condensa um princípio articulador e ponto de virada do roteiro.

No episódio em que o robô faz a dobradura à semelhança da borboleta, há uma proposição deveras ambígua, que evoca sensações acerca de uma relação possível: ser a dobradura à semelhança da borboleta – seu modelo; ser a dobradura o modelo para o devir da borboleta. Em suma, pode isto se reduzir à relação fundamental: vida / morte. A vida é representada pelo movimento e pela liberdade, a morte acontece paulatinamente à medida que estes vão se esvaindo; de qualquer forma, nasce dessa descontinuidade, dessa ruptura, a percepção da diferença – modo pelo qual emerge um conteúdo fundamental com a negação da vida. Nesta sequência da narrativa, a transformação de um estado a outro produz um diálogo com a Estética, de alguma forma, tem-se cumprida a noção de que a Arte se constrói com a morte do referente.

Um *fadeout* corrompe a cena, o espectador vai ser conduzido ao descartar do corpo do inseto; na sequência, metonimicamente, acompanha-se a mãozinha do robô colocando a dobradura recém produzida junto a muitas outras. Um *traveling* nos conduz a outro cômodo da casa. Nessa passagem, há um espelho, neste, antes da passagem do robozinho, nota-se o reflexo de um ser humano – uma silhueta branca com as duas mãos na cabeça – denotando desespero; vê-se, depois, o reflexo da imagem do robô, atravessa-se um portal, acessa-se outro espaço, no qual estão dispostos muito espectros (corpos, entre os quais vários humanos), algo similar aos realizados pela técnica ou arte da dobradura.

A cena, à semelhança de um retrato monocromático, com ausência de cor, como um quadro tecido de retalhos ou fragmentos, ou como se uma “collage” de papéis compusesse a obra. Cumpre-se a intertextualidade com *Guernica*, de Picasso, com um efeito análogo: de forte agonia, sensação de devastação e desumanidade.

O curta parece endereçado a um público infantil e juvenil, no entanto impacta o universo adulto. Evoca uma participação sensível e intelectiva de seu interlocutor. Propõe, seguramente, reflexões bastante potentes sobre a nossa época.

Engenho e arte se entramam na realização narrativa. Arte, técnica e virtualidade arquitetam, com engenhosidade, uma narrativa, em que o tempo também protagoniza eventos e aparece em cena: pela trilha sonora e pela marcação das horas naquilo que o encarna em nossa civilização – o relógio. Máquina que compartilha como o robô o espaço e o tempo, as imagens e o ritmo: “Este é um tempo de silêncio. Tocam-te apenas.” – reverbera o poema de Hilda Hilst (Abreu, 2007, p. 21).

A linearidade da narrativa é rompida pela concorrência de pistas intertextuais, pelo tecido das várias linguagens e pela confluência de traços advindos de universos múltiplos, conjunto de elementos que, pelo processo de montagem conceitual, evoca grande reflexão. De fato, a produção traz uma via provocativa: a de se pensar em um “limite, entre uma fase e outra” – desafio enfrentado talvez pelo robô protagonista e, mais severamente, pelos humanos.

Essa configuração da produção artístico-cultural contemporânea, que, ao fim e ao cabo, projeta uma rede de forças dinâmicas, realidades virtuais, rastros digitais, isolamento social, compõe a lógica do pós-humano e vem agenciando a produção de recepção juvenil. O fato é que essa multiplicidade indiscernível provoca também inquietações e mobiliza hipóteses. Nossa era comporta uma condição das artes em que não há mídias privilegiadas para as expressões artísticas, o que aponta para a ampliação do espectro das artes e para a disseminação de estilos, formas e práticas que geriram, nessa imensa variedade, um tanto de riqueza e hibridismo, consubstanciando trocas entre imagens novas e ancestrais que passam a engendrar nossa memória.

Considerações finais

Se o assunto que nos ocupou neste artigo, como de início colocamos, não traz novidades, posto reforçar indagações e desafios que nos ocupam em face de nossa contemporaneidade, cabe registrar que as discussões empreendidas revelam forte preocupação com o tratamento conceitual e analítico das encruzilhadas que vimos experimentando nesse contexto dinamizado pela emergência de novas tecnologias, pela dinâmica da globalização e pelo desencadeamento de novas subjetividades que colocam sob interrogação o *status* do ser humano. Com o olhar para os jovens e para a produções culturais a que acessam, vimos, sem minimizar as especificidades das artes e das comunicações, perscrutar algumas vias interatuantes, que as levam a habitar territórios comuns. Nesse sentido, entendemos haver uma convergência entre comunicações e artes

que nos parece convocar para um campo de atividade crítica que se volte para a nova estética que está a surgir.

Com essa perspectiva, nossas pesquisas fundamentam-se em teorias que permitem enlaçar fronteiras do conhecimento. Entre essas, a teoria peirceana, que agencia uma forma singular de perscrutar semioses, essa dinâmica viva, evolutiva e multiplicadora que engendra processos criativos e intelectivos, abrindo perspectivas teóricas de acesso ao imaginário e às artes contemporâneas - arcabouço teórico que nos motiva a valorar positivamente a multiplicidade e a diversidade crescentes, bem como a apostar na possibilidade de uma disposição para o poder sensório, perturbador e cognitivamente transformador da arte.

Importa reforçar como o fenômeno *crossover* tem agenciado formas de recepção fronteiriças desses produtos culturais contemporâneos, uma produção híbrida, análoga à configuração de nossa época, em que distopia e utopia se friccionam e onde a alternância entre o maravilhoso e a face *dark* do *ciberpunk* se faz de modo, notadamente, harmônico.

Através dos séculos, entre outras formas de conhecer, a Arte vem testemunhando experiências vitais dos seres humanos. Como modo de expressão, de conhecimento, de crítica, de resistência, de denúncia e iluminação, do grotesco ao sublime, ela condensa imaginários carregados de representações culturais, cuja síntese articula visões do universo particular direcionadas para a possibilidade de apreensão do ser humano em âmbito universal.

A produção artística contemporânea desenha-se por uma lógica de imaginários tecida por uma rede de linguagens e camadas densas de sentidos organizadas pelo princípio da complexidade. A arte consubstancia um fazer não mais reconhecível apenas em formas que gozem de privilégios. Não é mais à pintura a óleo, ao mármore, à pedra, ao metal, à palavra que se reservam as forças do material para receber a expressão criadora. Agregam-se à pintura, a fotografia, o holograma, o vídeo, entre outros fazeres artísticos, que, em jogo de linguagens, acenam para uma nova compreensão do humano.

Não é por acaso que os artistas exploram tais searas, sem minimizar o assombro, e, nesse momento evolutivo da espécie, investem no desenvolvimento de uma percepção singular, capaz de proporcionar uma prontidão crítica em favor do desvio de rotas, aguçando sensibilidades para o papel vital que a arte tem a desempenhar no jogo da vida – em especial, quando o design desta vida, posto na mão dos humanos, está em jogo.

REFERÊNCIAS

- Abreu, C. F. (2007). *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. São Paulo: Argos; Santa Catarina: Chapecó.
- Amaral, A. (2004). Espectros da ficção científica. A herança sobrenatural do gótico no cyberpunk. *Revista Verso e Reverso*, 38. Consultado em <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=15>.
- Bosi, A. (1994). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Ed. Cultrix.
- Beckett, S. (2009). *Crossover fiction: Global and historical perspectives*. New York/London: Routledge.

- Dery, M. (1999). *The Pyrotechnic insanitarium: American culture on the brink*. NY: Grove Press.
- Falconer, R. (2010). Young adult fiction and the crossover phenomenon. In David Rudd (ed.). *The Routledge Companion to Children's Literature*. New York: Routledge.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York: Ace Books.
- Lemos, A. (2002). *Cibercultura: Tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- McCarron, K. (1995). Corpses, animals, machines and mannequins: The body and cyberpunk. In Mike Featherstone & R. Burrows (eds.). *Cyberspace Cyberbodies Cyberpunk*. London: Sage.
- Martins, M. L., Miranda, J. B., Oliveira, M. & Godinho, J. (2011). *Imagem e Pensamento*. Coimbra: Grácio Editor.
- Santaella, L. (2003). *Culturas e artes do pós-humano, da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- Santaella, L. (2007). *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.
- Santaella, L. (2010). *A Ecologia Pluralista da Comunicação. Conectividade, mobilidade, ubiquidade*. São Paulo: Paulus.
- Tabbi, J. (1995). *Postmodern sublime. Technology and american writing from Mailer to cyberpunk*. London: Cornell University Press.
- Warrick, P. (1977). Images of the man-machine intelligence relationship in science fiction. In T. D. Clareson, (org). *Many futures, many worlds: Theme and form in science fiction*. Kent (OH): The Kent State University Press.

Referências audiovisuais

- Decelle, A., Declercq, C., Defour, V. & Jury, P. (2014). *L3.0*. França: Isart digital.
- Morris, J. & Stanton, A. (2008). *WALL-E*. Emeryville, CA: Pixar Animation Studios.

PROBLEMATIZANDO O HUMANO E ANTECIPANDO O PÓS-HUMANO

DE BLAKE E OS SHELLEYS A DICKENS E A WELLS — DA POESIA À FICÇÃO

PROBLEMATISING THE HUMAN AND ANTICIPATING THE POSTHUMAN

FROM BLAKE AND THE SHELLEYS TO DICKENS AND WELLS — FROM POETRY TO FICTION

PAULA GUIMARÃES*
paulag@ilch.uminho.pt

Este artigo focar-se-á nas diversas formas como, nos seus poemas e ficções, os escritores românticos e vitorianos exploram os conceitos filosóficos e as categorias antropológicas associados ao “humano”, ao “não-humano” e ao “pós-humano” – num “admirável mundo novo” oitocentista, cada vez mais casuístico e distópico. O artigo tentará mostrar como, no ambiente industrial, tecnológico e científico em rápido desenvolvimento do século XIX inglês, autores como Blake, Byron, os Shelleys, Dickens, Gaskell, Stevenson e Wells imaginativamente propõem diferentes possibilidades ontológicas para a existência e a reprodução do “sujeito”, não apenas especulando sobre os “futuros” da humanidade e das humanidades, mas revelando também as suas próprias esperanças e medos mais íntimos; nomeadamente, do que um novo “ser” poderia implicar. O artigo mostrará que as criações ecléticas destes escritores britânicos abriram o caminho para uma realidade pós-humana cada vez mais complexa, cujos agentes culturais adaptaram e transformaram em ficções cinematográficas e metáforas multimédia que, ainda hoje, assombram a cultura popular e desafiam as comunidades científica e académica.

Palavras-Chave: humano; pós-humano; humanidades; literatura inglesa oitocentista.

This paper will focus on the diverse ways Romantic and Victorian writers engage with the contemporary concepts, categories and products of the ‘human’, ‘inhuman’ and ‘posthuman’ in an increasingly casuistic and dystopian nineteenth-century ‘brave new world’, and how they depict and represent them in their respective poetical and fictional works. The paper will thus attempt to show how, in the fast developing industrial, technological and scientific environment of the period, authors like Blake, Byron, the Shelleys, Dickens, Stevenson, and Wells imaginatively propose different ontological possibilities for both the existence and reproduction of the ‘subject’, not merely speculating on the ‘futures’ of humanity and ‘the humanities’ but also playing their own deepest hopes and fears out, namely of what this new ‘being’ would entail. The paper will demonstrate that these British writers’ eclectic creations paved the way for the increasingly complex multicultural, multigendered posthuman reality of today, whose cultural agents have curiously adapted and transformed their often highly graphic works into screen fictions and multimedia metaphors that simultaneously haunt popular culture and defy the scientific and academic communities.

* Professora Auxiliar da Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-8503-0916

Keywords: human; posthuman; humanities; nineteenth-century literature.

Data de receção: 2020-05-11

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2648](https://doi.org/10.21814/2i.2648)

*What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?
— William Blake*

*What is life?
[...]
How vain is it to think that words can penetrate the mystery of our being.
Rightly used they may make evident our ignorance of ourselves, and this is much.
— P.B. Shelley*

Na sua investigação sobre *The Romantic Posthuman and Posthumanities*, Elizabeth Effinger refere que o Humano, como conceito e como disciplina formalmente organizada, se “desorganizou” e se “reorganizou” no longo período romântico – 1780–1830 (2014, p. 3). Isso aconteceu porque, como ela salienta, a poesia e a prosa românticas se tornaram locais cruciais quer de intervenção crítica sobre questões ontológicas quer de uma nova organização disciplinar do conhecimento (p. 4). Por exemplo, Effinger identifica uma crítica da história e da historiografia na poesia de Percy Shelley, um diálogo entre as artes e as ciências na obra iluminada de William Blake, e um comentário sobre os limites das disciplinas no fim dos tempos na ficção de Mary Shelley (p. 5). E, de facto, o período constitui uma pedra angular nas discussões contemporâneas acerca das “pós-humanidades”, as quais deixaram de colocar o homem no centro do discurso e passaram a conceber o humano e o não-humano como um complexo emaranhado. Muitos dos conceitos e mecanismos do Pós-humanismo¹ são identificáveis com os processos do Romantismo (principalmente aqueles relacionados com a natureza) e os Românticos moldaram as principais discussões em torno das pós-humanidades – as mudanças climáticas, várias modalidades da teoria catastrofista e o “estranho parentesco” entre humanos e não-humanos. Devido a esta estranha proximidade, a ontologia e a epistemologia do sujeito humano foram perturbadas até atingirem um ponto de crise.

Essa crise deveu-se, em grande medida, ao rápido desenvolvimento das descobertas científicas, as quais vieram revelar ao homem o grau da sua relação e pertença a essa “companhia inumerável” (Blake, *A Vision of the Last Judgement*, E566) de formas e forças não-humanas. Pensamos, em particular, nas descobertas na área da química fisiológica que proliferaram na década de 1780 (com Berthollet e Lavoisier), assim como na da história natural, sobretudo com a *História dos Quadrúpedes* de Pennant (1781). Mas desde as experiências elétricas de Galvani, aos primeiros motores a vapor das fábricas inglesas, à vacina contra a varíola de Jenner (1796), o não-humano surgiu como um local de intensa potencialidade, como uma espécie de “fantasma na máquina”. Desenvolvendo um contacto cada vez mais íntimo com o humano, ele forma um “parentesco estranho” (Merleau-Ponty, 2003), sugestivo de novas e perturbadoras formas de combinação homem-animal. As novas disciplinas científicas são também estabelecidas, incluindo a Antropologia, a Anatomia Comparada (com Cuvier), a Embriologia Comparada e a Química Orgânica. Mas o período também testemunhou o surgimento das “contra ciências”, como a Homeopatia; “contra ciência” é a designação de Foucault (em *A Ordem das Coisas*) para uma ciência que atravessa, anima e perturba todo o campo constituído pelas ciências humanas.

¹ Entre os quais, aqueles que problematizam as relações entre humano e animal, entre humano e máquina, e os que tecem suposições sobre essas relações no futuro e o possível surgimento de um novo protótipo humano.

Essas “contra-instituições” desempenharam um papel importante na imaginação de William Blake (1757–1827), tendo constituído o modelo radical para as novas organizações disciplinares que suportaram a sua visão – aquilo que o poeta apelida de “doce ciência”. A ideia de que o Humano tinha começado a ser organizado numa variedade de disciplinas e campos parece, pois, ser corroborada pelo nascimento da Antropologia, no final do século XVIII, o momento em que o homem se torna objeto de estudo e, simultaneamente, o sujeito que estuda. Por detrás da poesia e das obras iluminadas de Blake está o projeto de reorganização visionária do ser humano – um modo de crítica voltado para os sistemas despóticos e rígidos do homem; este é por ele encenado através dos movimentos e posturas deslocados de várias figuras, sugerindo um desmantelamento ou uma reorganização literal do corpo humano. Nos romances de Mary Shelley (1797–1851), é o fracasso das tentativas de organização e reorganização do humano que produzem um cenário de dissolução ou desorganização. Tanto *Frankenstein* (1818) como *The Last Man* (1826) fazem uma crítica à própria disciplinaridade romântica (às suas instituições culturais) e podem ser lidos como conjecturas sombrias acerca do legado ou da pós-vida do próprio Romantismo. O não-humano (por via do sobrenatural) é também uma característica definidora do gênero gótico, tornado evidente em estudos como os *Limits of Horror* de Fred Botting ou as *Non-Human Reflections* de Scott Brewster.

Apesar de central, Kant não foi o primeiro pensador a especular criativamente sobre “o que é o humano” e “o que vem a seguir ao homem” (2006); na verdade, de Robinet em *De la Nature* (1761–8) e Bonnet, em *Contemplation de la Nature* (1764) ou *La Palingénésie* (1770), fizeram conjecturas acerca do alcance e extensão da “grande cadeia do ser”. Mas o elemento mais disruptivo a perturbar o projeto antropológico na sua essência é o aparecimento do não-humano ou alienígena (Clark, 2001, p. 204) e, neste contexto, o conceito de não-humano de Jean-François Lyotard (*The Inhuman*, 1988) oferece um quadro crítico útil. Se o não-humano de Kant abrangia toda a gama que vai desde o microscópico (o germe) até ao macroscópico (o extraterrestre), Lyotard enquadra essa assombração de um estranho (*unheimlich*) visitante por via de uma experiência mental sobre o fim da humanidade. A catástrofe solar de Lyotard liga-se ao “novo mundo” de Kant após a destruição – onde o globo (que antes tinha sido dissolvido no caos, mas agora se organiza e se regenera) deveria trazer à superfície, pelas revoluções da terra, criaturas diferentes, que, por sua vez, dessem lugar a outras após a sua destruição (p. 8–11). Esse acontecimento iminente, essa “negação sem descanso” que não poupará Lionel Verney, o narrador que sobrevive à praga apocalíptica no romance de Mary Shelley, *The Last Man*, ou mesmo o cão fiel do poema distópico *Darkness* (1816/2006), de Byron, obriga-nos a pensar na impermanência do pensamento e na total fragilidade das realizações humanas.

A dor torna-se uma característica definidora do enquadramento do Humano que é feito na antropologia de Kant, assim como da própria figura da Humanidade no drama poético *Prometheus Unbound* (1820), de Percy Shelley. Aqui, a figura do Não-Humano representada pelo personagem de Demogorgon funciona como a definição do não-humano de Lyotard – como um estímulo para o pensamento. O não-humano, descrito como algo sombrio e pouco compreendido, é, no entanto, representado como uma força libertadora, a condição ou possibilidade de afetar a mudança ou a revolução. Tal como o discurso antropológico de Kant, o *Prometheus Unbound* de Shelley também se preocupa com as origens e os fins do homem, uma espécie (humana) futura. No entanto, em *The Triumph of Life* (1824), o não-humano assume um efeito diferente, representado por Rousseau, o qual é confundido com uma raiz antiga, sugerindo a menorização da condição especial do homem, capaz de se tornar parte integrante da paisagem. Por fim, e após a

busca desesperada e vã de Alastor por um protótipo, o que este poema nos apresenta é uma “antropologia negativa” (no sentido de Günther Anders). O poema de Shelley não se preocupa apenas com as figuras mais estranhas da Vida, mas leva-nos a um processo entrópico de decadência cada vez maior, no qual o homem é como que (des)figurado pela sua falta de “especialidade” (ou condição de ser especial). Embora a Vida comece com a luz ofuscante do sol, termina nas trevas da história, numa representação vital que não incorpora o humano no seu seio.

As representações da relação humano-não-humano são múltiplas na poesia iluminada de William Blake, sugerindo um envolvimento profundo com a pergunta de Kant: *Was ist der Mensch?* Esta questão é abordada de forma única, tanto na imagem como no texto da obra de Blake; ou seja, no seu primeiro livro iluminado, *The Book of Thel* (1789), e em *Jerusalem* (1804–1820), a sua obra maior. Estes textos funcionam como locais importantes onde Blake reflete não apenas sobre o que significa ser humano, mas também sobre as instituições humanas e suas extensões disciplinares. Através da figura de Thel (uma jovem em busca de conhecimento) e os seus companheiros não-humanos (uma nuvem, uma flor, e um verme), Blake não questiona apenas as origens do homem, mas especula também sobre a potencialidade de um tipo de vida pré-humana ou intrauterina; algo como a noção de Emmanuel Levinas de “uma existência antes dos existentes” (1947/1986). Isso permite-nos ler o seu texto como um poema quer sobre o “não-nascido” quer sobre a história natural – já que ambos expõem a potencialidade da (des)ordem das coisas. A incerteza de Thel sobre quem ela é e qual o seu lugar no mundo contém em si mesma a implicação radical da falta de sentido da vida; isto é, de uma vida que não tem um sujeito humano no seu centro. Nas *Songs of Innocence* (do mesmo ano), Blake introduz um cenário estranhamente semelhante, em que uma jovem solitária encontra uma série de animais ou atores não-humanos. No primeiro poema, *The Little Girl Lost*, ela afasta-se instinctivamente dos seus progenitores para se juntar à companhia de animais selvagens; no segundo poema, intitulado *The Little Girl Found*, os seus pais encontram-na já inserida nessa comunidade animal, num encontro transformador, após o qual eles parecem aceitar a sua perda.

Jerusalem, or the Emanation of the Giant Albion parece representar mais plenamente, através da criação de cem placas gravadas e ilustradas, a crítica de Blake ao humano e às humanidades. Através de uma análise atenta das suas figuras de humanos com cabeça de animal (a figura andrógina com cabeça de águia e a mulher-cisne), vemos que se trata de um texto romântico complexamente empenhado numa crítica ao humano, assim como numa crítica ao que Giorgio Agamben chama de “máquina antropológica” (2002); o termo torna-se, à luz de Blake, simultaneamente poroso e vazio. Na representação que ele faz de uma humanidade transformada, o corpo físico é dividido e reorganizado visceralmente. A reorganização do ser humano que é feita por Blake parece visar uma nova maneira de pensar que se situa para além das amarras do humanismo. O ato de Albion de aniquilar a individualidade humana pode ser lido como o ato positivo de dissolver uma figura reificada ou despótica, sem deixar nada de reconhecidamente humano no seu lugar. O que está em jogo na reavaliação que Blake faz do humano é a potencialidade de algo novo – uma nova ontologia, um novo modo de estar com o /no mundo.

Sem descurar o que é, indiscutivelmente, o mais famoso (e talvez temido) não-humano, a Criatura – erudita, mas monstruosa – do *Frankenstein* de Mary Shelley,² devemos dedicar uma atenção detalhada a *The Last Man* (de 1826), um romance

² Sobre as potencialidades pós-humanas deste romance, tive já oportunidade de escrever um ensaio: “Like an inspired and desperate alchymist’: Ler/Ser Frankenstein no Cruzamento das Ciências e das Humanidades” (2018). DOI: 10.11606/9788560944866

extremamente importante para as pós-humanidades. Não porque antecipa um mundo cheio de pragas, mostrando um profundo conhecimento da história da medicina, especificamente o desenvolvimento da vacina contra a varíola e as várias teorias oitocentistas sobre a natureza do contágio. Nem mesmo porque, na sua recusa de colocar a humanidade no centro do universo, questionando a nossa posição privilegiada em relação à natureza, constitui um desafio profundo e profético ao humanismo ocidental. Mas porque as principais disciplinas do romance, especificamente a literatura e a música, são enfaticamente escoadas do texto – juntamente com a maioria dos seus humanos. Aqui, a questão não é tanto “o que” é que, no final, poderá tomar o lugar do homem; a questão condutora do pensamento disciplinar de Mary Shelley é semelhante à pergunta de Lyotard em *The Inhuman* : Poderá o pensamento continuar sem um corpo (1988, p.13); poderão as humanidades continuar sem o humano? Através das suas representações da literatura e da música, o romance distópico de Shelley sobre o fim do Homem desativa as disciplinas e suas respetivas funções, juntamente com o seu *anthropos*, na ordem das coisas. As artes que reaparecem no final de *The Last Man* marcam o pensamento especulativo de Shelley sobre o que poderia significar para a literatura e a música sobreviver para além do humano e que formas poderiam então assumir. Elas funcionam como uma desativação do idealismo da estética, uma crítica quer à sustentabilidade do homem quer das suas realizações culturais.

A “Criatura de Shelley” surge no início do século XIX e posiciona-se na confluência de duas visões antagónicas do mundo: o sublime da teologia natural e o despertar de uma era científica. Os “monstros” que surgiram depois da criatura de Frankenstein afastaram-se dessa sublimidade gótica para incorporar o fascínio crescente pela Ciência, a qual (ao contrário da mitologia ou da magia) poderia mudar a forma humana. Esses monstros surgiam nos esqueletos articulados dos seres primordiais descobertos pelos paleontologistas, na maquinaria fabril que perturbava o silêncio pastoril da Inglaterra rural, nos corpos deformados e distorcidos pelo trabalho e pela máquina, no humano animalizado revelado pela teoria de Darwin, nos corpos de animais dissecados em laboratórios; nos corpos permanentemente alterados pela devastação das doenças, e nos corpos invisíveis de bactérias e patogénios. A Era Vitoriana foi uma era de corpos monstruosos – de corpos que adotaram os preceitos da ciência para distorcer o que antes se pensava ser apenas animal ou apenas humano. Na sua dissertação sobre *The Victorian Posthuman* (2018), Wietske Smeele explora a forma pela qual a literatura, a arte e a cultura popular vitorianas reformularam as noções convencionais de “monstruosidade” dentro dos paradigmas do desenvolvimento científico, tecnológico e médico. Esse retrabalho afastou-se da monstruosidade como aberração, para passar a encarar as criaturas tornadas monstruosas pela ciência como arautos de uma nova ontologia humana: o pós-humano vitoriano (Smeele, 2018, p. 2).

Devido à mudança do conceito de “monstruoso” no século XIX, esses corpos desafiavam categorias tipicamente demarcadas de ser, como compostos de humano e animal, de ser sensível e coisa, de biológico e tecnológico, dentro de um único corpo. Portanto, as considerações acerca da identidade humana e os possíveis futuros do humano não se limitam apenas à tecno-modernidade, mas podem existir e existem antes da era da informação (Smeele, 2018, p. 6). Por outro lado, a universalidade do humanismo presente na Era Vitoriana, rica em romancistas, reformadores sociais e pensadores filosóficos que procuravam celebrar e defender o progresso humano, deve ser reconsiderada. Além disso, a Era Vitoriana desenterrou e explorou corpos estranhos, e frequentemente perturbadores, que questionavam as noções amplamente aceites do humano. O pós-humano vitoriano é uma criatura proteica (multiforme ou polimorfa), que pode assumir diversas formas (Smeele, p.7); ela pode ser: a forma gigante de um esqueleto articulado de dinossauro, o

encontro entre humanos e máquinas nas fábricas têxteis vitorianas, a ficção de corpos humanos biologicamente aperfeiçoados ou o patogénio invisível que transforma corpos saudáveis em alienígenas estranhos. Essa multiplicidade revela uma mudança radical na forma como o corpo humano era entendido na era vitoriana, reimaginando o que significa ser e parecer humano.

A cultura visual e escrita vitoriana usa o corpo humano para mediar o potencial do desenvolvimento científico, tecnológico e médico; isto é, o potencial de aquele se tornar pós-humano (Smeele, p. 9). E essas novas ciências não estavam fora do alcance do público; ao contrário de hoje, as ciências e as humanidades falavam a mesma língua e, portanto, podiam envolver-se numa comunicação interdisciplinar. Jay Clayton, em *Charles Dickens in Cyberspace* (2003), faz uma afirmação semelhante quando observa que a ficção de Dickens oferece uma hipótese de “superar a divisão entre duas culturas”, a qual estava a começar a enraizar-se (p. 192). Elizabeth Gaskell, no romance *North and South* (1855/1996), demonstra compreender as revoltas causadas pela introdução de máquinas industriais a vapor no norte da Inglaterra; mas os operários cooperaram com a maquinaria junto da qual trabalham, permitindo identificar uma coexistência entre o humano e o pós-humano. As máquinas movidas a vapor de *Michael Armstrong, the Factory Boy* (1839), de Francis Trollope, ou os híbridos humano-animal em *The Island of Doctor Moreau* (1896), de H.G. Wells, questionam as noções convencionais do humano, integrando quer maquinaria quer animalidade em seres humanos, de outra forma reconhecíveis. Destas integrações surgem ontologias pós-humanas, pós-humanos que coexistem e se movem dentro do mesmo mundo que os humanos, antes da era da informação. É um pós-humanismo cultural porque reconhece culturas específicas e não depende de tecnologias futuristas (Smeele, 2018, p. 15). As ciências evolucionistas, geológicas, biológicas e mecânicas foram tão desestabilizadoras no século XIX como a tecnologia de computação o está a ser hoje.

O pós-humanismo na Era Vitoriana abrange uma consciência inter-espécies, resumida na insistência de Darwin de que os seres humanos são animais, com uma personificação tecnológica completa, exibida nos alienígenas e robôs da ficção científica vitoriana tardia. Para os teóricos e críticos pós-humanistas do início do século XXI, como Braidotti e Wolfe, o corpo é um princípio central pelo qual se resiste à centralidade do humanismo e ao sujeito humanista nascido no Iluminismo. Essa descentralização do ser humano ideal revela uma das figuras-chave do pós-humanismo: a “montagem”. Para resistir às ideias antropocêntricas do humanismo, o pós-humanismo insiste na multiplicidade inata de toda a vida. Wolfe escreve que o humano é “fundamentalmente uma criatura prostética que co-evoluiu com várias formas de tecnicidade e materialidade, formas que são radicalmente não-humanas e, no entanto, fizeram do humano o que é” (2010, p. xxv). Ao explorar a corporização pós-humana vitoriana, enfatiza-se a forma pela qual esses corpos compostos aparecem como conjuntos, como amálgamas de materiais e influências aparentemente contraditórias. É um aglomerado cuja identidade é informada pela sua história evolutiva compartilhada com outros animais, a sua dependência e relacionamento contínuos com outras entidades sensíveis e não sensíveis, e a sua futura coevolução com as tecnologias modernas.

Segundo Smeele (p. 20), para ilustrar a mutabilidade da existência pós-humana nas interações da literatura, arte, ciência, tecnologia e medicina na era vitoriana, a atenção deve recuar em quatro momentos: no desenvolvimento da paleontologia, nos avanços na mecanização das fábricas, na teoria da evolução e na descoberta de germes e genes. Primeiro, os estudos progridem cronologicamente das décadas de 1820 a 1890; e, segundo, os pós-humanos explorados em cada caso diminuem de tamanho, começando como corpos gigantescos e terminando como bactérias microscópicas. Por exemplo, os

vestígios de dinossauro na Era Vitoriana forçavam os humanos a reavaliar o seu domínio sobre as outras espécies. À medida que os ossos pré-históricos foram desenterrados e exibidos em museus, eles ofereceram aos vitorianos a oportunidade de ver e interagir com os dinossauros como se eles existissem. Esses monstros pré-históricos também desfrutaram de vidas posteriores na literatura, ilustrações e periódicos, e a sua presença prolongada forçou uma reavaliação do humano. Em museus como o Museu de História Natural e romances como *Viagem ao Centro da Terra* (1864), de Jules Verne, os humanos deparam-se com criaturas cujo tamanho e poder excedem em muito os do humano. Consequentemente, os observadores humanos foram forçados a reconhecer a sua própria insignificância ou incapacidade.

Questões sobre o papel do humano num mundo cada vez mais mecanizado começaram a ser levantadas durante a Revolução Industrial – o período de crescimento mecânico e industrial que assomou na Inglaterra entre as décadas de 1770 e 1840. É quando a forma humana entra em contacto com as máquinas que a literatura vitoriana segue um curso diferente: o de uma narrativa tecnológica que vai desde as fábricas têxteis britânicas até às páginas da ficção científica (Smele, p. 22). O poder mecânico das máquinas fabris teve efeitos devastadores nos corpos dos trabalhadores que passaram a vida em interação com elas: muitos sofreram ferimentos e mutilações graves. Os corpos humanos funcionam, portanto, como substitutos para as máquinas, à medida que estas se tornam visíveis não no mover das suas rodas dentadas, mas na forma como alteram e desabilitam os corpos dos operários. Ficções fabris, como *Michael Armstrong* (1839) de Francis Trollope e *North and South* (1855), de Elizabeth Gaskell, representam com detalhe brutal a realidade de viver com essas sequelas.

É ao explorar a forma como, até à segunda metade desta era, a mente vitoriana reagiu a essas interfaces homem-máquina que podemos traçar uma trajetória que liga os operários do romance realista aos primeiros robôs da ficção científica. Ambos são descritos de forma a quebrar o binário “biologia-tecnologia” que se manteve firme em relação às representações realistas do corpo humano. A primeira fase dá-se dentro da fábrica, onde o corpo do operário se transforma numa parte protética da máquina. Ao explorar a fábrica vitoriana, os estudiosos da ficção industrial abordam amplamente as relações de classe que se escondem sob a sua superfície. Embora constitua uma crítica padrão à desumanização presente no mundo industrial, na sequência de Karl Marx e Friedrich Engels,³ essa mácula mecanicista não se limita à fábrica; ela entra nos corpos dos trabalhadores e, através deles, sai da fábrica. A segunda etapa acontece quando a interface homem-máquina falha, quando a parte humana da máquina se “quebra” e tem de ser substituída; a peça é descartada e substituída por uma nova prótese humana. O terceiro momento vê a parte descartada da interface homem-máquina sair da fábrica e, carregando a mácula da máquina sobre o seu corpo e a sua mente, muitas vezes feridos, causa uma perturbação no domínio do romance realista. Num quarto e último momento, as interfaces homem-máquina acontecem através das lentes fantásticas da ficção científica; aqui, as próteses mecânicas são frequentemente reativadas como dispositivos robóticos. Embora estudiosos como Herbert Sussman, em *Victorians and the Machine* (1968), tenham examinado quer o fascínio quer a repulsa que os romancistas demonstram em relação às máquinas, os estudos mais recentes debruçam-se sobre a interação entre a máquina e o humano.

³ Em *Capital: A Critique of Political Economy* (publicado em 1867; traduzido para o inglês em 1887), Marx reconhece que, na fábrica, o trabalhador é transformado numa engrenagem da máquina: “As máquinas são mal utilizadas, com o objetivo de transformar o trabalhador, desde a infância, numa parte de uma máquina de detalhes ... na fábrica, a máquina faz uso do [trabalhador]. ... são os movimentos da máquina que ele deve seguir” (Marx, p. 285, minha tradução).

The Lives of Machines (2011), de Tamara Katabgian, por exemplo, mostra que o estereótipo das máquinas como sombrias e ameaçadoras não tem fundamento. Ela argumenta que, pelo contrário, representações de máquinas, em particular a fábrica e o motor a vapor de dupla ação, reformularam o modo como a mente humana e as suas emoções passaram a ser encaradas na literatura e na cultura vitorianas. Esta fascinante exploração da ligação entre a mente e a máquina percorre alguns dos principais romances da Era Vitoriana. Katabgian compara, por exemplo, os operários a máquinas emocionais em *Hard Times* (1854/1989) de Charles Dickens, para mostrar como a vida conferida às máquinas da fábrica – “elefantes loucos de melancolia” – reflete os medos de uma violência imprevisível na classe trabalhadora de Coketown. Ela encontra uma ligação semelhante na ameaça que a introdução do vapor representa no *Mill on the Floss* (1860/2008), de George Eliot: neste romance, os conflitos laborais em torno da mecanização do moinho são, de facto, reflexos da agitação e do desequilíbrio emocional de Maggie e Tom. Esta viragem para as emoções das máquinas demonstra que a máquina não era algo a ser evitado e temido na era vitoriana, mas sim um ator com um papel importante na compreensão das representações do humano.

Embora a ficção industrial habitualmente não descreva o interior da fábrica ou o funcionamento das máquinas, ela explora a forma como estas alteram o corpo humano, frequentemente até à morte. As personagens de Trollope, por exemplo, ficam fisicamente deformadas pela sua proximidade com as máquinas, enquanto os operários de Gaskell em *North and South* carregam a “sombra” da máquina para fora da fábrica, que transforma toda a vida de uma cidade do Norte. De facto, a indústria têxtil afeta todos os aspectos da vida profissional em Milton: as fábricas dominam a paisagem, enchem o ar da cidade com a sua poluição; e as máquinas dominam ainda a vida dos trabalhadores, exigindo-lhes que adaptem a sua vida quotidiana a esses ritmos artificiais. Embora a fábrica e as suas máquinas tenham desaparecido da paisagem literária no final da década de 1850, os seus trabalhadores feridos permaneceram na periferia da ficção realista. Frequentemente disfarçadas de corpos desviantes, essas interfaces homem-máquina podem ser vistas especialmente na ficção de Dickens, como corpos que exsudam elementos mecânicos – as suas mentes trepidam como o caminho de ferro, movem-se como motores a vapor ou transformam-se, mesmo, pelas próteses que usam. Por terem sido alterados pela máquina e, portanto, desumanizados de alguma forma, não são personagens centrais da condição humana. Dickens é obcecado por corpos que foram, de alguma forma, quebrados e reparados: indivíduos com muletas, idosos presos a cadeiras e, especialmente, amputados com próteses. Os limites deste tipo de interface homem-máquina são explorados através de Stephen Blackpool, um operário em *Hard Times*: o poço da mina danifica o seu corpo ao ponto da quase desumanidade; ele é descrito como “uma pobre criatura humana esmagada ..., quase sem forma” (p. 262). Mas, para Dickens, não há vida após a morte para corpos que foram tão drasticamente alterados pela máquina; esse corpo danificado não é concebível na imaginação realista; deve ficar escondido da vista. Para Dickens, não existe assim qualquer futuro para corpos que representam tão claramente a interface homem-máquina.

A interface homem-máquina reapareceria como um tropo literário central quando a literatura de ficção científica começou a florescer no final do século XIX. Esse novo género transforma o operário fabril, de um ser parcialmente mecanizado num outro ser totalmente tecnológico – isto é, uma máquina ou um *robot*. Porque permite a construção e a activação de mundos tecnológicos, a ficção científica é o género ideal para se explorar o potencial da interface homem-máquina. *The Coming Race* (1871/2002), de Edward Bulwer-Lytton, apresenta uma integração da tecnologia na vida quotidiana, mostrando como ela simplifica muitas tarefas e resolve questões morais em torno do trabalho que

eram incomodativas no contexto vitoriano. O romance descreve a descoberta acidental de uma espécie alienígena subterrânea. Isolados por debaixo do solo dos seus parentes humanos terrestres, os Vril-ya seguiram o seu próprio desenvolvimento industrial, separado daquele experimentado na superfície. A história mostra como o seu narrador, depois de descer um abismo numa viagem de reconhecimento de mineração, é adotado pelo povo Vril-ya. Esses seres têm o nome de *vril*, o misterioso elemento semelhante à eletricidade que alimenta todos os aspectos das suas vidas. De forma mais relevante, aproveitaram esse poder para viverem uma vida igualitária e pacifista, fazendo uso de inúmeras ferramentas tecnológicas, desde autômatos domésticos a asas protéticas. Por seu turno, a obra de H.G. Wells, *The War of the Worlds* (1897/2018), debruça-se mais sobre o que acontece quando a tecnologia é indispensável para a sobrevivência de uma espécie alienígena. O romance dramatiza a invasão da Terra por marcianos tecnologicamente avançados e a forma como os humanos da Terra respondem a essa invasão tecnológica inteligente. Segundo um narrador sem nome, enquanto este testemunha a chegada ao interior britânico de uma nave cilíndrica de marcianos, o romance exibe um interesse em saber como é que os marcianos usam a sua tecnologia para dominar a infraestrutura humana. Obrigado a fugir da invasão, o narrador esconde-se em locais abandonados para observar a forma como os marcianos constroem e ativam as suas máquinas de combate. Ele viaja finalmente para Londres, agora destruída pelas máquinas marcianas, a tempo de testemunhar a morte (irônica) dos invasores causada por bactérias terrestres.

Tanto uma obra como a outra mostram o fascínio pela forma como as fusões homem-máquina alteram o mundo humano conhecido e os efeitos que essas fusões terão no futuro. Em *The Coming Race*, o trabalho manual transforma-se, de uma ocupação oculta e propensa a lesões, numa profissão automatizada. O romance mostra-se preocupado com os efeitos que a evolução e a tecnologia das máquinas terão na sociedade humana. Mostra como, em particular, os autômatos são utilizados em todos os aspectos da vida que exigem um esforço ou serviço específicos. De uma forma geral, a crítica concorda que o romance aposta na exploração da extensão lógica alcançada pela ciência vitoriana, especialmente quando os modelos evolucionistas são combinados com o desenvolvimento de tecnologias como a eletricidade. Embora os estudiosos tenham examinado *The War of the Worlds* em termos da sua tecnofobia e das descrições perturbadoras da tecnologia alienígena, o romance mostra na verdade uma colaboração impressionante entre o biológico e o tecnológico. Como as asas mecânicas do Vril-ya em *The Coming Race*, as próteses tecnológicas em *The War of the Worlds* estão totalmente integradas no corpo alienígena. As tecnologias aqui representam uma integração bem-sucedida, se bem que extrema, do alienígena biológico e da sua prótese tecnológica. A inteligência dos marcianos evoluiu tanto para além da dos seres humanos terrestres que tornou obsoletos os seus corpos. São apenas cabeças grandes com alguns finos apêndices; de facto, a forma como as máquinas de combate a tripé dos marcianos são descritas mostra que essa colaboração é altamente eficaz e poderosa. Perfeitamente integrados nas suas máquinas, os marcianos podem conquistar facilmente os mundos em seu redor. O que Bulwer-Lytton e Wells parecem reconhecer é que, sem uma integração e uma aceitação tecnológica completas, os seres humanos terrestres têm muito pouca esperança de uma existência futura.

A teoria da evolução de Charles Darwin veio iluminar a porosidade da ascendência humana em relação às suas origens animais. Mas, nas margens desta teoria, há um futurismo apocalíptico à espreita, o qual pode ser associado à forma como a ficção científica retratava a própria figura do cientista. Enquanto que Darwin tinha apenas

ocasionalmente antecipado uma evolução futura para uma catástrofe potencial,⁴ os autores de ficção científica adotam essa imagem de um futuro evolutivo nas experiências extremas que as figuras dos seus cientistas introduzem. Tanto o Dr. Jekyll, em *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, como o Dr. Moreau em *The Island of Doctor Moreau* (1896), de H.G. Wells, tentam tornar-se os “primeiros” de uma nova espécie humana, extirpando a animalidade atávica das suas formas humanas. Embora nenhuma das experiências que fazem seja bem-sucedida, eles revelam ter uma visão da identidade pós-humana que é explícita: um corpo humano em que todas as marcas do animal que o vinculam a um passado evolutivo foram apagadas. Estes romances sugerem, assim, que é eliminando todas as referências corporais ao passado animal do humano que este se poderá tornar pós-humano.

Em *The Descent of Man* (1871), Darwin escreve que a sua nova teoria da evolução humana “pode dar [ao humano] esperanças de um destino ainda mais alto no futuro distante” (vol. 2, p. 31). Esta afirmação desafiava os seus leitores a levar as ferramentas da evolução para além do momento presente. E os romancistas do final do século aceitaram o desafio: Robert Louis Stevenson e H.G. Wells fazem uso de seres humanos cientificamente curiosos que encaram o humano como um ponto de partida para a evolução e não como um ponto final ou de chegada. A teoria evolucionista suportou-se nessa multiplicidade corporal – ser “humano” já implicava conter no seu corpo elementos do animal, do humano e do próprio ambiente. Mas o humano surge entre as “baixas” do processo evolutivo, e a primeira ficção científica veio acrescentar outros detalhes a essas visões cataclísmicas do futuro. Ao descrever técnicas científicas radicais, muitas vezes questionáveis, destinadas a criar novos humanos, esses romances construíram as suas figuras de cientistas como sujeitos pós-humanos; eles são médicos, como o Dr. Jekyll, ou biólogos experimentais, como o Dr. Moreau. Ainda outras explorações futuristas usam a teoria da evolução: *Erewhon* (1872/2016), de Samuel Butler, imagina como seria o futuro se as máquinas pudesse evoluir como Darwin argumenta que as espécies evoluem, enquanto *The Time Machine* de Wells (1895) prevê um futuro em que a estratificação de classes na Inglaterra vitoriana resultará na separação dos seres humanos em duas espécies distintas.

A novela de Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886) conta a história de como um médico, Dr. Jekyll, separa quimicamente o lado atávico da sua personalidade do seu lado humano mais respeitável, para se permitir viver uma vida dupla de justezas respeitável e liberdade licenciosa. A transformação física de Jekyll em Hyde demonstra um envolvimento com as teorias de Darwin sobre a transmutação das espécies. Por ser a lente através da qual a evolução forçada de Jekyll é explorada, a sociedade intelectual de Londres serve como uma forma de marcar como “excepcionais” e aberrantes os corpos transformados de Jekyll e Hyde. Enquanto Hyde procura viver uma vida num corpo atávico, mais intimamente ligado à ancestralidade dos primatas do que à identidade futura, Jekyll existe como um ser futuro, purgando do corpo humano as lembranças de um passado animalesco e, portanto, existindo como uma entidade pós-humana. Na sua tentativa, ele separa do seu corpo os restos atávicos da identidade humano-animal, deixando assim uma memória física daquilo que o humano já foi; este resquício é Hyde. Mas essa transformação é profundamente marcada pelas imagens evolucionistas que circulavam na época da publicação da novela. Para aqueles que o encontram de forma inesperada, Hyde parece-lhes um “macaco”, ou alguém “mascarado como um macaco”

⁴ As ocasionais projeções ou especulações futuristas presentes na obra de Darwin começam a enfatizar o potencial pós-humano sobre a animalidade originária. As adaptações literárias da sua linguagem focavam-se acima de tudo no humano, em como este existe e sobrevive num ambiente social brutalmente competitivo.

(Stevenson, pp. 15, 26). Esses atributos semelhantes aos primatas sugerem que Hyde é uma forma degenerativa e degenerada do ser humano, fazendo lembrar as caricaturas que circulam na segunda metade da Era Vitoriana em resposta ao argumento de Darwin. A animalidade de Hyde é ainda mais acentuada na forma como ele experimenta o mundo: ao contrário de Jekyll, que é um indivíduo intelectualmente motivado, Hyde é um ser sensual, experimentando o mundo através das suas sensações e instintos corporais.

Ao contrário da obra de Stevenson, que imagina apenas uma relíquia atávica para as origens animais do ser humano, *The Island of Doctor Moreau* de H.G. Wells apresenta uma população inteira de criaturas atávicas que resultam da tentativa de construção de um pós-humano. Moreau, um biólogo experimental, existe no romance como um pós-humano através da sua rejeição da animalidade. A obra é uma resposta às controvérsias da vivissecção que, desde meados do século XIX, estavam no centro das descobertas da medicina vitoriana. Através da sua observação e das suas conversas com o médico, Prendick descobre que Moreau e o seu assistente Montgomery estão a transformar cirurgicamente animais em humanos. Esses seres, apelidados de “pessoas fera” ou “povo fera” pelos humanos da ilha, estão cada um deles num estado individual de desenvolvimento entre o animal e o humano – alguns possuindo uma lucidez mental relativa, outros um discurso claro e outros ainda rapidamente regredindo para a forma animal original. *The Island of Doctor Moreau* é um dos mais desafiadores compromissos ficcionais com os desenvolvimentos científicos e médicos do final do período vitoriano, tendo em conta as inúmeras formas de homem-animal que descreve. As “pessoas besta” surgem como um reflexo da confusão inata sobre a ontologia humana que é prescrita pela evolução; as feras questionam a sua própria humanidade e, ao mesmo tempo, levam Prendick a questionar a sua animalidade. E. E. Snyder (2013) vê a obra como indicadora da impossibilidade de se aperfeiçoar o humano pois qualquer tentativa de um projeto humanizador é monstruosa. E Clayton, em *Victorian Chimeras* (2007), utiliza a engenharia genética das quimeras para mostrar que Wells antecipou muitas das preocupações atuais sobre a ética da criação de espécies.

Para Moreau, ser pós-humano é existir como um ser livre da dor, um ser que já não carrega nenhuma réstia de animalidade na sua experiência corporal e mental. Moreau é, assim, apresentado como um pioneiro, tanto na sua disciplina como no seu corpo. Ele considera-se o primeiro da sua nova espécie, uma adaptação especializada do humano, liberta da dor animalesca (p. 73). Acredita tão firmemente que já não faz parte da espécie humana que afirma já não conseguir aceder à experiência da dor, física ou mental, apesar de viviseccionarativamente os corpos dos animais, transformando-os cirurgicamente em seres humanos. Porque muitos destes também contêm atributos de vários animais, como os híbridos “Bear-Wolf” ou “Leopard Man”, não existem duas feras iguais; cada uma exibe atributos e adaptações exclusivas. Essa miríade de vida humano-animal apresenta ao leitor um verdadeiro “jardim” cheio de exemplos vivos da teoria da evolução; cada criatura representa um elo entre o animal ancestral e o corpo humano atual. Cary Wolfe, filósofo das ontologias animais e pós-humanas, argumenta que os seres humanos são “always radically other, already in- or ahuman in our very being” (Wolfe, 2010, p. 89). E, nos capítulos finais do romance, Wells alarga criticamente o simbolismo da sua obra: Prendick vê na sociedade britânica um reflexo do povo feroz da ilha de Moreau; essa visão mostra o quanto animalescos são os humanos. Apelidando os membros da sociedade britânica de seres “meio forjados”, Wells sugere assim que o Humano ainda está em construção, ainda é imperfeito.

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2002). *The Open: Man and Animal*. Chicago: Stanford University Press.
- Anders, G. (2016). On Promethean Shame. In C. J. Müller, *Prometheanism: Technology, digital culture, and human obsolescence* (pp. 29–95). London: Rowman & Littlefield International.
- Blake, W. (1965). *The Complete Poetry and Prose* (ed. David Erdman). Berkeley: University of California Press. Revised 1982.
- Bonnet, C. (1764). *Contemplation de la nature*. Tome Premier. Amsterdam: Marc-Michel Rey.
- Bonnet, C. (1770). *La palingénésie philosophique, ou idées sur l'état passé et futur des êtres vivans*. Tome Premier. Genève et Lyon: J.M. Bruyset.
- Botting, F. (2008). *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge and Malden: Polity Press.
- Brewster, S., Joughin, J.J., Owen, D. & Walker, R.J. (eds.). (2000). *Inhuman Reflections: Thinking the Limits of the Human*. Manchester, UK: Manchester University Press.
- Bulwer-Lytton, E. (2002[1871]). *The Coming Race*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Butler, S. (2016[1872]). *Erewhon, or over the Range*. London: Trubner & Co. (Internet Archive).
- Byron, G. G. (2006[1816]). Darkness. *The Norton Anthology of English Literature* (pp. 614–6). S. Greenblatt. 8th ed. Vol. D. New York, London: Norton.
- Clark, D. (2001). Kant's Aliens: The “Anthropology” and its others. *CR: The New Centennial Review*, 1(2), 201–289. Consultado em www.jstor.org/stable/41949284
- Clayton, J. (2003). *Charles Dickens in Cyberspace: The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Clayton, J. (2007). Victorian Chimeras, or what Literature Can Contribute to Genetics Policy Today. *New Literary History*, 38, 569–91.
- Darwin, C. (1871). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Vols 1 and 2. London: John Murray.
- Dickens, C. (1989[1854]). *Hard Times*. Oxford and New York: O. U. P.
- Effinger, E. (2014). The Romantic Posthuman and Posthumanities. (Unpublished PhD thesis). University of Western Ontario, Canada. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 1940. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/1940>
- Eliot, G. (2008[1860]). *The Mill on the Floss*. Oxford and New York: O.U.P.
- Foucault, M. (1989). *The Order of Things. An archeology of the Human Sciences*. London and New York: Routledge.
- Gaskell, E. (1996[1855]). *North and South*. London: Penguin Classics.

- Guimarães, P. A. (2018). ‘Like an inspired and desperate alchymist’: Ler/Ser Frankenstein no cruzamento das Ciências e das Humanidades. Capítulo VII. In A. F. Araújo, R. Almeida e M. Beccari (orgs.), *Olhares sobre Frankenstein: Imaginário e educação*. Vol.1 de Mitos da Pós-Modernidade (pp. 175–197). São Paulo: FEUSP.
- Kant, I. (2006). *Anthropology from a Pragmatic Point of View*. Cambridge: C.U.P.
- Ketabgian, T. (2011). *The Lives Of Machines: The Industrial Imaginary In Victorian Literature And Culture*. Michigan: University of Michigan Press.
- Levinas, E. (1986[1847]). *De l’existence à l’existant*. Second edition. Paris: Vrin.
- Lyotard, J-F. (1988). *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Marx, K. (1976[1867]). *Capital: A Critique Of Political Economy*. London: Penguin Books Limited.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Nature: Course notes from the Collège de France*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Pennant, T. (1781). *History of Quadrupeds* (2 volumes). London: Printed for B. White.
- Robinet, J.B.R. (1761–8). *De la nature*. 5 volumes. Amsterdam: E. van Harreveldt.
- Shelley, M. (1992[1818]). *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. London: Penguin Classics.
- Shelley, M. (2004[1826]). *The Last Man*. Ware: Wordsworth Editions.
- Shelley, P. (2013[1820]). *Prometheus Unbound: A lyrical Drama in Four Acts*. Cambridge: Cambridge Library Collection.
- Shelley, P. (1956[1824]). *The Triumph of Life. Selected poetry*. London: Penguin Books.
- Smeele, W. (2018). *The Victorian Posthuman, Monstrous Bodies in Literature and Science*. Nashville: Vanderbilt University.
- Snyder, E. E. (2013). Moreau and the Monstrous: Evolution, Religion, and the Beast on the Island. *Preternature: Critical and historical studies on the prenatural*, 2(2), 213–239. doi:10.5325/preternature.2.2.0213
- Stevenson, R. L. (2014[1886]). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde, and other stories*. Richmond: Alma Books.
- Sussman, H. (1968). *Victorians and the Machine, the Literary Response to Technology*. Harvard: Harvard University Press.
- Trollop, F. (1840). *The Life and Adventures of Michael Armstrong, the Factory Boy*. London: Henry Colburn.
- Wells, H.G. (1896). *The Island of Doctor Moreau. A Possibility*. New York: Stone & Kimball.
- Wells, H.G. (2018[1897]). *The War of the Worlds*. New York: Vintage Books.

Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* London and Minneapolis: University of Minnesota Press.

Verne, Jules (2008[1864]). *Journey to the Centre of the Earth.* Oxford: Oxford University Press.

RIO DE JANEIRO, METRÓPOLE APOCALÍPTICA E PÓS-HU-MANA**UMA LEITURA DO CONTO “O QUARTO SELO (FRAGMENTO)” DE RUBEM FONSECA****RIO DE JANEIRO, APOCALYPTIC AND POST-HUMAN METROPOLIS****A READING OF RUBEM FONSECA’S SHORT STORY “O QUARTO SELO (FRAGMENTO)”****PAULO TEIXEIRA***
teixeirapt@hotmail.com

Numa abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial, o presente artigo examina a representação do Rio de Janeiro no conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca. Situado num futuro indeterminado, o conto recorre à técnica dos planos cinematográficos para descrever uma nova realidade urbana, na qual os espaços da modernidade tardia se veem substituídos por uma metrópole conformada por periferias. Num tempo em que os corpos, as máquinas e as cidades são mutuamente constitutivos, a presença da personagem-ciborgue alude à disseminação de identidades híbridas no contexto de uma geografia pós-humana. O protagonista é precisamente uma criação artificial, dotada de múltiplas identidades, no mundo ordenado e gerenciado do Rio de Janeiro entendido como metrópole apocalíptica. O apocalipse, para o qual remete o título do conto, deve ser entendido como um dispositivo que projeta um cenário catastrófico na realidade imediata, permitindo que questões de ordem social e política possam ser pensadas e discutidas.

Palavras-Chave: espacialidade; metrópole; apocalipse; pós-humano; Rubem Fonseca.

In an interdisciplinary approach, in which theory of literature and space science intervene, this article examines the representation of Rio de Janeiro in Rubem Fonseca’s short story “O quarto selo (Fragmento)”. Set in an indeterminate future, the tale uses the technique of cinematographic plans to describe a new urban reality, in which the spaces of late modernity are replaced by a metropolis formed by peripheries. At a time when bodies, machines and cities are mutually constitutive, the presence of the cyborg character alludes to the dissemination of hybrid identities in the context of a post-human geography. The protagonist is precisely an artificial creation, endowed with multiple identities, in the ordered and managed world of Rio de Janeiro understood as an apocalyptic metropolis. The apocalypse, to which the title of the story refers, must be understood as a device that projects a catastrophic scenario in the immediate reality, allowing questions of a social and political order to be thought and discussed.

* Investigador independente, Doutorado em Geografia pela UFBA, Salvador, Brasil. ORCID: 0000-0001-8423-1735

Keywords: spatiality; metropolis; apocalypse; post-human; Rubem Fonseca.

Data de receção: 2020-05-24

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2660](https://doi.org/10.21814/2i.2660)

1. Um encontro entre Geografia e Literatura

As últimas décadas assistiram a um interesse crescente pela política do lugar, pela dimensão cultural da Geografia e pela reafirmação do papel desempenhado pelo espaço nos estudos literários e culturais. Fredric Jameson, depois de descrever a dependência do pós-modernismo daquele suplemento de espacialidade que resulta do esgotamento da História e da consequente valorização do presente, concluiu: “[...] o espaço para nós é uma dominante existencial e cultural” (Jameson, 1997, p. 364).

Com o *spatial turn*, verificou-se a emergência de uma Geografia Cultural (Duncan, Johnson & Schein, 2004; Claval, 2007) que atende a novos métodos na teoria cultural e a uma problematização geral da noção de centro, da representação mimética e das estruturas de poder. Geógrafos como Edward Soja (1996) e Doreen Massey (2008) defendem o recurso a um discurso interdisciplinar na abordagem ao espaço e à subjetividade, a fim de se compreenderem as práticas que permitem que o lugar que o sujeito assume seja constitutivo e expressivo da sua identidade.

À semelhança da Geografia, a teoria literária não se subtraiu à nova tendência e começou a questionar de forma mais sistemática a representação do espaço no universo ficcional. Como refere Robert Tally, “Ao longo das últimas décadas, a espacialidade converteu-se num conceito-chave para os estudos literários e culturais” (Tally, 2013, p. 3, tradução nossa). Um número considerável de críticos literários (Mitterrand, 1986; Mchale, 1987; Moretti, 2003; Westphal, 2007; Tally, 2013) chamou a atenção para o facto de que a reconfiguração na nossa maneira de entender o espaço acentuou não apenas a importância do espaço narrativo dentro do texto literário, mas suscitou também uma reconfiguração daquilo que entendemos por realidade.

Franco Moretti destacou aquilo que designa de “a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, as suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas” (Moretti, 2003, p. 15). De acordo com o autor, a forma de um determinado texto é condicionada ou mesmo determinada pelos espaços e lugares que ele representa: “O espaço não é o ‘fora’ da narrativa, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro” (Moretti, 2003, p. 81).

Richard Lehan, por sua vez, concebe a cidade e as suas várias representações na literatura como dois textos que se moldam mutuamente, sustentando que, “tal como a literatura atribuiu uma realidade imaginativa à cidade, as mudanças urbanas, por sua vez, ajudaram a transformar o texto literário” (Lehan, 1998, p. xv, tradução nossa). A abordagem de Richard Lehan é informada por um princípio orientador, o de que “os modos de leitura da cidade oferecem pistas para os modos de ler o texto, a teoria urbana e a teoria literária complementando-se uma à outra” (Lehan, 1998, p. 9, tradução nossa).

O pensamento geográfico mais recente foi, ele próprio, influenciado por modelos de leitura e de textualidade provenientes da crítica e da teoria literária. De maneira coincidente, a conceção do espaço em Doreen Massey tem como premissa o entendimento de que “Da mesma forma como o texto foi desestabilizado na teoria literária, também o espaço poderia ser desestabilizado na Geografia (e, certamente, na teoria social em sentido mais amplo)” (Massey, 2008, p. 54).

Se os textos de Bakhtin (1998) e de Mitterand (1986) confirmaram a importância do espaço na análise literária, foi necessário esperar pela publicação da obra *Des Romans*-

géographes de Brosseau (1996) para que ganhasse forma uma abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial. Diferentemente dos pesquisadores literários, os geógrafos interessam-se não apenas pela representação do espaço, mas também pela sua produção, ou seja, pelo espaço entendido como uma prática espacial. No encontro interdisciplinar entre Geografia e Literatura, os geógrafos pós-modernos tendem a considerar o espaço como um termo contestado e instável, sempre aberto à discussão e à reconsideração (Massey, 2008).

É neste âmbito que nos propomos efetuar uma abordagem interdisciplinar, na qual intervêm a teoria da literatura e a ciência espacial, à representação do Rio de Janeiro no conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca. No contexto de uma hipotética desagregação da atual ordem política, social e económica, o conto proporciona visões de um futuro em que as realidades conhecidas são perturbadas. O presente artigo pretende analisar o modo como a ficção do autor descreve as transformações e distorções da presente espacialidade, contribuindo para pensar as relações socio-espaciais num cenário apocalíptico e pós-humano.

2. Uma espacialidade apocalíptica

O termo *apocalypse* tem na sua raiz uma conotação religiosa. No étimo grego, a palavra possui o significado de *revelação*. No livro do Apocalipse, escrito pelo apóstolo João na ilha de Patmos e inserido no Novo Testamento, essa revelação dá a conhecer a vontade de Deus, a sua providência em relação ao final dos tempos e ao Juízo Final.

Se durante muito tempo o apocalipse se referiu ao fim do mundo como uma realidade vindoura, na época contemporânea passou a designar a existência imanente de um mundo definido pela crise: “Não mais iminente, o Fim é imanente”, anunciou Frank Kermode (Kermode, 2000, p. 25, tradução nossa). A ficção de temática apocalíptica elabora cenários nos quais se especula sobre a eventual subversão da ordem estabelecida. Um sentido de crise e de decadência constitui uma faceta importante da ficção pós-moderna, reveladora dos medos e das dúvidas de uma época incerta e transitória. Gustavo Flávio, protagonista do romance *Bufo & Spallanzani*, expressa bem essa angústia e perplexidade:

Pedi a Minolta que me trouxesse livros sobre como seria (ou será?) o fim do mundo causado por uma guerra nuclear. Gostava de imaginar a catástrofe, os queimados que seriam dizimados imediatamente, os feridos que agonizariam, sem assistência médica, os expostos à radiação que pereceriam aos poucos, e os que morreriam de fome e de sede e de frio e de loucura, antes mesmo que a radiação fizesse efeito. Li o que escreveram os russos Bayev, Bochkov, Moiseev, Sagdeyev, Alekxandrov e os americanos Holdren, Sagan, Ehrlich, Roberts, Malone. O fim horrível do mundo estava próximo, mas nem os cientistas, nem os poetas, nem os santos faziam coisa alguma para evitar que acontecesse. A espécie tinha os seus dias contados (Fonseca, 1985, p. 260–261).

A citação do romance de Rubem Fonseca reflete esse sentimento muito real de urgência e de antecipação presente nas narrativas finisseculares. Um aspeto que passou a influenciar esse sentimento de crise foi a perda de sentido das grandes narrativas (Lyotard, 1998) e, em paralelo, das expectativas redentoras que o texto bíblico prometia cumprir. O pensamento pós-moderno questionou a nossa crença na ideia de progresso e desafiou as correntes filosóficas que pressupunham existir dentro do processo histórico um sentido ou uma orientação reconhecível. Desta forma, a ficção pós-moderna assumiu frequentemente um registro distópico, descrevendo cenários apocalípticos que não são acompanhados de uma utopia concomitante.

Se aceitarmos o facto de que o apocalipse não tem de corresponder à imagem de um cataclismo final e irrevogável, mas pode ser representado por um cenário difuso de medo,

destruição e morte, os acontecimentos catastróficos da era atual são reconhecidamente fenômenos muito encenados, difundidos pelos órgãos de comunicação de massa, e tão familiares que se tornaram parte do nosso quotidiano. É a essa realidade que Jean Baudrillard se refere quando afirma que: “O verdadeiro acontecimento do Apocalipse está por trás de nós, no meio de nós e somos, em vez disso, confrontados com a realidade virtual do Apocalipse, com a comédia póstuma do Apocalipse” (Baudrillard, 2000, p. 36, tradução nossa).

Uma curiosa mescla de *noir* e de ficção científica, “O quarto selo (Fragmento)”, incluído na obra *Lúcia McCartney*, publicada em 1969, transforma o Rio de Janeiro numa metrópole futurista. O conto alude, neste o próprio título, ao texto bíblico e aos versículos 7 e 8 do sexto capítulo do livro do Apocalipse, citados como epígrafe da coletânea: “E quando se abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que dizia: ‘Vem e vê.’ E apareceu um cavalo amarelo: e o que estava montado sobre ele tinha por nome Morte, e seguia-o o Inferno, e foi-lhe dado poder sobre as quatro partes da Terra, para matar à espada, à fome e pela mortandade, e pelas alimárias da Terra” (Fonseca, 2004, p. 235). No entanto, numa ironia típica do autor, o Deus referido no texto é uma entidade profana, uma sigla que designa o departamento de segurança: “(DEUS: Departamento Especial Unificado de Segurança.)” (Fonseca, 2004, p. 264).

Numa espécie de roteiro cinematográfico, Rubem Fonseca mostra-nos como o futuro urbano já chegou. O protagonista é confrontado com esta nova realidade urbana: os espaços da modernidade tardia veem-se substituídos por uma metrópole constituída por periferias. O autor cumpre a constatação de Milton Santos, quando descreve “a cidade a se tornar um conjunto de guetos” (Santos, 1990, p. 89), assim como a realidade descrita por Mike Davis (2006) na obra *Planet of Slums*.

A metrópole representada no conto caracteriza-se por uma periferização generalizada, que transformou em guetos, em *Favelas Urbanas Verticais de Alto Gabarito*, os bairros de classe média da Zona Sul: “Num carro com vidros à prova de bala, Pan percorreu os dois grandes guetos da Zona Sul, as FUVAGs de Copacabana e Ipanema” (Fonseca, 2004, p. 265). Os prédios, emblemáticos da imagem desses bairros litorâneos, são agora chamados de cortiços: “Às dezessete e trinta cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botequins, armazéns, farmácias e lojas dos cortiços da avenida Nossa Senhora de Copacabana” (Fonseca, 2004, p. 265).

Nesta perspectiva, podemos ler o conto como o testemunho literário de uma nova ordem espacial, assinalada por uma uniformização do espaço – toda a metrópole é constituída por favelas –, que assenta numa perda definitiva da singularidade das suas partes e se assemelha àquilo que Edward Soja veio a designar de cidade *outside-in*, “uma globalização da Cidade Interior que traz todas as periferias do mundo para o centro, arrastando o que antes era considerado ‘alhures’ para a sua própria zona simbólica” (Soja, 2000, p. 250, tradução nossa).

Situado num futuro indeterminado, o conto não deixa dúvidas quanto ao espaço no qual a ação decorre, o Rio de Janeiro, denunciado pela toponímia precisa: rua Uruguaiana, Presidente Vargas, praça XV de novembro, largo da Carioca. Embora nenhum cataclismo de grande magnitude tenha ocorrido, o conto deve ser entendido, desde o próprio título, como uma narrativa apocalíptica, na medida em que é uma ficção prospectiva, que radicaliza tendências e inquietudes da sociedade num espaço decadente e pós-histórico.

O autor recorre à técnica dos planos cinematográficos para projetar diferentes quadros que se sucedem ao longo da narrativa. Deparamo-nos com um exemplo ilustrativo do que se disse nas breves descrições de cena semelhantes às didascálias das peças teatrais e dos guiaões cinematográficos, de que o trecho seguinte é um exemplo: “9. O Chefe estava

deitado na cama de ferro. A câmera e o microfone de TV, operados na sala do GG, aproximaram-se do rosto do Chefe” (Fonseca, 1994, p. 267). Esta técnica descritiva reforça o efeito asfixiante e desconcertante desse espaço periférico, caótico e desintegrado. Ou, dito de outra maneira, o autor constrói um espaço entrópico, que representa a desintegração da metrópole por meio de uma estrutura narrativa que desvela as suas contradições, tensões e fronteiras. Este espaço periférico acumula visões urbanas paradoxais à maneira de um quadro cubista. Até na região administrativa mais distante do centro tradicional da cidade, naquilo que Maurício de Abreu designa de “*periferia intermediária*” (Abreu, 2006, p. 18), os edifícios atingem a dimensão dos arranha-céus norte-americanos: “Dirigindo em alta velocidade, Pan chegou a Santa Cruz. Parou o carro na garagem de um edifício novo, subiu ao 74º andar” (Fonseca, 2004, p. 266). Vemos, assim, que a imagem do *urban sprawl*, a metrópole amorfada caracterizada pelo crescimento hipertrofiado dos seus subúrbios, na forma de uma urbanização de densidade demográfica decrescente (Beugmann, 2005), se vê aqui substituída por bairros que se desenvolveram em altura e edifícios que rivalizam com os de Manhattan, o que configura uma exata inversão do que sucede nas cidades norte-americanas.

No conto, o Rio de Janeiro é uma metrópole superpovoada, um espaço hostil e ameaçador: “São vinte milhões de pessoas nas FUVAGs”, contabiliza o Governador Geral para Pan (Fonseca, 1994, p. 264). A metrópole fluminense é descrita num momento de insurreição popular, liderada pelos “(BBB: especialistas em incêndios e saques, sigla derivada do grito dos terroristas negro-americano do século XX, burn, baby, burn.)” (Fonseca, 2004, p. 262):

5. Segunda-feira, dia 18. O movimento na estação do metrô, na rua Uruguaiana com Presidente Vargas, era intenso. Às dezessete horas explodiu a primeira bomba, próximo de um dos guichês. Em seguida, mais cinco explosões, a última destruindo vários vagões de uma composição. Muitos gritos e gemidos. Cheiro de roupas e carnes queimadas. Às dezessete e trinta cerca de duzentas mil pessoas começaram a destruir os botequins, armazéns, farmácias e lojas dos cortiços da avenida Nossa Senhora de Copacabana. Os duzentos mil, em seguida, se deslocaram em direção ao centro da cidade, ao encontro da massa que destruía as estações do metrô. Grupos de BBB, comandados pelo rádio, armados de metralhadoras, espalharam-se pela cidade atirando bombas EXPLA nos edifícios. (EXPLA: Explosivos Plásticos.) (Fonseca, 2004, p. 265).

A realidade descrita antecipa, em mais de um aspecto, a leitura que Edward Soja efetuará da obra de Mike Davis, *Cidade de quartzo*, precisamente subintitulada, *Escavando o futuro em Los Angeles*, baseada na obra *Blade Runner*, romance de Philip K. Dick adaptado posteriormente ao cinema por Ridley Scott:

[...] o cenário descreve uma futura cidade pós-apocalíptica que empurrou a exópole carcerária até ao último extremo. Todas as culturas do mundo parecem amontoadas num núcleo urbano cheio de fumo, que vibra com uma violência iminente. As fronteiras étnicas e raciais dissolveram-se aparentemente num caos fractal, no qual já não há nenhum lugar seguro nem nenhuma identidade estável. Torna-se difícil assinalar a diferença entre o cidadão e o estrangeiro, até mesmo entre humanos e androides, já que todos os grupos periféricos da Terra vivem agora no centro, mesclados numa heterogeneidade homogeneizada (Soja, 2000, p. 319, tradução nossa).

Neste sentido, observamos que o autor vai além das representações estereotipadas da periferia do Rio de Janeiro, ao descrever uma metrópole apocalíptica que prefigura a verticalização dos subúrbios, assim como transformações e distorções da presente espacialidade (Soja, 1993).

3. Rio de Janeiro, metrópole pós-humana

O Rio de Janeiro descrito no conto de Rubem Fonseca constitui uma metrópole carcerária, uma extensão da prisão panóptica (Foucault, 2004) a todo o espaço urbano, que produziu, concomitantemente, espaços de insurreição que minam o poder instituído. A cidade, como um centro de poder administrativo e político, deu lugar a uma série de zonas (McHale, 1987), onde, por um lado, as fronteiras entre o público e o privado deixaram de ser evidentes e, por outro, a invisibilidade e ubiquidade da comunicação eletrónica substituíram a presença do corpo como uma condição necessária para a organização urbana: “*Intercom*, circuito fechado, ou vis-à-vis?” “Círculo fechado”, disse o GG” (Fonseca, 2004, p. 263). O conto antecipa, deste modo, o papel a ser desempenhado pela televisão, pelas câmaras de vigilância e pela comunicação telemática nos dias atuais.

Num dos cantos da sala o guarda velho balançou a cabeça. Pan escreveu numa cartolina branca, em letras de fôrma grandes: O GOVERNADOR GERAL ESTÁ VENDO VOCÊ PELA TELEVISÃO. ELE QUER SABER ONDE PODEMOS ENCONTRAR O CACIQUE. SE VOCÊ DISSER SERÁ POUPADO. “Limpem os olhos dele”, disse Pan. Os dois guardas enxugaram com esponjas e lenços os olhos do Chefe. Ao ver a cartolina, o Chefe fechou os olhos. “Ele é duro”, disse Pan, “nem sequer conseguimos saber há quanto tempo ele chefia os BBB.” “O seu trabalho, Pan, tem sido altamente recomendável, brilhante mesmo”, disse o GG. Pan deu uma volta na roda do aparelho constritor testicular. O guarda velho disse baixinho para o jovem: “Nunca vi serviço tão malfeito. Assim ele vai matar o homem. Mas quem está dirigindo o serviço é ele, que parece não ter experiência, mas está com as ordens, entendeu?” Pan escreveu numa outra cartolina a palavra EUNUCO e colocou-a na frente dos olhos do Chefe. (EUNUCO: Eunuco.) O Chefe fechou os olhos. “Você me põe a par do que for acontecendo”, disse o GG, desligando a televisão. A câmera e o microfone recuaram para o nicho da parede (Fonseca, 1994, p. 267).

As relações interpessoais, os atos sexuais, as cenas de tortura ou de violência, são mediadas por aparatos tecnológicos. Para comunicar entre si, as personagens recorrem a um sem número de suportes eletrónicos: o IVE, Identificador Vocal Eletrônico; o CTCF, Compartimento de Transmissão de Circuito Fechado; o CONTROLE, um computador; o INTERCOM, Intercomunicação direta. As portas, blindadas e automáticas, são acionadas por botões. A proliferação de siglas destinadas a identificar os apetrechos eletrónicos, os códigos comportamentais, as armas químicas, os instrumentos de tortura ou os departamentos criminais, com recurso a neologismos suscetíveis de significar qualquer coisa, revela, desde logo, uma tentativa de esvaziamento do seu sentido. Para além daqueles citados noutras momentos deste artigo, cabe-nos referir: o IS, Identificação Social; o IE-IE-IE, Irritante Epidérmico Triple Concentrado; o RDE, Regulamento de Defesa pessoal; o EEE ou 3E, Estupefaciente de Efeito Estuporante; o CO: Código de Obscenidades, coleção de palavras de uso rigorosamente interdito; o PERSAB: Persuasão Absoluta, instrumento de tortura física; o PERCOM, Persuasão Compulsiva, instrumento de tortura psíquica; o GASPAR: Gás paralisante; o IPTMM, Instituto Pesquisador de Tendências Motivacionais da Massa; o DEPOSE, Departamento de Polícia Secreta.

“O quarto selo (Fragmento)” dá-nos a conhecer a história da personagem Exterminador ou R, contactado pelo Cacique para matar o Governador Geral (GG). O Exterminador pertence a uma unidade de elite que tem por “função [...] matar as autoridades, técnicos e burocratas de alto nível que nunca apareciam em público e assim estavam longe do alcance dos ESQUADRÕES. (ESQUADRÕES: grupos de especialistas em atentados pessoais com explosivos.)” (Fonseca, 2004, p. 261).

O pensamento pós-humano chama a atenção para novas práticas de inscrição corporal e de diferenciação biopolítica. Foi uma compreensão da passagem para um novo conceito de corporeidade que levou Donna Haraway a declarar que o ciborgue deveria constituir o

modelo para futuras subjetividades: “Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (Haraway, 2009, p. 36). De acordo com a autora, a maneira como os corpos habitam o espaço urbano é perturbada pelo que designou de “as relações sociais da ciência e da tecnologia” (Haraway, 2009, p. 63). No momento em que a ciência contemporânea reproduz corpos *in vitro* a partir de dados genéticos previamente armazenados, tornaram-se problemáticos os critérios que anteriormente serviam para estabelecer uma distinção entre os humanos e os outros animais, e entre os humanos e as máquinas. Como esclarece Marcin Mazurek na obra *A sense of apocalypse: technology, textuality, identity*,

a abordagem pós-humana ofusca a distância entre o humano e o tecnológico quase completamente. O homem já não é considerado contra a máquina, da mesma maneira que a máquina não é mais tratada como uma mera ferramenta que facilita ações diárias. Por isso, o que parece implicitamente estar subjacente no discurso pós-humano é a convicção de uma evolução sociopsicológica tecnicamente determinada e experimentada pelo sujeito pós-humano. É desnecessário dizê-lo, a evolução em questão é de natureza essencialmente terminal; situa o humano e o tecnológico como corelacionados e mutuamente dependentes, sem atribuir a primazia a qualquer deles (Mazurek, 2014, p. 114, tradução nossa).

O protagonista do conto de Rubem Fonseca teve o corpo adaptado tecnologicamente para servir as necessidades do crime. O Exterminador é um híbrido complexo capaz de mudar de sotaque e de modelar a personalidade de acordo com os seus propósitos:

“Qual é o alvo?”, perguntou o Exterminador com sotaque carioca, os olhos soando como uu. “O GG.” (GG: Governador Geral.) “Não vai ser fácil”, disse o Exterminador com sotaque gaúcho, o l vibrando no céu da boca. Uma pequena demonstração de habilidade para impressionar, ou divertir, o Cacique. R podia ser infiltrado em qualquer parte do país ou do exterior. Ele assumia qualquer papel. Nem o IVE percebia sua impostura. (IVE: Identificador Vocal Eletrônico.) R controlava os mínimos gestos — comer, andar, sentar, correr, fumar, até a maneira de pensar ele condicionava ao personagem assumido. O treinamento dos Exterminadores para enganar e matar era tão elaborado e difícil quanto o dos antigos astronautas (Fonseca, 2004, p. 261–262).

Como uma máquina programada para matar, o Exterminador controla o comportamento, a aparência, os gestos e a voz de acordo com as suas necessidades, mostrando-se capaz de iludir os aparelhos de controlo. A sua dicção é mecânica e sincopada, à maneira de um atendedor automático:

“IS?”, perguntou o porteiro. (IS: *Identificação Social*.) O Exterminador balançou a cabeça negativamente. “Sobretaxa de vinte por cento”, disse o porteiro. “OK”, disse o Exterminador. “Quantas horas?”, perguntou o porteiro. “Não sei”, disse o Exterminador. “Mais dez por cento”, disse o porteiro. “OK”, disse o Exterminador. (Fonseca, 2004, p. 263)

A identidade é multiplicada no ciborgue pois, como afirma Haraway (2009, p. 96): “O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim)”. O Exterminador do conto de Rubem Fonseca é precisamente uma criação artificial, dotada de múltiplas identidades. Depois de comparecer nas primeiras cenas, ele só reaparece sob o seu verdadeiro nome na última cena. Sabe-se então que assumiu a identidade de Pan Cavalcânti, homem de confiança do Governador Geral. No entanto, não nos é possível situar o momento em que ocorreu essa transformação. Entre o quarto e o décimo primeiro fragmento (ou plano, se quisermos recorrer à linguagem cinematográfica), Pan Cavalcânti surge várias vezes, tal como vimos ao longo das citações anteriores, mas não sabemos se sob a sua verdadeira identidade ou como personagem incorporada pelo Exterminador. O conto termina, justamente, com essa revelação:

Por um segundo o GG olhou o rosto de Pan. Subitamente o GG enfiou a mão dentro do paletó. Mas o Exterminador foi mais rápido. Sua 5 Superchata detonou abrindo um buraco em cima do olho direito do GG, que caiu de bruços sobre o braço que segurava a própria arma ainda dentro do paletó. O Exterminador curvou-se sobre o corpo caído. Apoiou o cano da arma na base do crânio do GG e detonou uma segunda vez. É preciso tomar cuidado, a medicina de hoje está muito adiantada, pensou o Exterminador enquanto pisava nos miolos do GG espalhados pelo chão (Fonseca, 2004, p. 269).

4. Considerações finais

A abordagem recente em Geografia e Literatura (Brosseau, 1996; Westphal, 2007; Tally, 2013) corresponde a um movimento de afastamento de modelos ultrapassados para uma nova conceptualização da espacialidade. Um sentido do lugar ordenado e universal foi questionado e substituído por uma ideia mais difusa de espacialidade, na qual diferentes discursos e narrativas concorrem entre si. Doreen Massey fez questão de ressaltar que “A verdadeira importância da espacialidade” reside precisamente no fato de que ela suscita “a possibilidade de múltiplas narrativas” (Massey, 2008, p. 111). O conto “O quarto selo (Fragmento)” de Rubem Fonseca explora a complexidade da inter-relação entre os corpos e as espacialidades urbanas (Soja, 1993; 1996), pela representação da metrópole fluminense num contexto apocalíptico, sem deixar de se envolver com a política da realidade metropolitana concreta.

Num tempo em que os corpos, as máquinas e as cidades são mutuamente constitutivos, a presença da personagem-ciborgue alude, deste modo, à disseminação de identidades híbridas no contexto de uma geografia pós-humana. Embora o conto proporcione visões de um futuro indeterminado e especule sobre a eventual desagregação da ordem política, social e económica tal como a conhecemos, não é possível ignorar o fato de que a coletânea, da qual ele faz parte, foi publicada um ano após a promulgação do Ato Institucional Número 5, que se traduziu, entre outras medidas, na suspensão das garantias constitucionais e na institucionalização da tortura usada como instrumento de Estado. O apocalipse, para o qual o título do conto remete, deve, assim, ser entendido como um dispositivo que projeta um cenário catastrófico na realidade imediata, permitindo que questões de ordem social e política possam ser pensadas e discutidas.

REFERÊNCIAS

- Abreu, M. de. (2006). *Evolução urbana do Rio de Janeiro* (4^a ed.). Rio de Janeiro: IPP.
- Bakhtin, M. (1998). Questões de literatura e de estética: a teoria do romance (4^a ed.). São Paulo: UNESP.
- Baudrillard, J. (2000). *The Vital illusion*. New York: Columbia University Press.
- Beugmann, R. (2005). *Sprawl: a compact history*. Chicago: Chicago University Press.
- Brosseau, M. (1996). *Des romans-géographes*. Paris: L'Harmattan.
- Claval, P. (2007). *Geografia cultural* (3^a ed.). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Duncan, J. S., Johnson, N. C., & Schein, R. H. (Eds.) (2004). *A companion to cultural geography*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Fonseca, R. (1985). *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Fonseca, R. (2004). *Contos reunidos* (7^a reimp.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Foucault, M. (2004). *Vigiar e punir* (29^a ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Haraway, D. (2009). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Haraway, D.; Kunzru, H.; Tadeu, T (Eds.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Jameson, F. (1997). *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (2^a ed.). São Paulo: Editora Ática.
- Kermode, F. (2000). *The sense of an ending: studies in the theory of fiction with a new epilogue*. Oxford: Oxford University Press.
- Lehan, R. (1998) *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Lyotard, J.-F (1998). *A condição pós-moderna* (5^a ed). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mazurek, M. (2014). *A sense of apocalypse: technology, textuality, identity*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. New York & London: Methuen.
- Moretti, F. (2003). *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Santos, M. (1990). *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo*. São Paulo: Hucitec.
- Soja, E. W. (1993). *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real and imagined places*. Cambridge & Oxford, Blackwell Publishers.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing.
- Tally Jr., R. (2013). *Spatiality*. London & New York: Routledge.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit.

FIGURAS DO IMAGINÁRIO PÓS-HUMANO NA OBRA DE GONÇALO M. TAVARES

REPRESENTATION OF THE POSTHUMAN IMAGINARY IN THE LITERATURE OF GONÇALO M. TAVARES

PEDRO CORGA*

pedrocorga@gmail.com

A literatura de Gonçalo M. Tavares debruça-se sobre questões essenciais da vivência humana num mundo dominado pela constante mudança, pela incerteza, pela ambiguidade e pelo paradoxo. Dada a complexidade do mundo que habitamos, o autor, por diversas vezes, faz referência a um sentido de responsabilidade literária e moral que o escritor de século XXI deve demonstrar, o dever de estar atento ao mundo que o rodeia e de o levar a sério, questionando, refletindo e provocando nos leitores inquietação perante temas tão fundamentais como o destino do ser humano no mundo tecnológico e globalizado do século XXI, a sua relação com a tecnologia, a ciência e as implicações na relação que mantém com o mundo natural. Deste modo, procuramos com o presente artigo encetar uma breve reflexão sobre as características mais marcantes da poética autoral de Gonçalo M. Tavares à luz do conceito do pós-humano, através da leitura das suas mais marcantes produções literárias. As obras pertencentes à tetralogia *O reino* e títulos como *Uma Viagem à Índia*, *Atlas do Corpo e da Imaginação* e *Breves Notas sobre Ciência*, farão parte desta nossa leitura pós-humana do universo literário de Gonçalo M. Tavares.

Palavras-chave: pós-humano; tecnologia; máquina; literatura; natureza; cultura.

The literature of Gonçalo M. Tavares tackles essential issues pertaining to human contemporary life in a world dominated by constant change, by uncertainty, ambiguity, and paradox. The author himself often puts forward the idea of literary and moral responsibility of the writer at the beginning of the 21st century, the urgency of being aware of the complexity of the world and taking it seriously, questioning and provoking disquiet, restlessness, and discomfort in the reader in the face of such fundamental issues as the fate of the human being in a technological and globalised world, its relationship with technology and science , as well as the human impact on the natural world. This article thus aims at providing a brief analysis of some of the most salient characteristics of Gonçalo M. Tavares's poetics in light of the concept of the posthuman, through a close reading of his most prominent works. The books belonging to the tetralogy *O Reino* and titles such as *Uma Viagem à Índia*, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, and *Breves Notas sobre Ciência* will be included in our posthuman reading of Tavares's literary universe.

Keywords: posthuman; technology; machine; literature; nature; culture.

* Investigador Colaborador do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) da Universidade de Aveiro. ORCID: 0000-0001-8817-7254

Data de receção: 2020-01-21
Data de aceitação: 2020-09-01
DOI: [10.21814/2i.2467](https://doi.org/10.21814/2i.2467)

1.

No universo ficcional de Gonçalo M. Tavares encontramos um ato de escrita que instiga o pensamento e provoca mudança(s) de posição perante a realidade que nos circunda. A sua escrita debruça-se sobre questões essenciais da vivência humana na contemporaneidade, os medos, angústias, motivações e a sua relação com um mundo dominado pela incerteza, pela ambiguidade e o paradoxo. Ao refletir sobre temas desta natureza, o autor chama a si mesmo a “responsabilidade literária e ética” (Tavares, 2010b, p. 37) do escritor no início do século XXI, o dever de estar atento ao mundo e de o levar a sério, questionando e provocando nos leitores inquietação (e até estranhamento) perante temas fundamentais como o destino do ser humano no mundo contemporâneo globalizado e as implicações da relação entre homem, ciência e tecnologia para o equilíbrio no mundo natural. Por meio de um olhar literário atento e vigilante, a sua escrita concretiza uma visão intensamente lúcida, irônica e de forte pendor ensaístico.

Ao longo desta comunicação pretendemos encetar uma reflexão sobre as características mais marcantes da poética de Gonçalo M. Tavares nas relações que mantêm com alguns dos temas centrais das investigações e postulações teóricas desenvolvidas em torno do que a filósofa pós-humanista Rosi Braidotti chama de “posthuman predicament” (Braidotti, 2013, p. 6).¹ Procuraremos, igualmente, relacionar a noção de “pessimismo antropológico firme” (Tavares, 2010b) do escritor português com a postura pós-antropocêntrica característica da tomada de posição pós-humanista, analisando o modo como o autor reflete acerca do futuro do ser humano na sua relação como os avanços técnicos, tecnológicos e científicos dos nossos tempos. Para tal, iremos debruçar-nos sobre algumas das ideias exploradas amplamente por Tavares em seus textos, com especial destaque para a questão da natureza das motivações humanas e o aproveitamento da tecnologia para a prática do mal. Iremos também abordar a visão que Gonçalo M. Tavares adota perante os acontecimentos contemporâneos, investigando através de uma literatura que desloca o ponto central, focando a sua atenção na margem, observando os fenómenos a partir do canto do olho, com distância atenta e vigilante. Partindo desta abordagem, veremos como esta postura investigativa do autor perante o ato criativo se relaciona com o modo como o posicionamento pós-humano procura desconstruir criticamente e questionar construtivamente as noções de humanismo e antropocentrismo na tentativa de reforçar uma positiva e afirmativa mudança de paradigma, como defende, por exemplo, Rosi Braidotti.

2.

De acordo com Braidotti, o pós-humanismo opera a crítica e a desconstrução do ideal do “Homem” como suposta medida de todas as coisas (Braidotti, 2018, p. 32). Segundo a autora, a posição pós-antropocêntrica complementa esta prática operando uma crítica ao que ela chama de “species hierarchy and human exceptionalism” (p. 32). No capítulo 2 do seu livro *The Posthuman* (Braidotti, 2013), Braidotti faz referência ao “post-anthropocentric turn” (p. 57) que visa questionar a noção tradicional de “anthropos”, na tentativa de imprimir uma mudança de parâmetros e paradigmas até ao momento encarados como certezas imutáveis e absolutas. O autor alemão Stefan Herbrechter, em *Posthumanism* -

¹ Em *The Posthuman*, de 2013, Braidotti escreve: “After the postmodern, the post-colonial, the post-industrial, the post-communist and even the much contested post-feminist conditions, we seem to have entered the post-human predicament” (Braidotti, 2013, p. 6).

A Critical Analysis, revela um posicionamento semelhante, defendendo um tipo de pós-humanismo crítico que procura investigar “the possible crisis and end of a certain conception of the human, namely the humanist notion of the human” (Herbrechter, 2013, p. 3), ao mesmo tempo que procura contribuir para uma transformação acelerada desta última (p. 3).

Por outras palavras, a posição do chamado *critical posthumanism* envolve um engajamento crítico com a ideologia antropocêntrica do humanismo (Herbrechter, 2013, p. 3). O tipo de pós-humanismo descrito por Herbrechter não cede a euforias nem a nenhuma espécie de misticismo apocalíptico, envolvendo, por um lado, uma abertura à natureza radical da mudança tecnocultural e, por outro, marcando uma certa continuidade com tradições de pensamento que se confrontam criticamente com o humanismo e que, em certa medida, dele fizeram parte (p. 3). Este autor defende, pois, que o potencial de transformação do ser humano através do avanço tecnológico (o chamado processo de pós-humanização) é apenas o mais recente sintoma de uma “cultural malaise” (p. 3) que habita o próprio humanismo, tido, neste contexto, como uma ideologia e um específico tipo de discurso. Importa referir que, de acordo com outros teóricos pós-humanistas como Katherine Hayles, “the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or re-placing the body with other prostheses becomes a continuation process that began before we were born” (Hayles, 1999, p. 3). Indo mais longe, Braidotti considera que o pós-humanismo do presente é um momento intermédio, um tempo crucial de interceções que conjuga, em simultâneo, o movimento de *deixar de ser* e o processo de *vir a ser*. Nas palavras da autora, “to do justice to the complexity of our times, we need to think of the posthuman present as both the record of what we are ceasing to be (the actual) and the seed of what we are in the process of becoming (the virtual). (...) It is not a binary opposition, but the simultaneous occurrence of multi-directional processes” (Braidotti, 2017, p.10). Também para o filósofo francês Bernard Henry-Lévy, a noção de *becoming* é fundamental para compreender a complexa e dinâmica natureza do humano: “We aren’t born human; we become it. Humanity is not a form of being; it is a destiny. It is not a ready state, delivered once and for all, but a process” (Henry-Lévy, 2018). Nesse sentido, poderíamos dizer, como defendem alguns estudiosos e pensadores, que todos nos tornamos pós-humanos a partir do nascimento (ou talvez mesmo antes, considerando os avanços em áreas como as ciências médicas e a biotecnologia).

No entender de Rosi Braidotti, a noção de pós-humano enquanto figuração cartográfica permite, por exemplo, questionar e refletir acerca do fim da categoria Eurocêntrica do “Homem” universal (Braidotti, 2018, p.37), ao mesmo tempo que analisa as potenciais múltiplas formas nas quais o ser humano, nos nossos dias, se está transformando, recompondo ou reestruturando, num claro movimento que se afasta das noções tradicionais de humanismo e antropocentrismo. Para tal, diz-nos Braidotti, a abordagem pós-humana deve ser crítica, criativa e focar-se nas margens de expressão das possibilidades ainda por realizar (p. 7). No entanto, importa referir, como faz Neil Badmington, que o pós-humanismo não pode simplesmente negar ou querer anular por completo o conceito de humanismo: “(...) the ‘post-’ of posthumanist does not (and, moreover, cannot) mark or make an absolute break from the legacy of humanism. ‘Post-’s speak (to) ghosts, and cultural criticism must not forget that it cannot simple forget the past” (Badmington, 2003, pp. 21–22). Para este autor, a escrita e a reflexão em torno da condição pós-humana deve constituir-se como uma prática crítica no seio do humanismo, concebendo-se assim como “the working-through of the humanist discourse” (p. 22). Partindo desta perspetiva, a teoria pós-humanista visa a desconstrução crítica dos valores monolíticos da tradição hu-

manista, procurando novas formas de entender a natureza do humano no mundo contemporâneo altamente globalizado e tecnológico. Como defende Badmington, esta posição não implica uma rejeição ou negação do valor e da importância do humanismo, do mesmo modo que a tomada de posição pós-moderna (que, de resto, abriu caminho à visão pós-humanista) não significa uma rutura ou rejeição total da visão da modernidade. O pós- de pós-moderno e pós-humano não significa rutura, cisão, negação, nem mesmo superação dos conceitos de moderno ou de humano.

Regressando à noção de pós-antropocentrismo, à qual aludimos a respeito de Rosi Braidotti, importa fazer uma breve referência à teórica e filósofa pós-humanista Francesca Ferrando. Esta autora defende a ideia de um “interconnected paradigm” (Ferrando, 2016, p. 4) como uma teia de conexões entre todas as formas de existência que habitam o planeta, não reconhecendo qualquer caráter excepcional ao ser humano, considerando-o como uma entre as muitas espécies do nosso planeta, não separado do resto dos seres vivos, mas em íntima conexão com eles. De acordo com esta posição crítica, o bem-estar do ser humano é tão importante como o bem-estar dos animais não-humanos, das máquinas e do ambiente (p.5). Na sua visão filosófica do pós-humanismo, Ferrando coloca ênfase na perspetiva pós-dualista da existência, segundo a qual “no single point of view can be regarded as the complete one” (p.9). Ainda segundo a filósofa italiana, “Epistemologically speaking, Posthumanism is a perspectivism, according to which every perspective is valuable and should be acknowledged and respected” (p.10). Esta noção encontra-se igualmente presente no trabalho desenvolvido por Donna Haraway, nomeadamente o conceito de *natureculture* enquanto simbiose entre natureza e cultura, outrora elementos considerados apartados, ou mesmo opostos. De acordo com Malone e Ovenden, “Natureculture is a concept that emerges from the scholarly interrogation of dualisms that are deeply embedded within the intellectual traditions of the sciences and humanities (e.g., human/animal; nature/culture)” (Malone, 2017, p. 1). Para Braidotti, na perspetiva teórica e crítica do pós-humanismo qualquer noção de natureza humana é substituída por “‘naturecultures’ continuum (...)” (Braidotti, 2018, p. 34). Como veremos, a posição de Gonçalo M. Tavares no que diz respeito à relação entre ser humano e natureza é muito próxima da visão pós-humanista, que abandona toda e qualquer ideia de superioridade do ser humano em relação aos outros atores seres vivos habitantes do planeta.

Tendo em conta esta brevíssima passagem por alguns dos posicionamentos teóricos do conceito de pós-humano, poderíamos arriscar dizer que o tipo de abordagem pós-humanista crítica e desconstrutivista proposta por Stefan Herbrechter ou Neil Badmington, e ainda a perspetiva pós-antropocêntrica teorizada por Braidotti e Ferrando, estão em sintonia com a visão antiessencialista, antifundamentalista, pós-dualista, pós-exclusivista (termo amplamente usado por Ferrando), e ainda antropológicamente pessimista, que são a marca essencial da poética autoral de Gonçalo M. Tavares, a começar com os livros pretos da série *O Reino*, passando pela epopeia *Uma Viagem à Índia* e *Animalescos*, até chegar aos últimos dois títulos da recém-criada série *Mitologias*. Uma posição crítica, desconstrutiva (irónica e desfamiliarizante) e (conceptualmente) criativa, eis a posição que Gonçalo M. Tavares assume perante a realidade contemporânea e pós-humana, da qual veremos, em seguida, alguns exemplos.

3.

Em primeiro lugar, no que diz respeito à relação entre o homem contemporâneo e o mundo natural, encontramos em Gonçalo M. Tavares marcas definidas de uma visão pós-

antropocêntrica que rejeita a ideia da primazia e superioridade do ser humano relativamente aos outros seres e formas de vida existentes no planeta, como podemos ver em inúmeras passagens da epopeia tavariana *Uma Viagem à Índia*. Deste modo, poderemos começar por citar Bloom, o protagonista da referida viagem, em diálogo com o amigo parisiense Jean M. Nesta passagem Bloom refere que “o universo entortou há muito” (Tavares, 2010, p. 130) e que

Há muito o homem entortou a Natureza.
 Porque o homem pensa a Natureza como se esta
 fosse uma mesa a que pode cortar uma das pernas
 para a endireitar.
 Mas a paisagem não é uma coisa
 que possa ser corrigida por cidadãos
 bem equipados, a paisagem é que te corrige.
 É a terra que te come, e não
 o inverso.
 (Tavares, 2010, p. 130–131).

Consideramos que estes versos resumem a posição crítica de Gonçalo M. Tavares em relação à ambição desmedida do homem em querer dominar a Natureza pelo meio da tecnologia e da máquina. Ainda no seguimento dos versos transcritos acima, o narrador refere: “As máquinas executam a parte física/ de uma ordem anterior: dominar o dia/ como se faz à árvore a que se impõe a direcção de crescimento dos ramos. Mas o dia não é matéria controlável” (Tavares, 2010, p. 131). Esta última afirmação sugere que, apesar dos esforços humanos para a subjugar, a Natureza não se deixa domesticar por completo, como indica a seguinte imagem presente na estância 25 do Canto VI: “A Natureza, de resto,/ é mais ágil no ataque do que na defesa:/ constroem-se cidades em cima de florestas,/ mas debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais/ há uma vida animal que persiste/ e faz ruído” (p. 256). A propósito desta força (vingativa) da natureza e confluindo, e ao terminar o Canto VI, é referido que, na sua viagem até à Índia, Bloom “sobrevivera à maldade que a natureza/ por vezes tem,/ e sobrevivera à maldade que os homens,/ por hábito, praticam” (p. 283). Note-se a subtil carga irónica das expressões “por vezes” para se referir à maldade dos elementos naturais e “por hábito” quando se refere à maldade humana.

No canto V da epopeia de Tavares, o narrador, volta a referir-se à mesquinhez e pequenez do homem, cuja soberba se torna ridícula ao pé da força dos elementos e à dimensão do planeta Terra:

(...)
 Em matéria pura, medível,
 os homens, todos juntos, não fazem uma ilha,
 das pequenas.
 Mas apesar disso, o homem considera-se
 importante – a espécie com o ofício de jardineiro.
 Contudo, o planeta não é o jardim do homem criativo
 nem do cientista fundamental, nem do general corajoso;
 a espécie humana, sim, é um dos jardins do planeta,
 o canteiro mais civilizado, é certo. Mas pouco mais.
 (Tavares, 2010, p. 216)

Vemos, pois, na passagem citada, um exemplo da visão de Gonçalo M. Tavares que recusa a ideia da posição central e privilegiada do ser humano em relação às demais espécies, posição que se encontra ainda profundamente enraizada nos hábitos, costumes, e

modos de pensar e viver da civilização ocidental. Na estância 27 desse mesmo canto V de *Uma Viagem à Índia*, esta reflexão prossegue, sempre com tom irônico:

Não foi feito para o homem que gosta de doces:
o mel é feito para as abelhas.
E a montanha não existe para que seis homens
organizem uma competição de escalada,
a montanha é uma parte da terra que subiu.
E o mar não tem peixes por o cozinheiro ter inventado
uma forma exótica de os grelhar (...) (Tavares, 2010, pp. 216–217).

Na estância seguinte, conclui Bloom: “O mundo tem tanta coisa e também tem homens, sim” (p. 217).

Existe, pois, a nosso ver, convergência entre o posicionamento das reflexões literárias de Gonçalo M. Tavares e a visão pós-antropocêntrica defendida pelo posicionamento pós-humanista, na qual encontramos a ideia de que o ser humano é apenas um entre muitos outros seres e, como tal, não deve (como o faz) pensar no planeta como seu domínio. Esta mensagem é-nos dada também em *Aprender a rezar na era da técnica*, último romance da tetralogia *O Reino*, na passagem que abre o capítulo 2, “A caça”, na qual o narrador faz questão de sublinhar a posição de força de Lenz, a sua posição de superioridade sobre todas as coisas, sejam elas humanas (como é o caso da criada sobre a qual o adolescente Lenz avança, na presença do pai), sejam elas não-humanas como é o caso dos “objetos imóveis: as botas, a arma, o colete pesado” (Tavares, 2007, p. 13) que o protagonista veste cerimiosamente, como um “ritual de domínio” (p. 13) que, segundo o narrador, compreendia movimentos que “eram os que melhor contribuíam para formar o ser humano” (p. 13). Neste preciso capítulo, a superioridade pela força por parte do ser humano Lenz era exercida sobre a natureza, uma vez que, de acordo com esta crua visão antropocêntrica, “os elementos ágeis da natureza reivindicavam uma desobediência que não era tolerável” (p. 13). Esta é, pois, uma posição com um fundo de “determinação política” (p. 13), para que Lenz pudesse assim “tomar uma posição em cima da terra” (p. 13) perante aquilo a que ele chama de “um opositor mesquinho um coelho” (p. 13). Outra passagem que nos mostra esta visão antropológica, que terá, diremos, feito sentido em séculos anteriores, é a referência aos “caminhos que a natureza, com a sua estupidez muito própria, deixara espontaneamente para os homens passarem” (p. 14). Mais adiante, afirma-se que “Lenz não tinha ilusões acerca da terra que pisava: havia entre a natureza e o homem um ponto de ruptura que há muito fora ultrapassado. Existia uma luz nova nas cidades, a luz da técnica, luz que dava saltos materiais que antes nenhum animal conseguira dar” (p. 42).

O Dr. Lenz B era, pois, um cirurgião de uma precisão e frieza incríveis, chegando mesmo a ser comparado com uma máquina: “O pulso de Lenz parecia suportado por um pedaço de metal e não por um braço” (Tavares, 2007, p. 26). Nesta afirmação opera-se uma simbiose entre a técnica do humano e a técnica da máquina, acentuando-se a eficácia e precisão que os aproxima. Aquilo que caracteriza Lenz não é aquilo que é esperado de um ser humano, mas sim aquilo que é esperado de algo que executa com precisão maquinial uma determinada tarefa. Tal ligação surge, igualmente, em *A Máquina de Joseph Walser*, romance no qual a relação entre o trabalhador Walser e a sua ferramenta de trabalho adquire a forma de uma complexa e estranha proximidade. Atentemos, pois, nesta passagem:

O fundamento da sua existência real aquela máquina era aquilo que permitia à sua família subsistir, era, portanto, aquilo que o salvava, dia após dia, de ser uma outra pessoa (...) mas salvando-o dia após dia essa máquina ameaçava-o também constantemente, sem qualquer pausa. Uma falha na máquina

que o salvava monotonamente, poderia de um momento para o outro acabar-lhe com a vida ou com o modo de o seu corpo contactar com a vida. (...). Joseph Walser amava a sua máquina, mas sabia que esta o odiava, a ele, humano, de tal como que não o largava de vista; a máquina observava-o constantemente, à procura de uma falha, à espera de uma falha. (Tavares, 2004, p. 22)

Existe na passagem acima transcrita, por um lado, um processo de animização, ou mesmo humanização, da máquina e, por outro, uma espécie de robotização ou maquinilização do ser humano Walser, a quem é pedido concentração precisão, frieza e distanciamento emocional. Era dessa forma, pois, que Walser se deveria aproximar do *ser-máquina* se quisesse que esta continuasse, dia após dia, a ser a sua salvação.

Em *A Máquina de Joseph Walser* também se fala da fábrica e do fascínio que a repetição maquinal exerce sobre o ser humano: “Veja esta fábrica: estamos perante o espanto sobrenatural. Tudo é tão estupidamente previsível nestas máquinas que se torna surpreendente; é o grande espanto do século, a grande surpresa: conseguimos fazer acontecer exactamente o que queremos que aconteça. Tornámos redundante o futuro, e aqui reside o perigo” (Tavares, 2007, p. 17), refere o encarregado Klober dirigindo-se a Walser. Nestas palavras menciona-se, então, a relação paradoxal que existe entre a surpresa e o espanto que as máquinas provocam e a previsibilidade que elas perpetuam, uma previsibilidade que tudo presentifica, que tem a potencialidade de anular (ou pior, desvalorizar) o futuro. Rosi Braidotti apelida este mesmo fenómeno de “techno-teratological” (2011, p. 55), segundo o qual, “excitement about the change is coupled with political and social conservatism, nostalgia, and a social climate of anxiety and fear” (p. 55). Comentando esta posição de Braidotti, Herbrechter afirma que a autora encara o presente estado de pós-humanização como resultado de um imaginário cultural profundamente ambivalente e paradoxal, ao mesmo tempo fascinado e aterrorizado pelas monstruosidades “made imaginable and realizable by new technologies” (Herbrecheter, 2013, p.105). Em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares escreve sobre a relação entre o ser humano e a técnica:

Sempre houve este fascínio por uma parte do mundo, criada pelo Homem, e que avança com certa independência: a técnica. (...) Um corpo que além de ser dispensado (não precisa de supervisionar), pode ser, ele mesmo, substituído e supervisionado pela técnica. (...) Técnica que vai dispensando o movimento, que vai dispensando um conjunto de decisões musculares, essenciais no humano. (Tavares, 2013, p. 99).

Há, portanto, no homem uma parte que ele criou que vai avançando com cada vez maior independência e que vai tornando desnecessários certos movimentos humanos. Esta é, pois, uma possível definição de progresso tecnológico, que vai tornando redundante a ação humana, progressivamente substituída pela máquina. Mais adiante, Tavares conclui, em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: “A tecnologia permite que eu abra a janela sem me levantar, mas, inicialmente, eu, levantando-me, abria a janela à mesma. Eis um paradoxo, ainda mais porque tal é associado ao progresso” (Tavares, 2013, p. 100).

Em *Breves Notas sobre Ciência* existe um fragmento sobre “Filósofos, cientistas e tecnologia”, no qual poderemos descortinar a posição de Gonçalo M. Tavares em relação ao debate homem *versus* máquina:

A vantagem do filósofo em relação ao investigador rodeado de tecnologias é que o primeiro pode dizer:

- Fui eu que pensei.

Enquanto ao segundo podem acusar, apontando para as maquinarias:

- Foram elas que pensaram.

(Tavares, 2006, p. 136)

Neste apontamento, Gonçalo M. Tavares usa intencionalmente a palavra “maquinárias” com a intenção de desvalorizar estas em relação ao raciocínio e ao intelecto humano. Tavares coloca, assim, na balança o pensamento filosófico e o pensamento científico do investigador auxiliado pela tecnologia. Obviamente que esta questão não é aprofundada pelo autor (nem será, de momento, nossa intenção fazê-lo), mas consideramos que tal passagem nos permite compreender a posição de Gonçalo M. Tavares que guarda, sempre, uma distância cautelosa em relação às máquinas e ao poder da tecnologia.

Como vemos, quer na sua escrita ficcional, quer nas suas reflexões de caráter mais ensaístico, e mesmo nas suas (sempre reveladoras) entrevistas, a posição de Gonçalo M. Tavares supõe uma atitude de sobreaviso em relação ao envolvimento do ser humano com a tecnologia. Segundo Braidotti, um dos salientes paradoxos da nossa era encontra-se precisamente na tensão entre “the urgency of finding new and alternative modes of political and ethical agency for our technologically mediated world and the inertia of established mental habits on the other” (Braidotti, 2013, p. 58). No caso do escritor português, existe claramente a presença deste paradoxo quando o autor toca o tema da tecnologia, da ciência e as suas implicações para a definição do ser humano na contemporaneidade. No entanto, essa tensão não encontra uma resolução clara nas suas obras de ficção, ainda que pareça existir, em algum momentos, uma crítica que, não sendo necessariamente tecnofóbica, alerta para os perigos dos avanços tecnológicos desenfreados, como a velocidade violenta e opressora a que o ser humano se encontra sujeito nos dias de hoje. A propósito da relação entre tecnologia e velocidade, diz-nos Tavares numa entrevista a Cristina Margato: “A velocidade da tecnologia já não é humana, abre um espaço que pode ser perigoso ou não controlável. A partir de uma certa velocidade deixamos de ver, a cegueira é fisicamente comprovável e é simbolicamente interessante” (Tavares, 2019). Poderíamos agrupar estas ideias do autor da seguinte forma: a velocidade da tecnologia não é humana e produz uma cegueira que ajuda a adensar o caos, a desordem e a violência que existe no mundo (por vezes em quantidades insuportáveis). Precisamente sobre a desordem do mundo, a maldade, o progresso e a tecnologia, encontramos esta reflexão em *Uma Viagem à Índia*:

Os crimes rodam, como os planetas,
em volta de cada homem,
e cada crime escolhe o seu cidadão. Nascemos,
e começa a desordem.
A realidade acelera. Atravessada pelos homens,
a realidade perde mitos e ganha engenharia.
As construções são já em maior número
que todas as outras espécies animais.
(Tavares, 2010, p. 427)

Ainda a respeito da questão desta espécie de tirania do tecnológico no mundo contemporâneo, no Canto I da epopeia tavariana encontramos um apontamento irónico que nos dá conta da diferença entre o passado e o presente:

Cascos dos cavalos substituídos em apenas dois séculos
por pneus
(que aderem melhor à realidade que os mamíferos).
A vida é agora habitada por máquinas (sem cheiro)
e certas marcas de indústria potentes ganham, a cada dia,
o nome que os grandes conquistadores perderam
(Tavares, 2010, p. 56).

Ainda na estância seguinte, afirma-se: “Nas mitologias, a fábrica e as máquinas/ ocuparam o lugar dos imperadores/ e do unicórnio. Eis o progresso da imaginação, pensa Bloom” (p.56). Complementando este paralelismo entre o antes e o agora, encontramos igualmente uma referência ao Destino, à crença e a sua relação contemporânea com a máquina e a tecnologia quando Bloom nos diz: “Quando o nosso Destino não funciona/ (como um motor), o melhor é inventar-se/ uma nova máquina ou uma nova crença” (Tavares, 2010, p. 142). Ou uma crença numa nova máquina, diríamos.

4.

Novamente a respeito da máquina, importa referir que Gonçalo M. Tavares faz, por diversas vezes, uso de uma imagem curiosa que compara a natureza humana a uma máquina com dois motores, o da bondade e o da maldade: “Temos dois motores em funcionamento”, diz-nos, “o de fazer atos maldosos e um para atos bondosos” (Tavares, 2010a). Nessa mesma entrevista, o autor alerta ainda para o facto de “nenhum de nós está fora do barco da maldade” (Tavares, 2010a). Em *Uma Viagem à Índia*, existe uma passagem que ilustra de forma perfeita a tendência e a preponderância da maldade no humano apesar de todo o progresso, apesar de todos os avanços:

Porém, pese embora a tecnologia e, na pintura,
os novos movimentos de vanguarda,
a cor negra mantém-se distribuída pelo mundo.
E esta cor que fica no campo depois de um massacre
é, entre os homens, a mais antiga,
disso não haja dúvida.
(...)
Inventaram-se as vacinas, sim, mas a brutalidade é anterior a essa data.
(Tavares, 2010, p. 229)

A referência anterior à máquina da maldade lembra-nos, pois, a guerra, o conflito armado, que em Gonçalo M. Tavares significa, muitas vezes, a Segunda Guerra Mundial e a memória dos horrores do Holocausto, presentes sobretudo nos livros da série *O Reino*. Desde sempre, os conflitos entre os homens foram importantes impulsionadores de invenções e inovações tecnológicas. Tal aconteceu de forma exponencial durante a Segunda Guerra Mundial naquele que Eduardo Lourenço chamou o “mais fascinante e atroz dos séculos” (Lourenço, 2007, p. 11). A partir da destruição e da maldade, o ser humano criou algo novo e a maior parte dos desenvolvimentos a que continuamos a assistir nos dias de hoje, ao nível da tecnologia, ciência e mesmo medicina, teve como resultado os avanços científicos e tecnológicos feitos em nome do conflito e do confronto. A sua origem foi, portanto, essa cor negra que se espalha de forma voraz por todo o (relativamente breve) período de existência humana, nessa brutalidade que é, de facto, anterior à invenção das vacinas. É partindo deste ponto de vista que devemos entender a posição cautelosamente distante de Tavares em relação à tecnologia e aos avanços científicos responsáveis pela aceleração vertiginosa da vida humana no século XXI e que encontra eco em diversos momentos das suas obras, em especial, como vimos, nos livros pretos da tetralogia *O Reino* e outros que poderemos dizer que partilham com esses quatro a insistência e persistência da cor negra no mundo, como é o caso de *Uma Menina estava perdida no seu século à espera do pai*, *Água*, *Cão Cavalo*, *Cabeça* e *Uma Viagem à Índia*.

Vemos, então, que é a partir deste entendimento das coisas que advém a posição antropologicamente pessimista do escritor, a percepção lúcida da necessidade de cautela, da

necessidade de imprimir um pouco mais de lentidão ao mundo, com recurso, por exemplo, à leitura e, em específico, ao ato de manusear o objeto livro, as suas páginas, a lombada e a contracapa. Numa conversa com Raquel Ribeiro, acerca da relação entre ciência e literatura, Tavares refere o perigo da excessiva especialização do cientista, chamando a atenção para o facto de “(...) muita da história trágica do século XX [ter sido] uma história em que, de certa maneira, a ciência foi utilizada, instrumentalizada, manipulada pela política”. Os cientistas estavam “obcecados pelo como” e “nunca perguntaram para quê e porquê” (Tavares citado em Ribeiro, 2014). De acordo com o autor, é precisamente aí que entra a responsabilidade do escritor através da produção de uma literatura lúcida que olhe para a realidade contemporânea de forma não compartmentalizada e não essencialista, e que chame a atenção para a instrumentalização da ciência decorrente da obsessão pela superespecialização e do perigoso princípio de “investigação pela investigação”. Fazendo especificamente de literatura, o posicionamento pós-humano encara-a não como mero repositório ou perpetuação de uma já ultrapassada conceção de humanismo, mas precisamente como o lugar a partir do qual se faz um questionamento da existência humana ou de determinadas conceções de existência humana, tal como acontece na literatura tavariana.

Gonçalo M. Tavares defende, então a importância do ato de leitura, concebendo o livro como uma “máquina da lentidão” (Tavares, 2011), que ajuda o leitor a abrandar do ritmo frenético do quotidiano contemporâneo. Jonathan Franzen fala-nos de algo semelhante quando afirma a incompatibilidade da lentidão requerida pelo ato de leitura e “the hyperkinesis of modern life” (Franzen, 2002, p. 63). Ainda assim, Franzen diz acreditar na importância e no poder do ato de leitura, considerando-os, como Jeff Wallace, como uma estratégia de “choice and resistance” (Wallace, 2017), que adquire especial importância nestes tempos pós-humanos de proliferação de tecnologia e velocidade.

Escolha e resistência, precisamente aquilo que Gonçalo M. Tavares pretende fazer ao prescrever as inquietações, as motivações e os medos do ser humano no século XXI, século completamente dominado pela tecnologia, que, segundo o autor em entrevista à revista *Prelo*, muda os nossos medos e gere as nossas tensões” (Tavares, 2017). E são precisamente as indagações acerca das “inquietações que a máquina introduziu” que levam o escritor, mais recentemente, a embarcar pelo mundo das *Mitologias*, com os títulos *O Homem Sem Cabeça* e *o Homem do Mau olhado* e *Cinco Meninos, Cinco Ratos* que, de acordo com palavras do autor, “passam um pouco pelas histórias tradicionais, pelas lendas mas remetendo-as para o século em que nós estamos onde, mais uma vez, as máquinas se apresentam como personagens principais e não como paisagens” (Tavares, 2017). Com efeito, estes títulos recuperam reflexões, já iniciadas em obras como *Uma Viagem à Índia* e *Breves Notas sobre Ciência*, acerca do tipo de relação que as narrativas mitológicas mantêm com a realidade contemporânea da máquina e da tecnologia, na qual o ser humano é sempre já outro ou outra coisa, algo fluido, complexo e ambíguo, tanto para o (seu) bem, como para o (seu) mal.

REFERÊNCIAS

- Badmington, N. (2003). Theorizing posthumanism. *Cultural Critique*, 53, Posthumanism (Winter, 2003), 1027. <https://muse.jhu.edu/article/41107>
- Braidotti, R. (2011). *Nomadic theory: The portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.

- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2017). Posthuman, all too human: The memoirs and aspirations of a posthumanist. *The 2017 Tanner Lectures Delivered at Yale University*. <https://bit.ly/371UPae>
- | Braidotti, R. (2018). A theoretical framework for the critical posthumanities. *Theory, Culture & Society*, 36(6), 31–61. <https://bit.ly/371UPae>
- Ferrando, F. (2016). Humans have always been posthuman: A spiritual genealogy of the posthuman. In Banerji, D., Paranjape, M.R. (eds.). *Critical Posthumanism and Planetary Futures* (pp.243–256). Berlin : Springer. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-81-322-3637-5_15
- Franzen, J. (2002). Why bother? In *How to be alone: Essays*. Londres: Fourth Estate.
- Hayles, K. N. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Henry-Lévy, B. (2018, August 22). We are not born human. *The New York Times*, Aug. 22. <https://www.nytimes.com/2018/08/22/opinion/we-are-not-born-human.html>
- Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism: A critical analysis*, London: Bloomsbury.
- Lourenço, E. (2007). *Esplendor do caos*. 5.ª edição. Lisboa: Gradiva.
- Malone, N. & Ovenden, K. (2017). Natureculture. *The International Encyclopedia of Primatology* (Edited by Agustín Fuentes). John Wiley & Sons, Inc. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781119179313.wbprim0135>
- Tavares, G. M. (2004). *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares G. M. (2006). *Breves notas sobre Ciência*. Lisboa: Relógio D'água.
- Tavares, G. M. (2007). *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares, G. M. (2010). *Uma viagem à Índia: Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Tavares, G. M. (2010a). Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil, entrevista a Fábio Victor. *Folha de S. Paulo*, Julho. <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/07/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>
- Tavares, G. M. (2010b, outubro 27). Gonçalo M. Tavares - O romance ensina a cair, entrevista a Pedro Mexia. *Jornal Público, Suplemento “Ípsilon”*.
- Tavares, G. M. (2010c). Gonçalo M. Tavares, entrevista a Carlos Vaz Marques. *Revista Ler* (dezembro), 30–38, 84.
- Tavares, G. M. (2011, novembro 25). Não há nenhuma máquina idêntica ao livro, entrevista a Sérgio Oliveira. *Jornal de Notícias/Revista Babel/Livros do Mundo*.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho.

Tavares, G. M. (2017, julho). A leitura é só o início, entrevista a Tânia Pinto Ribeiro. *Prelo*, jul. 2017. <http://prelo.incm.pt/p/texto-e-fotografias-tania-pinto-ribeiro.html>

Ribeiro, R. (2014, agosto 24). Pode a literatura ser a ciência mais pura? *Ipsilon, Jornal Público*. <https://www.publico.pt/2014/08/24/culturaipsilon/noticia/pode-a-literatura-ser-a-ciencia-mais-pura-1667195>

Tavares, G. M. (2019, abril 19). Ser humano é a nossa mão tremer, entrevista a Cristina Margato. *Expresso/Vida Extra*, 19/4/2019. Disponível em: <<https://vidaextra.expresso.pt/artes/2019-04-07-Entrevista-a-Goncalo-M.-Tavares-Ser-humano-e-a-nossa-mao-tremer>>.

Wallace, J. (2017). Literature. *Critical posthumanism network: Genealogy of the posthuman*, Cardiff: Metropolitan University. <https://criticalposthumanism.net/literature/>

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E POESIA

UMA REFLEXÃO TEÓRICA SOBRE O CASO DOS *POETRY BOTS*

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND POETRY

A THEORETICAL REFLEXION ON POETRY BOTS

PEDRO D'ALTE*

pedrogabrielreis@gmail.com

Procura-se, atualmente, um algoritmo capaz de criar textos literários robóticos que rivalizem com os textos literários humanos. Esta intencionalidade e o panorama atual de produção literária obrigam a uma reflexão que, por um lado, deve debruçar-se sobre as reais valências atuais dos computadores e, por outro, deve revisitar tópicos caros à teoria literária: as próprias fronteiras da Literatura e aquilo que consubstancia e dita um texto como literário. Este é o exercício proposto no presente artigo.

Palavras-Chave: inteligência artificial; poesia; poetas-robô; literatura robótica.

Nowadays, there's a search for an algorithm capable of creating robotic literary texts that rival human literary texts. This intentionality and the current production within literary panorama require a reflection that, on one hand, must focus on computers' valences and, on the other, must revisit topics related to literary theory: the very frontiers of Literature and what configures and dictates a text as literary. This is the exercise proposed in this article.

Keywords: artificial intelligence; poetry; poetry bots; robotic literature.

Data de receção: 2020-01-29

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2505](https://doi.org/10.21814/2i.2505)

* Professor no Instituto Politécnico de Macau, China; investigador no CIEC, Universidade do Minho, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-7264-9106

1. Introdução

O paradigma na criação de robôs assentou numa lógica de produção de robôs industriais, de feição performativa, que se inserissem em cenários fabris e de produção em massa. Atualmente, assume-se, também, o interesse pelo desenvolvimento de robôs interativos que sirvam a manipulação e a navegação (Kanda & Ishiguro, 2013).¹

Neste âmbito, surgem os robôs sociais que promovem um tipo de interação centrada no utilizador² e que pretendem a resolução de dois problemas nucleares: buscar um aspeto humanoide para o robô e que o seu registo verbal seja competente, ausente de estranheza³ e em linha com os códigos sociais.⁴

A atenção pela “habilidade linguística” do robô é visível, entre outros, na criação e aprimoramento de interfaces; na tentativa de assegurar que a interação linguística entre robôs e humanos seja percecionada como natural pelo elemento humano; ou, inclusive, na conceção de robôs que tenham tal mestria linguística que são, por si, capazes de “escrever” literatura.

Nos dias de hoje, existem algoritmos que intentam este último propósito. Estes algoritmos, tidos como capazes de produzir poesia, denominam-se “Poetry bots”. No presente artigo, dedica-se-lhes atenção.

2. Os robôs poetas

A existência de um algoritmo que possua a habilidade de compor um texto literário é uma das motivações dos aficionados da inteligência artificial.⁵ Sobre o texto poético robótico, Kuchina entende esta tipologia como algo que “is arranged as sequence of words, or signs and symbols, according to a program” (2018, p.74). Gonçalo Oliveira (2017) aprofunda a ampla definição: [poetry generation] aims at producing text that exhibits poetic features at formal and content level, while, to some extent, syntactic rules should still be followed and a meaningful message should be transmitted, often through figurative language” (2017, s.p.). Por seu turno, Barbosa escreve: consideraremos a literatura eletrónica, a “criatividade informática na infinita ‘generatividade’ utilizando o computador como ‘telescópio de complexidade’” (conceito de Abraham Moles): ou seja, como máquina que simula e amplifica os nossos procedimentos mentais, entre eles, os criativos. (2013, p. 20).

¹ Ambos defendem a existência de duas correntes na criação de robôs: a navegação que prevê a deslocação de um lugar para o outro e a manipulação, visível, por exemplo na criação de braços robô (Kanda & Ishiguro, 2013, p.1).

² Zlotowsky, Weiss e Tscheligi enfatizam a ideia de que o robô reconfigura a sua ação em ambientes humanos: “shifting from being solely technologically-driven towards a user-centered approach” (2011, pp. 1–2).

³ Campa escreve: “Human-robot interactions are becoming a day-to-day occurrence. Japanese companies tend to develop humanoids and androids because of their strong conviction that machines with a human-like appearance can replicate the most natural of communicative partners for humans, namely other humans. (...) Appearance is just one of the problems related to the social acceptance of robots. Verbal interactions is equally important” (2016, pp. 110–111).

⁴ Recorde-se o caso de Tay, um *chat bot* experimental da Microsoft, cuja base de aprendizagem se concretizava pela interação com *tweeters* e que foi desligado após a partilha de *tweets* obscenos e inflamados (Neff & Nagy, 2016).

⁵ A língua é um dos derradeiros traços humanos. Girard escreve: “a faculdade da linguagem caracteriza o homem ainda mais nitidamente em relação a todas as espécies vivas”. (Girard, 1976, pp. 15–16). A possibilidade de o algoritmo criar Poesia desafia os limites do que significa “ser-se humano”.

Este tipo de produção, irreconciliável com os moldes tradicionais, tem vindo a receber atenção. *Can a computer write poetry* é uma conferência *TedxYouth* que enfatiza um determinado potencial do “texto robótico” ser considerado literatura, neste caso, um poema. De certa forma, é a transposição do axioma de Fish que diz que todo o texto tem potencial de se tornar literário: “what will be recognized as literature is a function of a communal decision as to what will count as literature. All texts have the potential of so counting, in that it is possible to regard any stretch of language in such a way that it will display those properties presently understood to be literary” (1980, p.10).

Na conferência, o orador apresenta dois poemas: um é composto por um computador e o outro é escrito por um poeta humano. À plateia, é pedido que identifique qual das composições é escrita pelo computador. Por vezes, a plateia associa a produção escrita robótica a uma suposta criação humana.

Processualmente, o início da conferência assemelha-se ao site *botpoet.com*. A plataforma apresenta um jogo semelhante e o internauta deve referir a sua opção: *bot* ou *humano*. Após a resposta, é revelada a percentagem de cliques que votaram *bot* e quantos clicaram *humano*, surgindo, logo de seguida, a menção ao poeta ou ao programa criador da composição. Após a visualização do resultado, estima-se que o leitor se sinta surpreso por ter sido “enganado” por um “robô poeta”.

O sucesso de ambas as apresentações resulta de atitudes falaciosas e que são, na verdade, manipulações do leitor. No caso da conferência, o apresentador solicita à audiência que classifique um poema como humano ou não-humano. Ao concretizar esta ação, salta uma importante etapa: a da crítica textual. Assim, de uma só assentada, o apresentador eliminou uma série de eventuais clivagens em relação ao texto e passou a centrar a atenção do leitor num exercício polarizado que se reduz à mera categorização de uma composição em duas formas distintas: humana e não-humana. O valor de ‘poema’ nunca é problematizado, assumindo-se, implicitamente, que se um leitor associa a produção de um texto a um robô é porque se trata, efetivamente, de literatura.

O que a categorização anterior oculta é o verdadeiro esforço literário. O leitor é ludibriado pois nunca é convidado a questionar a composição gráfica sob o prisma literário. Não lhe é perguntado: “considera este texto poético?”. A orientação bifurcada não corresponde ao caráter dialógico nem à plurisotopia que o texto poético e literário solicitam. Por outras palavras, o diálogo que o texto poético instaura não se circunscreve a um ‘sim’ ou a um ‘não’.

Em todo o caso, ambas as situações abrigam determinadas reflexões. No sítio *botpoet.com* existe um separador, o *leaderboard*, que apresenta a informação compilada sobre a totalidade dos cliques e agrupa-a em variadas categorias. A saber: *i) most human-like human poems; ii) most computer-like computer poems; iii) most human-like computer poems; iv) most computer-like human poems*. Este tipo de dados permite inferir a quantidade de vezes, por exemplo, que um leitor humano se equivocou e tipificou uma “composição robótica” como sendo humana.

Do conjunto de dados elencados, é particularmente curiosa a criação dos seguintes separadores: poemas humanos que evidenciam “traços robóticos” e as composições robóticas que portam “traços humanos”.

Tal categorização é, sobre muitos aspectos, inaugural pois verifica-se, pela primeira vez na História, a possível tipificação de um poema como ‘humano’ ou ‘não-humano’. Trata-se de algo que seria inimaginável em qualquer exercício de crítica literária em qualquer ambiente académico.⁶ Sobretudo, porque um poema seria, desde logo, uma criação exclusivamente humana, desnecessitando-se qualquer reflexão sobre este tópico.

⁶ Alain Vuillemin enumera importantes produções poéticas digitais, em França: *Poèmes et quelques lettres* de Burgaud, em 1977; Donguy, igualmente em 1977, apresenta *Doc(ks) – alire + Cqd- ROM*, um de CD

Infelizmente, o *site* é omisso quanto ao que se pode e deve entender como “característica humana” numa composição poética. Verifica-se, no entanto, que a plataforma assume um texto como detentor de marcas poéticas humanas quando os utilizadores entendem um texto, previamente concatenado por um robô, como sendo humano. O mesmo se aplica aos textos escritos por humanos e que soam “robóticos”. O número de cliques dos utilizadores é o alambique que desambigua entre características humanas e não-humanas.

No tipo de interações descritas, os comportamentos dos leitores não são suficientes para classificar um texto como literário. Então que revelam tais atitudes?

Em primeiro lugar, são capazes de demonstrar quais as características linguísticas dominantes na assunção de um texto como humano. Pondo em contraste os poemas mais votados nas categorias ‘humana’ e ‘robótica’, percebe-se que composições que se abeiram do *nonsense* são mais propensas a serem tidas como produções robóticas. De facto, um texto marcado pela forma de *anfiguris* - isto é, premeditadamente desconexo, ininteligível e de toada absurda-, contraria uma das finalidades da língua que é assegurar a comunicabilidade e a comunicação (Ceia, 2009).

A comunidade leitora, em presença de um texto com estas características e na necessidade de ter de escolher entre um humano ou um robô como entidade autoral, associa a referida produção às valências de um autómato. Em certa medida, pode aferir-se uma cosmovisão humana relativa às possibilidades dos algoritmos: os utilizadores creem que segmentos textuais desconexos devem ter sido criados por robôs.⁷

Em segundo, deve atentar-se no seguinte: os poemas humanos “mais parecidos com robôs” são da autoria de Deanna Ferguson e Gertrude Stein. A canadiana possui, na plataforma, um poema ao jeito do *nonsense* deliberado. A respeito de Stein, cabe lembrar uma vida marcada pela convivência artística com brilhantes espíritos: Picasso⁸, Apollinaire, Matisse, Nijinski ou Hemingway. A sua obra poética absorve e é influenciada pela busca da inscrição na modernidade; pelos movimentos artísticos como o fauvismo, o dadaísmo e o cubismo.

Almejando transpor para a literatura todo o fervor intelectual disruptivo da época, a poesia da americana evidencia a erosão do convencionalismo da linguagem;⁹ a

de poesia animada por computador; em 1998, *Poésie animées* criado pelo pólo CERTEL pela *Université d'Artois*. O autor confere, ainda, destaque às primeiras realizações informáticas de l'Oulipo – movimento fundado por R. Queneau e F. Le Lionnais – e que foram apresentadas na exposição *Europalia*. Em 1989, é criada a primeira revista de poesia eletrónica francesa: *Alire* (Vuillemin, 1999, pp.71–73). Sobre o caso português, Seiça escreve: “as primeiras obras de literatura eletrónica produzidas em Portugal lidaram essencialmente com literatura gerada por computador (LGC). As obras *A Literatura Cibernética 1: Autopoemas Gerados por Computador* (1977) e *A Literatura Cibernética 2: Um Sintetizador de Narrativas* (1980), de Pedro Barbosa, podem ser consideradas as primeiras a combinar criação literária e programação computacional. (...) Por sua vez, entre 1981 e 1983, Silvestre Pestana criou uma série de poemas cinéticos e visuais, Computer Poetry, usando um computador pessoal Spectrum. Melo e Castro, pioneiro da videopoesia, e. g. Roda Lume (1968), realizou vários videopoemas com equipamento eletrónico, ao longo da década de 80, e trabalhou com programas de edição de imagem, cunhando o termo “infopoesia” para descrever os seus trabalhos poéticos com meios informáticos. Para além do mais, tem vindo a teorizar vastamente sobre diversos aspectos do experimentalismo literário, da videopoesia e da infoliteratura” (Seiça, 2015, p. 393).

⁷ A poesia permite a inversão da hierarquia de relações que pauta, por exemplo, a comunicação diária. Assim, a poesia não necessita de ser apreciada com base na sua adequação a uma realidade extralingüística (Yllera, 1979). O mesmo não sucede com a comunicação diária que depende de sentidos mais imediatos e do contexto de enunciação.

⁸ Ao pintor, pertence a autoria do quadro *Portrait of Gertrude Stein* (1906). Para concretizar o retrato, foram necessárias cerca de 80 a 90 sessões.

⁹ O poeta ataca o discurso convencional, subjugando a linguagem à sua vontade artística. Uma forma de concretizar tal intenção passa pela negação do significante como elemento valorativo do vocabulário. Neste

autorreferencialidade e o ideal de que o texto vale por si só; a força da palavra, de cada palavra;¹⁰ a pluralidade de perspetivas e o efeito de composição e colagem;¹¹ a aceitação da primazia sonora sobre a aceção do vocabulário. Ora este tipo de inspiração poética resulta em textos poéticos particularmente estruturados.

A presença de textos poéticos que possuem estas características obriga a uma reflexão sobre a gestão do *corpus* literário do *site*. O que seria de esperar de um acervo *nonsense*? Admitindo que um leitor-tipo assume que o absurdo é um traço padronizado da escrita robótica,¹² por que razão os administradores do *site* insistem na colocação de tais poemas? Poderia supor-se que, dado o exemplo, o computador enganou o humano e é, por isso, criador de poesia?

Em termos de desenho do desafio, foram apresentadas algumas especificidades que obrigam a um questionamento dos dados. A relembrar: i) decisão bifurcada sobre a autoria (computador ou humano); ii) a autoria humana é representativa, implicitamente, da presença literária; iii) em diferido, se o computador enganou o leitor é porque se trata, efetivamente, de uma produção literária; iv) manipulação do acervo de modo a incluir a presença de textos marcadamente *nonsense*.

A presença global de todos estes aspectos faz supor que se pretende que o leitor tome o computador como produtor de poesia à boleia de um exercício altamente condicionado e com um resultado relativamente previsto. Trata-se, assim, de uma publicidade rentável e unidirecional às capacidades dos algoritmos¹³ na medida em que não se pergunta: este texto é poético?

Por outro lado, lança-se um ataque camuflado à Poesia enquanto instituição e fenômeno. Repare-se que, ao colocar-se nas mãos do leitor uma ferramenta que lhe permite classificar um poema consagrado como não-poema ou como uma composição robótica, abre-se uma caixa de Pandora e permitem-se cenários que colocam em causa o próprio valor da Poesia.

Se não repare-se, quando um internauta classifica um poema humano, de um autor consagrado pela academia e pela crítica literária, como uma produção robótica, está a concretizar, pelo menos, uma das seguintes ações: retira valor à produção estética porque admite que um algoritmo é competente o suficiente para produzir um poema semelhante

cenário, o som, por exemplo, é tão ou mais valorizado do que a própria aceção do termo. Sheppard (1991) revela que o único recurso do escritor é, precisamente, desmantelar as estruturas convencionais do mundo, explodindo a linguagem para criar um ícone verbal adequado.

¹⁰ Em *A transatlantic interview 1946*, pode ler-se: “everything I have done has been influenced by Flaubert and Cézanne, and this gave me a new feeling about composition. Up to that time composition had consisted of a central idea, to which everything else was an accompaniment and separate but was not an end in itself, and Cézanne conceived the idea that in composition one thing was as important as another thing. Each part is as important as the whole, and that impressed me enormously” (Stein, 1971, p. 15).

¹¹ A estrutura fragmentada entre versos e a justaposição de perspetivas são técnicas literárias que permitem entrelaçar as artes plásticas e as literárias.

¹² Sobretudo à boleia da indústria cinematográfica, existem conceções prototípicas em relação às habilidades robóticas. A fala arrastada robótica e a ausência de emoções são, porventura, das ideias mais alocadas aos robôs apesar do alerta de Rossiter: “no es necesario que un robot sea humanoide, que tenga miembros, que camine ni que hable. En lugar de ello, cabe una interpretación mucho más amplia de que es un robot. Los límites entre los materiales inteligentes, la inteligencia artificial, la personificación, la biología y la robótica si están volviendo difusos” (2016, pp. 32–33).

¹³ Ganascia alerta: A Singularidade tecnológica não é exceção à regra: bem empacotada, com romances de ficção científica, filmes de ficção científica social ou anúncios estrondosos de professores titulares de cátedras prestigiosas nas maiores universidades, de galardoados com o Prémio Nobel ou de homens de negócios com êxitos prodigiosos, vende-se bem! Para nos convencermos disso, basta verificar o eco que recebe regularmente nos meios de comunicação social destinados ao grande público. (Ganascia, 2018, pp. 154–155).

a um grande autor; faz transitar o valor do poeta para o alocar na máquina; admite, implicitamente, que um poema não tem qualidade suficiente para ser humano.

Estas plataformas permitem, conforme se vê, o questionamento do património literário pelas massas sem que estas necessitem de qualquer esclarecimento literário. Este cenário consubstancia uma face visível das humanidades digitais e abeira-se do seu manifesto publicado em 2008 que pretende libertar as humanidades:

The main objective of the manifesto, whilst not stated explicitly, was to “free” the humanities from the confines of universities; disciplines and departments were perceived as systems of domination, perpetuating rules designed to legitimize competitive advantages and blocking the progress of change (Kembellec & Brodoux, 2017, pp. 4–5).

Obviamente, a força dos manifestos reside no choque, na luta contra o poder vigente. Independentemente do grau de sensatez, não se pretende, importa referir, considerar ilegítimo o questionamento da literatura pelo público. Aliás, aqui reside a força da mesma: no trânsito, na problematização e na revisitação. É também de ressaltar a visibilidade que a poesia eletrónica adquire à boleia destes canais, fazendo, inclusive, justiça ao trabalho de teóricos, programadores, linguistas e escritores.

No entanto, importa destacar duas particularidades negativas nos casos apresentados: comparar a poesia robótica com arquivos *nonsense* faz pairar a ideia de que a poética robótica se restringe ao sem-sentido daí a necessidade de abeirar umas produções às outras, com o intuito de as legitimar. Ora, se a poética robótica pretende adquirir e sedimentar o seu espaço, deve configurar-se como movimento artístico pela sua própria singularidade e não à boleia de exercícios comparativos que, de certa forma, apenas colocam em riste o valor patrimonial sem qualquer necessidade. A poesia robótica deve orientar-se para o esteticamente belo.

Em segundo, a legitimidade do desejo de dissociar as Humanidades da sua ligação às universidades e às academias não é válida, pois a literatura não está isenta de método científico. Por outras palavras, depende, pelo menos, de dois fatores interligados: o ensino – que potencia a apreciação estética e a inteligibilidade formal do código; e a produção de metatextos literários, geralmente concretizada por académicos, que se debruçam sobre as qualidades de uma obra. A científicidade do estudo literário é, ao momento, um importante pilar na análise das produções robóticas e na sua classificação como texto literário. Assim, convocando aspectos da teoria literária, mas também de saberes correlacionados com a produção de cibercultura, lança-se o derradeiro desafio de problematizar a tipificação de um texto produzido por um algoritmo como *literário*.

3. Bit ou Poesia?

Na fase final do exercício, paira a questão: pode a Poesia produzida por um poeta-robô ser tida como Poesia?

Carlos Reis (2008) defende a necessidade de intencionalidade artística. Ora, o algoritmo não manifesta intenção.¹⁴ A produção de “literatura robótica” é uma ação originalmente configurada por uma entidade externa ao algoritmo. Posteriormente, o programa opera com base em informações que podem ser aprimoradas de diversas

¹⁴ Pedro Domingos escreve: “as hipóteses de uma IA equipada com o Algoritmo-Mestre assumir o controlo do mundo são *nulas*. O motivo é simples: ao contrário dos seres humanos, os computadores não têm vontade própria. São produtos da engenharia, não da evolução. (...) Não existe uma ligação necessária entre inteligência e vontade autónoma: ou melhor, inteligência e vontade podem não habitar o mesmo corpo, desde que exista uma linha de controlo entre elas (Domingos, 2017, pp. 310–311).

formas. Sumariando, o robô-poeta não se revela artisticamente engenhoso por “vontade própria”.

A ausência de intenção é reveladora de uma artificialidade poética que não se coaduna com o *fazer poético* que é, acima de tudo, um agir voluntário, inscrito artística, social, cultural e historicamente. Apesar de se atribuir a geração de versos a um algoritmo, nas palavras de Manuel Gusmão, tal constitui uma impossibilidade: a construção do termo *autor* agrupa noções de “causa, origem e finalidade, criação, consciência, sujeito, autoridade, liberdade e responsabilidade” (1995, p. 483). Knapp e Michaels (1985) defendem não existir *intentionless meaning*, ou seja, a linguagem é indissociável da intencionalidade.¹⁵

Um outro aspecto tem que ver com o ofício da palavra. O algoritmo produz versos com base na análise de padrões, na incorporação de versos oriundos do acervo de vários poetas e no *feedback* dado pelos utilizadores e pelos programadores. Rapidamente, um utilizador pode escolher uma composição de entre as milhares de possibilidades criadas pelo algoritmo. A relação laboriosa do Poeta com o seu verso é substituída por uma criação aleatória e/ou mimética.¹⁶

Mantendo-se o ascendente dos critérios anteriores, a poesia robótica não se assumirá como manifestação artística. As considerações valorativas de ciberliteratura esbarrarão nos raciocínios anteriores.¹⁷ No entanto, apesar da validade dos argumentos listados, a aproximação à arte e a sua concretização são realidades mutáveis.¹⁸

De facto, um olhar pela História permite questionar o posicionamento desenhado no parágrafo anterior. Segundo Castelli (2014), as obras de arte robóticas podem incluir-se numa longa tradição que atravessou diferentes tempos, desde a Antiguidade até aos dias de hoje, especialmente se se entender que os artistas colocaram, à sua disposição, ferramentas que lhes permitiram reconfigurar a sua própria arte e atingir diversas inovações por meio da *techné*, no sentido lato. De certa forma, o tema aqui apresentado encontra paralelismos, entre outras querelas, nas discussões entre a fotografia e a arte plástica. Recorde-se que Baudelaire, expoente da poesia simbolista francesa, refutou a ideia de a fotografia poder ser tida como arte¹⁹ (Goldberg, 1988, p.125). Também Dumesnil (2018, p. 8) atesta que os meios mecânicos da fotografia serão preciosos para a arquitetura e para a realização de retratos, mas que, no entanto, “la portée intellectuelle et sentimentale d'une œuvre n'est pas son domaine”.

¹⁵ O mesmo critério pode ser estendido às artes plásticas. Em janeiro de 2018, em Okinawa, foi criada a exposição *Arte e estética de inteligência artificial*. A exposição foi dividida, pelos seus curadores, em quatro partes: i. Arte humana / estética humana; ii. Arte humana / estética de máquina; iii. Arte de máquina / estética humana; iv. Arte de máquina / estética de máquina. A quarta galeria estava vazia, indicando que nenhuma inteligência artificial foi autónoma na intencionalidade criadora e na atribuição de critérios estéticos (Júnior, 2019).

¹⁶ Este aspeto tem que ser lido em articulação com a intencionalidade artística, pois a criação aleatória e/ou mimética não afasta, por si, o artefacto da sua categorização como obra de arte. Aliás, muitos autores imitam o texto-fonte, seja por inspiração – estabelecendo uma relação de intertextualidade ou de palimpsesto – ou, inclusive, revelando sentido caricatural (Castro, s.d.; Ceia, 2009; Genette, 1982; Kristeva, 1980). No domínio da literatura, o *pastiche*, a paródia, a sátira ou a comédia são fenómenos que requerem ao leitor que identifique o objeto que está a ser imitado ou caricaturado sob pena de, falhada tal associação, o efeito textual não resultar como pretendido (Piedade, 2009).

¹⁷ Torres (2004) explica como a poesia experimental cibernetica se constrói de forma marginal, oponível a uma outra, legitimada por ideologias literárias ou lógicas de mercado.

¹⁸ Em *Sonetos*, Camões (2011) escreve: “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades / Muda-se o ser, muda-se a confiança. / Todo o mundo é composto de mudança, / Tomando sempre novas qualidades”.

¹⁹ No livro *Photography in print: writings from 1816 to the present*, lemos: I am convinced that the ill-applied developments of photography, like all other purely material developments of progress, have contributed much to the impoverishment of the French artistic genius, which is already so scarce. (Goldberg, 1988, p.125).

É legítimo afirmar que, independentemente da posição crítica inicial face a um dado objeto artístico e ao modo como este é criado, a progressão dos movimentos artísticos dá-se, entre outros, pelo confronto e pelo gesto disruptivo que vai criando, encontrando e sedimentando outros públicos e outros artistas, outros canais e outros espaços de exposição; revitalizadas formas de contato e de fruição estética; novos manifestos e novas teses. As conceções sobre fotografia evoluem, tal como evoluíram as posições face a outros temas e a outros movimentos artísticos.

Assim, por um lado, trata-se de reconhecer que o universo da experiência ou aquilo que se entende por “real” também se “representa pelo sonho, pela força magnética do universo, pelo privilégio de corrigirmos phantasticamente o mundo” (Ceia, 2007, p. 39). E tais encenações não estão em linha, nem pretendem estar, com representações que visam espelhar “sem distorção”²⁰ o mundo da experiência. A posição acarreta aceitar que há a necessidade e a legitimidade de o autor se libertar das amarras do mimetismo, da tentativa de reprodução fiel do mundo.²¹ Por outro lado, implica reconhecer que a arte possui a habilidade de se metamorfosear, relacionando-se com os assuntos e os dispositivos do seu próprio tempo, adquirindo singulares marcas de contemporaneidade – específicas da época – e que lhe conferem um caráter inédito.²² Para Kittler (1999), os meios determinam o imaginário de uma época.

De facto, hoje, não é totalmente estranha a incorporação de novos meios ou novos media nas artes,²³ sendo vários os artistas que experimentam tais sinergias em trabalhos inspirados pela poesia robótica, em percursos colaborativos ou como programadores e revisores estéticos.²⁴

Retomando, se os condicionamentos elencados afastam a tipificação do texto robótico como literário, na colaboração homem-máquina²⁵ reside a possibilidade de superação do problema.

Repare-se que, apesar de o robô-poeta não ter qualquer intenção de produzir Poesia, é inegável que a fabricação de versos ocorre de uma colaboração programador-algoritmo, numa fase, e público-algoritmo, noutra. Também importa referir que destas sinergias saem importantes linhas de estudo, imbricadas entre si: relacionadas com a configuração dos algoritmos e com as propriedades linguísticas dos idiomas. Oliveira (2017) elenca diferentes estímulos utilizados na poética digital:

²⁰ Recupera-se o manifesto do crítico francês Fernand Desnoyers, a respeito do Realismo: “I demand for painting and literature the same rights as mirrors have” (Potolsky, 2006, p. 98).

²¹ Aguiar e Silva argumenta: “os mundos representados nos textos literários não estão, nem podem estar, exaustivamente inventariados e designados, quer pela natureza da própria linguagem verbal (que não pode representar, por exemplo, a cor como conseguem fazê-lo a fotografia e o filme coloridos), quer pela inevitável seletividade da arte literária, que organiza uma representação do real e não uma duplicação fiel do real, quer por uma intenção estética pretendida pelo autor. (2004, p. 94).

²² Arlindo Machado entende que “a arte sempre foi produzida com os materiais, as técnicas e meios de seu tempo” (2007, p. 9).

²³ Os artistas foram acedendo a novos meios, tais como a fotografia, o cinema, o vídeo ou o computador, e foram incorporando os mesmos em correntes de arte contemporâneas (Gianetti, 2006, pp. 14–15). Para Kac (2013, p.180), os artistas ampliam os limites da arte ao introduzirem a robótica como um novo meio de criação.

²⁴ Ana Marques escreve: “o conceito de programa (...) permite refletir acerca dos mecanismos criativos que regem a produção artística. Mais do que desocultar o que não se pode ver, interessa-nos, aqui, sublinhar a importância da exploração sistemática de procedimentos no ato criativo, contrariando noções de inspiração herdadas do Romantismo e favorecendo uma perspetiva meta-crítica e autorreferencial sobre a experimentação poética” (2019, pp. 11–12).

²⁵ Giralt destaca duas perspetivas nucleares face ao entendimento da robótica. A primeira tem que ver com as aplicações técnicas, o uso industrial. A segunda relaciona-se com o mito, com o sonho, com a ideia de um robô humanoide que, invariavelmente, permite multiplicar as possibilidades na relação homem-máquina (1997, p.9).

Several systems produce poetry based on given stimuli, which can be a set of semantic predicates (Manurung, 2003), one (Charnley et al., 2014) or more seed words (Gonçalo Oliveira, 2012), a prose description of a message (Gervás, 2001), or a longer piece of text, such as blog posts (Misztal and Indurkhy, 2014) or newspaper articles (Colton et al., 2012; Rashel and Manurung, 2014; Toivanen et al., 2014; Tobing and Manurung, 2015; Gonçalo Oliveira and Alves, 2016). Longer documents used as inspiration can be reflected in the poems through the use of keywords (Rashel and Manurung, 2014), associations (Toivanen et al., 2014), phrases (Charnley et al., 2014), similes (Colton et al., 2012), dependency (Tobing and Manurung, 2015) or semantic relations (Gonçalo Oliveira and Alves, 2016) extracted from them, and may also transmit the same sentiment (Colton et al., 2012) or emotions (Misztal and Indurkhy, 2014). Poems are typically built from templates, either handcrafted or extracted from human-produced poems, then filled with information from the inspiration document (Oliveira, 2017, s.p.).

Sobre as propriedades linguísticas, elenquem-se esforços variados: o trabalho de Lamar e Chambers (2019) que produz, com recurso a algoritmos, versos homéricos que apresentam determinadas características sonoras, métricas e compostivas.²⁶ Xiaoyuan Yi et al. (2020) utilizam o seu algoritmo para combater o problema da fraca diversidade na poesia chinesa criada com recurso à inteligência artificial.²⁷ Toivanen et al. (2012) recorrem ao acervo poético finlandês, adotando poemas como estruturas modelo. Depois, o seu programa (*P.O. Eticus system*) cambia umas palavras por outras, mantendo a mesma classe gramatical. No mesmo seguimento, também o recurso “Poemário”, resultado da colaboração entre Rui Torres e Nuno Ferreira, permite, ao utilizador, perceber e utilizar a forma processual para fabricação de versos.²⁸

Conforme se percebe, independentemente da metodologia utilizada ou do algoritmo escolhido, o recurso a acervos e a sua manipulação evidenciam duas particularidades: a primeira tem que ver com a demonstração, implícita, de quais os poemas que foram valorizados ao longo dos tempos e que são reveladores, indiretamente, de um “gosto mais universal” e creditado. Quando o algoritmo cria versos, está a fazê-lo ao abrigo de características tidas como válidas e valorizadas.

A segunda característica revelada prende-se com a transversalidade do “olhar humano” sobre as línguas. De facto, a experiência humana é notada na escolha do *corpus*; na supervisão e programação dos algoritmos, fornecendo-lhes coordenadas; na apreciação estética dos versos criados pelo algoritmo;²⁹ na eventual transformação do tecido textual

²⁶ Os autores escrevem: Homeric poetry is written in dactylic hexameter, a metrical system in which each line consists of six metrical feet. A single foot can consist of one of three options: a dactyl, a spondee, or an anceps. A dactyl is a foot composed of one long and two short syllables. A spondee is composed of two long syllables. An anceps is composed of one long syllable and one other syllable of either type (long or short). Each line of dactylic hexameter must end with an anceps. (...) An example of a generated line with perfect meter is: ῥηδίως δαναῶν ἐπιβαίνεμεν ἀλλὰ καὶ αὐτῷ which is composed of a dactyl, dactyl, dactyl, dactyl, anceps (2019, pp. 68–71).

²⁷ Os autores identificam os seguintes problemas: “most existing models fail to meet such requirements since they tend to remember some common patterns in the corpus and produce repetitive and generic contents, even with different topic words as input” (2020, s.p.). Os autores propõem espaços de contato entre diferentes poemas, por exemplo: “poetry created in troubled times”; “poetry created in prosperous times”; “poetry created in military career”. O algoritmo evidenciará propriedades mistas de múltiplos fatores: “based on a semi-supervised VAE, our model disentangles the latent space into different subspaces with each conditioned on one factor which influences human poetry composition. In this way, the generated poems can simultaneously express mixed properties of multiple factors to some degree”.

²⁸ Consulte-se o tutorial: <https://telepoiesis.net/curso-breve/tutorial.html> [consultado a 8 de abril de 2020].

²⁹ A *Sunshine misses windows* é uma coletânea criada por algoritmos, mas compilada por humanos. De certa forma, há uma seleção criteriosa com base naquilo que constitui ou pode constituir um texto poético e na suposta aceitação do público. Para mais informações, visite-se o endereço: <http://en.people.cn/n3/2017/0531/c90000-9222463.html> [consultado a 28 de janeiro de 2020].

em poema colaborativo³⁰ a partir de “versos lançados pelos algoritmos”³¹ ou como inspiração – como resulta o caso de Herberto Helder na sua obra *Electronicolírica* de 1964.³²

Neste sentido, pode estabelecer-se uma relação entre a presença humana e a utilidade de tais estudos, uma vez que o beneficiário direto do conhecimento metalinguístico gerado e/ou da fruição estética de tais versos é, invariavelmente, o homem. A “máquina” não utilizará a língua humana nos nossos moldes e, muito menos, apreciará Poesia.³³

No término do raciocínio, cabe referir que não há qualquer dúvida que a geração de versos pelo algoritmo pode abrir novas perspetivas literárias e artísticas, assim como uma outra dimensão criativa – bastando, para isso, que exista uma receção mais flexível de tais produtos.³⁴ Não existem dúvidas, também, que pensar no modo como os algoritmos tomam as decisões é uma importante janela para colocar em perspetiva o processo criativo artificial e o modo como a informação é gerada.³⁵

No entanto, a inclusão do capital da experiência humana, do conhecimento humanístico e da sensibilidade estética, por ora, é garantia, por um lado, da superação célere e adequada de problemas linguísticos; por outro, permite a inclusão de uma expectável dimensão cultural e criativa humana. Trata-se, implicitamente, de reconhecer valias das máquinas e valias humanas, conciliando-as no sentido mais elementar com o qual Kai-Fu Lee termina o seu livro *AI super-powers: let us choose to let machines be machines and let humans be humans* (2018, p. 232).³⁶

De facto, fazendo valer as palavras de Wittgenstein “if a lion could talk, we could not understand him”³⁷ (1953:223), percebe-se que a linguagem humana é indissociável da,

³⁰ A técnica colaborativa não é inaugural. Vários poetas experimentaram este tipo de interação, em correspondência ou em jogos concretizados em encontros. O estilo denomina-se “exquisite corpse”: “one person begins a poem and another continues it” (Halperin, 2005, p. 50).

³¹ Recupera-se o poeta Stéphane Mallarmé que, com a sua obra *Um lance de dados*, questiona o próprio verso, o poema e o livro, conseguindo desestruturar a lógica, inclusive, de que todo o discurso é sobre alguma coisa (Mallarmé, 1945). Neste caso, um tipo de técnica que permitisse, por exemplo, continuar, humanamente, versos inicialmente criados por um algoritmo, permitiria a metáfora do lançamento de dados por uma entidade exterior.

³² Ana Marques escreve: Em Portugal, a geração do PO.EX. deu uma atenção particular à experimentação com decomposição e recomposição de elementos linguísticos em função de uma lógica cibertextual (das relações intra-textuais) que reflete sobre a linguagem enquanto sistema e que nela opera através da permutação de elementos (caracteres, sílabas, palavras, conjunto de palavras) (Marques, 2019, p.12).

³³ O poema é criado para um receptor humano. De certa forma, é expectável que a revisão do texto antecipe tal finalidade. Eco escreve: “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (1988, p. 39). Dito de outra forma, a produção textual incorpora um leitor ideal e virtual que comprehende o que o autor quer dizer. Se o algoritmo não criar esta entidade virtual para a qual o discurso é dirigido, antecipando e assegurando a comunicabilidade artística, o sentido do poema poderá ruir.

³⁴ Para Machado, “os intelectuais de formação tradicional resistem à tentação de vislumbrar um alcance estético em produtos de massa, fabricados em escala industrial. (...) para esses intelectuais, falar em criatividade ou qualidade estética a propósito da produção mediática só pode ser uma perda de tempo. (Machado, 2007, p. 24).

³⁵ Guimaraes refere: “em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno. (...) Tal liberdade, inclusive, pode viabilizar importantes trocas sínrgicas entre arte e tecnologia (2007, p. 39).

³⁶ Em vários momentos do livro, é sugerida a inutilidade de o homem rivalizar com as máquinas naquilo que elas fazem de melhor. O valor humano reside na sua experiência e na emoção. Leiam-se, por exemplo, as previsões do autor para a evolução do trabalho humano em articulação com as máquinas (pp. 210–125) e nas quais são assumidas um ascendente do homem em tarefas meramente sociais.

³⁷ Autores como Damásio (2017) entendem que aspetos como os estados de consciência, o sistema nervoso central e a linguagem são prefiguradas no homem e não podem ser configuradas em elementos artificiais.

igualmente, experiência humana e o uso de palavras e expressões partilhadas, entre homem e máquina, não assegura quer a intencionalidade quer a comunicabilidade.

É impossível prever, com exatidão, qual a aceitação que este tipo de produção terá no futuro, mas o reconhecimento e a inclusão do capital humano permitirão contrariar a pele artificial dos versos e enaltecer, positivamente, as boas características de ambas as entidades: humana e robótica.

REFERÊNCIAS

- Aguiar e Silva, V. (2004). *Teoria e metodologias literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Barbosa, P. (2013). *Ciberliteratura, inteligência computacional e teoria quântica*. Portugal: Bubok Publishing.
- Camões, L. (2011). *Sonetos de Camões*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Campa, R. (2016). The rise of social robots: A review of the recent literature. *Journal of Evolution and Technology*. 26(1), 106–113.
- Castelli, R. (2014). *Art robotique: De la transformation. Robotic Art Robotique*. Paris: Cité et Epidemic.
- Castro, M. (s.d.). O riso carnavalesco no Surrealismo português: A irreverência parodística. In *Atas do Colóquio Internacional*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Ceia, C. (2007). *A construção do romance: Ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*. Coimbra: Almedina.
- Ceia, C. (2009). s.v. “antifiguri”. *E-dicionário de termos literários* (EDTL). [consultado a 1 de abril de 2019].
- Ceia, C. (2009). s.v. “pastiche”. *E-dicionário de termos literários* (EDTL). [consultado a 2 de abril de 2020].
- Damásio, A. (2017). *A estranha ordem das coisas: A vida, os sentimentos e as culturas humanas*. Lisboa: Círculo de leitores.
- Domingos, P. (2017). *A revolução do algoritmo mestre: Como a aprendizagem automática está a mudar o mundo*. Lisboa: Manuscrito.
- Dumesnil, M. (2018). *Le salon de 1859*. UK: Trieste Publishing.
- Eco, U. (1988). *Lector in fabula*. São Paulo: Perspetiva.
- Fish, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ganascia, J. G. (2018). *O mito da singularidade: Devemos temer a inteligência artificial?* Lisboa: Temas e Debates.
- Genette, G. (2010[1982]). *Palimpsestos: A literatura de segunda mão* (trad. M. Coutinho). Belo Horizonte: Viva Voz.

- Gianetti, C. (2006). *Estética digital: Sintopia da arte, ciência e tecnologia*. Belo Horizonte: C/ Arte.
- Giralt, G. (1997). *A robótica*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Girard, D. (1976). *As línguas vivas: Ensino e pedagogia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Goldberg, V. (1988). *Photography in print: Writings from 1816 to the present*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Guimarães, D. (2007). *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina.
- Gusmão, M. (1995). Autor in biblos. In *Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Verbo.
- Halperin, R. (2005). *Reading and writing poetry: The recommendations of noted poets from many lands on the teaching of poetry in secondary schools*. France: Unesco.
- Júnior, S. (2019). Arte e inteligências artificiais: Implicações para a criatividade. *Ars*, 17(35), 183–201.
- Kac, E. (2013). *Telepresença e bioarte: Humanos, coelhos e robôs em rede*. São Paulo: EDUSP.
- Kanda, T. & Ishiguro, H. (2013). *Human-robot interaction in social robotics*. Boca Raton: CRC Press.
- Kembellec, G. & Broudoux, E. (2017). *Reading and writing knowledge in scientific communities: Digital humanities and knowledge construction*. London: ISTE.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Knapp, S. & Michaels, W. (1985). *Against theory: Literary studies and the new pragmatism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to language and art*. New York: Columbia University Press.
- Kuchina, S. (2018). On generative poetry: Structural, stylistic and lexical features. *Matlit*, 6(1), 73–83.
- Lamar, A. & Chambers, A. (2019). Generating Homeric poetry with Deep Neural networks. *First international conference on transdisciplinary AI*. IEEE, 68–75.
- Lee, K. (2018). *AI super-powers: China, Silicon Valley and the new world order*. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing.
- Machado, A. (2007). *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mallarmé, S. (1945). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Marques, A. (2019). Ana Hatherly: Programabilidade e criação. *Cátedra Cascais Interartes*, 2, 10–18.

- Neff, G. & Nagy, P. (2016). Talking to bots: Symbiotic agency and the case of Tay. *International journal of communication*. 10, 4915–4931.
- Oliveira, H. (2017). O poeta artificial 2.0: Increasing meaningfulness in a poetry generation twitter bot. In *Proceedings of the 2nd workshop on computacional creativity in Natural Language Generation*, INLG, page (in press). Spain: Santiago de Compostela: ACL Press.
- Oliveira, H. (2015). Tra-la-lyrics 2.0: Automatic generation of song lyrics on a semantic domain. *Journal of artificial intelligence*. 6(1), 87–110.
- Piedade, A. (2009). *Outra margem: Estudos de literatura e cultura portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Potolsky, M. (2006). *Mimesis*. London: Routledge.
- Reis, C. (2008). *O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários*. Lisboa: Almedina.
- Rossiter, J. (2016). La robótica, los materiales inteligentes y su impacto futuro para la humanidad. In Martínez Deaño, N. (coord.). *El próximo paso. La vida exponencial*. España: BBVA.
- Seiça, A. (2015). Um feixe luminoso: Uma leitura da coleção da literatura eletrônica portuguesa. *Texto digital*, 1(1), 387–419.
- Sheppard, R. (1991). The crisis of language. In *Modernism: a guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin books, 323–336.
- Stein, G. (1971). A transatlantic interview 1946. In *A primer for the gradual understanding of Gertrude Stein*. Los Angeles: Black Sparrow Press.
- Toivanen, J., Toivonen, H., Valitutti, A. & Gross, O. (2012). Corpus-based generation of content and form in Poetry. In *Proceedings of the third international conference on computacional creativity*. Dublin: ICCC , 211-215
- Torres, R. (2004). Poesia experimental e ciberliteratura: Por uma literatura marginalizada. In Torres, R. (org). *Poesia experimental portuguesa. V.I. Enquadramento teórico e crítico da PO.EX.*, 116–127.
- Vuillemin, A. (1999). Poésie et informatique. *Revue de l'EPI*, (96), 71–74.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical investigations*. New York: McMillan Publishing.
- Yi, X., Li, R., Yang, C., Li, W. & Sun, M. (2020). *MixPoet: Diverse poetry generation via learning controllable mixed latent space*. In ArXiv. Disponível em: <https://www.aaai.org/Papers/AAAI/2020GB/AAAI-YiX.4936.pdf> [consultado a 2 de abril de 2020].
- Yllera, A. (1979). *Estilística, poética y semiótica literária*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zlotowski, J., Weiss, A. & Tscheligi, M. (2011). Interaction scenarios for HRI in public space. *Social robotics*. (1), 1–10.

ESPECTROS DO VIVENTE NA BANDA DESENHADA

SPECTRA OF THE LIVING IN COMICS

PEDRO MOURA*

pedrovmoura@gmail.com

A banda desenhada, enquanto parte do discurso público, e através da sua variedade material e de géneros, proporciona um grande número de exemplos de narrativas nas quais se resubjectiviza o “outro” liminar, compreendido então como tendo um papel activo na força de vida de todo o universo. Este artigo traça uma visão introdutória sobre essa mesma variedade, desenhando um espectro que revela uma cada vez maior consideração de *agentes* do sensível.

Palavras-Chave: banda desenhada; pós-humanismo; agência não-humana; distribuição do sensível; vivente; desterritorialização.

Comics are a very active part of public discourse. Due to its genre and material variety, one can find many examples of narratives that attempt a resubjectification of the ultime “other”, with an active role in the holistic lifeforce of the universe. The present paper draws an introductory perspective upon such variety of approaches along a spectrum, towards an ever more encompassing consideration of sensible *agents*.

Keywords: comics; posthumanism; non-human agency; distribution of the sensible; living; deterritorialization.

Data de receção: 2020-04-25

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2505](https://doi.org/10.21814/2i.2505)

* Investigador independente, doutor pela Universidade Católica de Lovaina, crítico de banda desenhada, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-8997-3639

Na proporção em que nos isolámos numa lógica sobrevivencial exclusiva, e nela nos tomámos como sujeitos únicos no mundo, dessubjectivámos tudo o resto, inactivámos todos os “outros” do mundo, e perdemos o fio das relações com tudo o mais no mundo e com o próprio mundo

— André Barata

Qualquer discussão que implique a noção do além do humano está desde logo – o repetido *immer schon, always already, toujours déjà* – num contexto interdisciplinar, abrangendo processos, instrumentos, resultados e até aplicabilidades interdisciplinares.

O presente artigo é escrito por alguém cujo campo de trabalho não é, de todo, o *pós-humano*, ou sequer qualquer um dos *pós-humanismos*, tema do presente número desta publicação. Não foi sem temeridade que aceitei o grato e honroso convite estendido, aqui estruturado num curto texto. Escudo-me, todavia, ao querer acreditar poder contribuir como um guia pelos bosques do território da banda desenhada.

Apesar dos discursos aparentemente conciliadores e de braços abertos à entrada da banda desenhada no mundo académico e na cidade das artes nos presentes dias, no nosso país, a desconfiança não se dissipou por completo, e haverá mais mal-entendidos e preconceitos do que uma compreensão ampla da diversidade de trabalhos, linguagens e estratégias poéticas desta disciplina criativa, assim como do conhecimento secundário que tem sido produzido, incrementalmente, nas últimas décadas. Esta disciplina artística, com uma poética autónoma e própria, tendo desenvolvido nas últimas décadas um verdadeiro *corpus* de Estudos de Banda Desenhada, tem convidado à produção de abordagens semióticas, fenomenológicas, estruturais e estéticas com todo um instrumentário e história particulares e importa compreender a forma como se tem respondido aos seus desafios, não somente com uma contínua comparação desequilibrada com outras áreas artísticas, mas no seio da sua produção. O presente artigo focar-se-á tão-somente no tema presente, procurando entender como a banda desenhada tem tentado contrariar aquela “lógica sobrevivencial exclusiva” de que o filósofo português André Barata menciona na epígrafe, procurando não “dessubjectivar” mas “subjectivar”, não “inactivar” mas “activar” os “outros” do mundo (Barata, 2018, pp. 15-16), inclusive animais, vegetais, minerais e fenómenos físicos com os quais partilhamos circunstâncias de existência e mesmo vivência.

A banda desenhada, construção poética humana, tem sido um palco privilegiado, em termos históricos, para explorações de fantasia, na qual, sem grande alcance analítico, incluiria a ficção científica, o fantástico, o maravilhoso, em suma, géneros que se afastam de uma suposta regra de ouro realista da norma literária vigente. Tais géneros não devem ser menosprezados de forma alguma. Bem pelo contrário, há mesmo neles uma valorização fulcral, dado que “a entrega a uma ontologia que é mais prolífica na alocação de possibilidades para a identidade também implica a possibilidade de repensar as relações com outro-da-identidade” (Herman, 2014, p. 137; minha trad., tal como todas citações).

Todavia, não escamoteemos o facto de que a imaginação, “rainha das faculdades” no adágio de Baudelaire, quer no campo da banda desenhada quer noutras artes, tem sido

confinada a uma mão-cheia de papéis, categorias, balizamentos que a domesticaram. Nem sempre se verifica um maior aprofundamento dos limites de um conceito tal como o da subjectivização do “outro”, humano ou não. É possível mesmo que os seus exemplos mais celebrados tenham sido instrumento de confirmação de limitações políticas e de discursos hegemónicos. Mas há textos que têm, precisamente, imaginado a identidade e alteridade do vivo de modos diferentes.

Ao pensarmos as noções do pós-humanismo, pense-se em formas de transcendência maquínica ou espiritual, drástica evolução biológica, transferências ou transições trans-espécie, não faltarão exemplos de toda uma *ménagerie* de robôs, andróides, ciborgues, mutantes, homens e mulheres com capacidades animais ou alienígenas de toda a sorte. Não esqueçamos que uma das personagens mais famosas deste território, apesar de em nada dever à filosofia de Nietzsche, tomou o nome de um seu conceito. Apesar das suas capacidades físicas e origem interplanetária, o Super-homem da DC Comics é mais devedor dos “homens fortes” dos circos e da *pulp fiction* dos anos 1930, do que de uma figura capaz de quebrar as ilusões dos valores morais da sociedade em que se ancorará.

O meu foco será um conjunto de trabalhos que tentam demonstrar a capacidade de diálogo e interacção de forças entre entidades distintas, mas compreendidas como agentes e participantes fulcrais na esfera do “vivo”. Não estou interessado em focar-me somente em *narrativas animais*, por exemplo, área que tem sido estudada nos últimos anos, distinguindo de maneira produtiva os “animal comics” do género (de humor e formal) “funny animals” ou “bande dessinée animalière”, ao ponto de David Herman ter editado um volume exclusivamente dedicado ao tema: *Animal Comics. Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives* (2017). Tampouco focarei narrativas somente de cariz ecológico, sejam estas ficções salvíficas, distópicas, ou abordagens ensaísticas. Como ensina Cary Wolfe, para se ser verdadeiramente pós-humanista, e libertar-nos da canga ou baia antropocêntrica, temos de abandonar os conceitos da própria subjectividade, da personalidade, do Si. Como o próprio Herman afirma, estes “...relatos ficcionais podem actuar como um espaço de trabalho para reconsiderar – criticando ou re-affirmando, desmantelando ou reconstruindo – narrativas sobre si-mesmos-humanos num mundo em que a identidade se estende para além do domínio do humano” (2014, p. 132).

Com efeito, não basta que se construa uma ficção protagonizada por um não-humano ou um supra-humano em aparência para que se esteja a abrir espaço a essas outras experiências. Essa é uma fraca desterritorialização, para empregar uma linguagem cara a Deleuze e Guattari. O antropomorfismo e até mesmo o teriomorfismo, assim como a ciborguização, a mutantização, etc., pode reconduzir tão somente à reterritorialização, quer da representação em si quer do modo de representação ele-mesmo. Vejamos dois brevíssimos exemplos.

Star-Crossed foi uma série limitada de três *comic books* publicados em 1997, pelo artista Matt Howarth. A protagonista dessa história é Dyltah, uma humana alterada a nível genético permitindo-lhe viver a navegar no espaço sideral, e a qual se apaixona por Saa, um asteróide sentiente. Com quem comunica através de padrões fotónicos. Não nego que haveria aqui desde logo matéria passível de uma análise sob o signo dos termos-chave do nosso assunto, relativo ao pós-humanismo. Afinal, aqui temos uma mulher que abandona a sua cultura e até imperativos biológicos (no sentido mais básico de respirar oxigénio, alimentar-se, necessitar de temperaturas amenas, locomover-se, etc.) em nome de uma experiência extraordinária, assim como uma relação com uma criatura – o uso desta palavra convida a problematizações – alheia à humanidade. Contudo, toda a narrativa, os modos de comunicação, de relação (inclusive “amorosa”) e sobretudo de enredo acaba por inscrever *Star-Crossed* numa série de caminhos bastante normalizados, naturalizados,

para não dizer até normativos, quer de estruturas de género literário – o drama romântico – quer das estratégias discursivas.

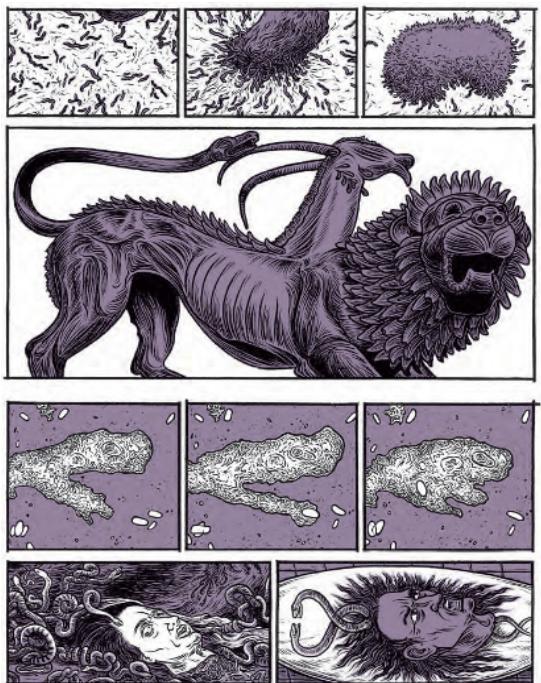


Fig. 1. Jens Harder, *Alpha... evolutionäre Bildgeschichten* (2009)

Alpha... evolutionäre Bildgeschichten e *Beta...civilisations part 1*, do artista alemão Jens Harder, são obras volumosas, com mais de 350 páginas, publicados em língua francesa, e depois alemã, em 2009 e 2014, respectivamente. Com esta série (ao que tudo indica, a continuar), Harder pretenderá criar uma história encyclopédica visual de... tudo. Não se trata apenas de uma história das civilizações humanas, ou da formação geológica do planeta, mas de cumprir uma narrativa cuja abrangência parte do Big Bang à emergência dos mesões e aminoácidos, das primeiras formas unicelulares à evolução das espécies, e todas as tensões civilizacionais humanas. Contudo, e como escrevi numa recensão a um destes volumes, “apesar da ambição, da abertura e da preocupação ontológica da linguagem da própria banda desenhada,

há algo de domesticado em *Alpha*” (Moura, 2016). Com efeito, Harder mescla representações supostamente objectivas das entidades que pretende apresentar – átomos, mitocôndrias, animais, plantas, etc. - com imagens simbólicas de produção humana – de ícones mitológicos aos oriundos da cultura popular, cenas da história da ciência ou da política – criando o que chamei de “metáforas por contiguidade”. Mesmo bebendo de vários fundos religiosos, numa hipotética busca pela “universalidade humana”, Harder está sempre a seguir os princípios organizativos e discursivos do conhecimento da história do universo tal qual apresentado pela perspectiva lógica e racional da ciência ocidental. Quer as imagens “simbólicas” quer as da “realidade humana”, todavia, criam elos de significação que, em última instância, instilam uma subsunção de tudo o que for representado a uma teleologia humana. É o caso de quando a fusão das bactérias no Criptozóico é comparada com a Quimera (Fig. 1), ou quando o desenvolvimento de grandes criaturas marinhas no Cenozóico parece prometer desde logo os futuros murais em Cnossos ou o monumental *Moby Dick*. Não quero acusar o autor de nenhum fito ulterior, já que os livros são de facto excelentes instrumentos pedagógicos, e estrutural e visualmente fascinantes, merecedores de uma atenção particular. Mas parece-me que Harder, convidando a falar da história de elementos químicos, geológicos, energéticos, animais, vegetais, climatéricos, sempre no interior do trilho da história humana, cumpre um papel negativo em relação àquela pergunta brutal que Anne Simon coloca num dos seus textos: “Qui a dit que le partage engageait systématiquement la réciprocité?” (2017, p. 84).

Realmente, quaisquer processos criativos, ficcionais, artísticos, que dialoguem com o vivo, com o mundo, farão parte desde logo de um programa biopolítico. Numa perspectiva verdadeiramente pós-humanista, talvez não seja suficiente perguntar-nos a que tipo de *affordances* o humano pode aceder no seu diálogo (quer sob formas

explorativas quer colaborativas) mas abandonar essa teleologia humana. Logo, para esse propósito deveremos interrogar obras na medida em que procuram uma administração do vivente para além do calculismo ou utilitarismo humanos (aceitando, claro, que qualquer “obra” é criada pelo humano):

Para além da origem comum do vivente, que logo à partida inscreve o humano num mundo e num espaço partilhados, coloca-se igualmente a questão da ligação entre a animalidade e o político, na qual os animais continuam a definir, quer por reflexo quer por confronto, aquilo que o humano continua a acreditar ser-lhe particular (*a polis*, a linguagem, a cultura, a história, o fantasma...) (Mairesse & Simon, 2011, p. 4).

Indo para além do animal, abarcando o vegetal e até o mineral, a acção crucial é a ligação com o *político*, numa acepção como a de Jacques Rancière, a de “distribuição do sensível”, da condição de possibilidade de participar neste diálogo igualitário e abrangente (1995).

Daí que as ficções antropomórficas – seja de protozoários, patos ou asteróides – não sejam necessariamente uma nova conquista do sensível, já que tão-somente alimentam preocupações já/ainda humanas. Devemos ter em mente o que Thomas Lemke escreve, ao discutir a noção de biopolítico: “A instrumentalização da vida está intimamente associada à sua capitalização” (2013, p. 6).

Essa é uma lógica a evitar. É para esse outro sentido que estas ficções – no seu sentido etimológico de “moldado”, não necessariamente na sua acepção de categoria literária – podem contribuir. “É importante que histórias estão a contar histórias, que conceitos estão a pensar conceitos”... (Haraway, 2015, p. 160).

O primeiro exemplo próximo do território de que queremos dar conta é uma série particularmente convencional no que diz respeito à sua estruturação narrativa e gráfica. Convencional, do ponto de vista analítico, já que historicamente *The Saga of the Swamp Thing*, a qual em 1984 passou para as mãos do influente argumentista Alan Moore e os seus vários colaboradores artistas, como Stephen Bissette, John Totleben, entre outros, foi de uma diferenciação e impacto extremos na exploração do género, da política, da ecologia, da sexualidade, no seio da dita banda desenhada *mainstream* norte-americana da sua era, por várias razões, que foram já estudadas de modo cabal (Round, 2014).

A personagem *Swamp Thing*, ou Monstro do Pântano, foi criada em 1971 pelo escritor Len Wein e o artista Bernie Wrightson, tratando-se de um cientista chamado Alec Holland transformado numa criatura fantástica de aspecto vegetal, após um tipificado acidente envolvendo químicos misteriosos. Holland estudava uma fórmula bio-restaurativa para resolver problemas de escassez de alimentos quando é morto por uma explosão. O seu corpo fica coberto com essa fórmula, cai nos pântanos e quando se reergue, é agora um monstro humanóide coberto de matéria vegetal e com as expectáveis extraordinárias capacidades físicas que o lançarão numa série de aventuras fantásticas, sobrenaturais e superhumanas, combatendo outros monstros. Estes, claro está, “maus”, na também típica natureza maniqueísta do género de super-heróis, nos quais liminarmente se inscrevia.

A transformação que Moore providencia sobre esta personagem é, usando a palavra na sua plena acepção, radical. Simplificando toda a complexa saga (coligida em oito volumes a partir de 2012), bastará afirmar por agora que o Monstro do Pântano não é, descobre-se, o humano Holland transformado num monstro de aspecto vegetal mas antes um aglomerado de plantas transformado pela fórmula e que, no diálogo dos choques – da morte do homem e da alteração das plantas – acaba por mimetizar a consciência do humano. Moore inverte, portanto, a transformação. Não é um homem que pensa ser uma

planta, mas uma planta que pensa ser um homem, para parafrasear o que diz uma personagem na narrativa.

Esta descoberta altera todo o papel da personagem, as suas características e capacidades físicas e anímicas, assim como o seu posicionamento no mundo diegético que, entretanto, se tecerá. De um género clássico de terror, Moore e os seus artistas passam a explorar o que um ente vegetal vai experienciar na sua vida, ainda que, num momento inicial, sempre em mimese parcial de uma vida humana, sobretudo na sua relação com outras personagens humanas, meta-humanas ou monstruosas. Ao longo da série, que se estenderia durante cerca de cinco anos, verificar-se-ia uma contínua expansão das capacidades de contacto do Monstro do Pântano com um mundo cada vez maior. Aprendemos desde logo que, enquanto parte do mundo vegetal, esta personagem está em permanente contacto com o que ele chama de “o Verde”, descritível como uma rede neuronal espalhada por todo o planeta unindo toda e qualquer espécie de flora.

O que Moore cria, então, de uma maneira subtil, paulatina e elegante – de que não poderei dar conta nestes resumos deselegantes –, mesmo na ausência, no fundo, de um ser humano conduzindo a personagem, na diegese, é aquilo que Anne Simon chamou de “uma operação de desorientação de si próprio”, um “antropomorfismo heurístico”.

Se numa primeira fase o Monstro do Pântano atravessa inúmeros choques e aprendizagens lentas e dolorosas, a sua compreensão de si mesmo como uma entidade elemental permitir-lhe-á contactos (*kinships*, no modo como Donna Haraway emprega a palavra) cada vez mais incríveis: é capaz de viajar pelo Verde e reconstituir-se em qualquer parte do mundo onde haja uma planta (o Amazonas, um ramalhete de rosas, um punhado de tabaco, uma monumental sequoia americana, a madeira de uma sala, a flora intestinal), conforme as necessidades e solução da aventura e crise em questão, reinventando-se conforme o clima ou a flora local, é capaz de reproduzir corpos múltiplos e simultâneos, e chegar a dimensões fora do alcance humano. Chega a aprender, aliás, que não é ele senão o último avatar de toda uma linhagem de paladinos do Verde (o que constitui um descentramento adicional). O nível de fantasia é ainda exponenciado quando ele é obrigado a viajar até ao submundo dos mortos e depois através do espaço, alterando a sua assinatura bio-eléctrica, que o leva a entrosar-se em floras extraterrestres ou mesmo a tomar formas robóticas, momentaneamente.

David Herman, numa leitura analítica que faz da escritora Thalia Field, identifica três estratégias de criar elos de conexão interdependente entre o humano e o animal (que estendo aqui para o vegetal) analisáveis através da “textura” do trabalho – a suposta identificação da “forma” - e do “tema” ou “tópico” - o suposto “conteúdo”. São essas estratégias: um jogo entre registos de discurso; a mistura das perspectivas humana e animal; e a flutuação entre escalas de encontros mútuos (2016, 23). Um dos episódios mais celebrados de *The Saga of the Swamp Thing* é “The Rite of Spring” (o número 35 da série em *comic book*, coligida em Moore et al., 2014). É necessário precisar que, sendo este um projecto relativamente convencional e comercial, algumas das suas abordagens formais foram surpreendentes e inovadoras nesse campo. Depois de uma longa relação de confiança e amizade entre o Monstro do Pântano e uma mulher humana, Abigail Arcane, o amor instala-se entre os dois, e este episódio demonstra a consumação “carnal”, se assim se pode dizer, dessa paixão. Essa união não é, de forma alguma, genital, mas



Fig. 2. Alan Moore, Stephen Bissette & John Totleben,
Swamp Thing 34: The Rite of Spring (1985)

compreender um crime cometido há séculos e que opõe duas espécies não-humanas. Polícia-psicológico, a especialização de Elijah é perceber como gerir a alteridade – física, fisiológica, cultural, comunicativa – entre tantas espécies diferentes de quadrantes distintos do universo. A esmagadora maioria dos problemas nasce da incompreensão mútua, e é esse o papel da diplomacia. A segunda linha narrativa desta novela é o facto de que os humanos, neste tempo, são praticamente imortais, podendo transferir as suas consciências para outros corpos (a que chamam “ecos”) em caso de necessidade. Um amigo de Elijah, contudo, decide não se transferir de novo, terminando cabalmente a sua existência, o que lança o protagonista numa interrogação profunda. Essa situação, tal como os processos de transferência dos novos corpos, levanta sérias questões sobre o papel da memória na construção do Si humano. Logo, a investigação de Elijah em torno da identidade/alteridade das outras espécies extraterrestres – particularmente estranhas – vai espelhar-se na que faz de si mesmo, tecendo uma investigação mais ontológica que policial do que faz, de nós, humanos e, dos outros, não-humanos. Se Elijah, dada a sua cultura, seguia um caminho tranquilo, balizado, e racional, sempre feito de compromissos mornos, é graças a esta crise que acaba por ultrapassar todos os limites das suas categorias – linguísticas, físicas, cognitivas e existenciais. Apesar desta minha próxima frase ser de um delicado horro, a lição de *Derniers jours* é a de que é através do reconhecimento ou compreensão de nós mesmos no outro – seja um amigo humano seja um interlocutor alienígena – que nos construímos. Ou também, é na limitação própria do humano que somos mais humanos.

Se entre os fitos possíveis da arte se encontra o de alterar modos convencionais de pensar, categorizar e representar, ou como escreve ainda Herman, “os padrões de atribuição empregues em narrativas específicas podem reciprocamente afectar e potencialmente recalibrar assunções normativas sobre espécies de mentes” (2016, p.5), este livro cumpre tal fito.

espiritual e sexual, numa profunda fusão de respirações, ritmos internos, secreções, contacto telepático, que não apaga de todo o fortíssimo erotismo carnal (Fig. 2). Todos aqueles elementos que Herman lista estão aqui explorados de modo provocante – os “registos” na composição experimental das páginas, a fusão das “perspectivas” de Abigail e o Monstro do Pântano, e as “flutuações de escala” à medida que vogam por várias experiências planetárias –, abrindo a uma “outra sensibilidade”: o que significa fazer amor *com uma e/ou como uma planta?* Significa aceder pela pele aos ritmos de todo o planeta e suas criaturas e forças.

Les derniers jours d'un immortel é um livro de banda desenhada francófono, escrito por Fabien Vehlmann e desenhado por Gwen de Bonneval, publicado em 2010. Superficialmente, é uma novela policial-diplomática num contexto de ficção científica: num futuro distante, Elijah, da Polícia Filosófica, tem de

Do contacto à escala planetária do Monstro do Pântano à relação sexual-vegetal e a comunicação inter-espécie de Elijah, chegamos agora a uma relação fusional mágica. *L'organisme*, da artista argentina Natalie Novia (publicado em França em 2018), é um pequeno livro, sem texto, e com uma abordagem vincadamente experimental, de narrativa vaga. A narrativa parece dar conta de uma mulher e de um cão ou cadela que, um dia, são visitados por uma criatura estranha – que tanto pode ser entendida como extraterrestre, como delírio onírico, como até mesmo entidade demoníaca. Esta visita desencadeia uma série de metamorfoses e fusões entre os corpos das personagens, que culminará com uma pequena estranha viagem até um bosque.

O livro inicia-se com uma cena demonstrando a relação íntima entre o cão e a mulher, algo que todos os que vivem com animais domésticos poderão reconhecer: a coabitação e reciprocidade de partilhar a cama, estarem anichados no sofá, da mulher esfregar os pés na barriga do canino, etc. Mas há pequenas pistas que apontam a algo mais fusional, ora pela coincidência – como a caneca que a mulher usa para beber café, a qual tem um cão impresso e a cauda a fazer de pega – ora pelas especificidades formais da banda desenhada – em que as vinhetas, cada uma delas um fragmento da realidade e mostrando uma “vista” diferente da cena, estão colocadas uma sobre a outra de tal maneira que vemos um corpo composto por pernas humanas e corpo de cão. Mas após o surgimento da tal criatura, os

compósitos, apenas prometidos, aumentam de frequência e natureza (Fig. 3), permitindo-nos pensar que talvez estejamos perante uma ilustração do que Deleuze e Guattari chamaram de “devir”: não um acto finalizado de transformação, de passagem cabal de uma estrutura objectiva (a de “humano”) a outra (“a de “cão”), mas antes uma incessante fluidez entre ambas. Não se trata da transformação, ocorrida *de facto* na diegese, e parte do seu maravilhoso, do Monstro do Pântano. No caso do livro de Novia, não há uma naturalização ou reterritorialização assegurada pela diegese. Mais, esta fluidez vai mesmo contaminar os espaços circundantes, e mimar o cenário vegetal do espaço que ocupam. É como se a tal criatura reforçasse aquela fusão que já estava prometida na intimidade diária.



Fig. 3. Natalie Novia, *L'organisme* (2018)

Haveria outros pormenores a discutir, decerto, mas permitam-me saltar para o “fim”. Depois de enterrarem ritualmente a criatura, a mulher e o cão retornam aos seus corpos normais e afastam-se. A mulher caminha nua. É claro que poderia escrever que também o cão está nu, mas o cão está sempre “nu”. O que ocorre nesta brevíssima cena é que a nudez não-sexualizada da mulher é reveladora do elo, que sempre ali esteve, entre ela e o cão, enquanto duas formas na sua plena condição de vivas e biológicas. Socorrendo-me de novo de David Herman, num momento em que cita a ecofeminista Val Plumwood, este livro tematiza o seu apelo a uma “narrativa transformada do si que coloque em

primeiro plano ‘a própria animalidade e vulnerabilidade ecológica’ dos humanos” (2016, p.22). O “organismo” do título de Novia não é apenas a criatura fantástica que traz a disruptão à normalidade, o que seria uma interpretação pobre. Bem pelo contrário, é o ponto de encontro que ela proporciona à relação que já lá estava, e é confirmada no caleidoscópio de fusões que ocupa o livro. Todos são organismos.

O último exemplo não envolve, em rigor, quaisquer organismos.

L'année de la comète é um álbum volumoso, de grande formato, criado por Clément Vuiller, e que relança a relação material da banda desenhada quer com áreas contíguas, como as do álbum ilustrado para a infância, quer com pontos da sua origem múltipla, através dos luxuosos álbuns de imagens do século XIX.

Se narrativa há, ei-la. Um cometa passa ao largo de um planeta. Troços dele caem na superfície, e a sua própria passagem traz consequências dramáticas. A sua força gravitacional provoca avalanches, erupções vulcânicas, nebulosidades movediças, maremotos e tempestades eléctricas, as quais por sua vez levam a derrocadas e movimentos tectónicos e geológicos. Água termal e lava são despedidas com ímpeto no ar, assim como se dão quedas de fragmentos do cometa que provocam deflagrações, algumas atingindo proporções dantescas e formas semi-animaizadas. Uma vegetação rica nascida dos movimentos vulcânicos explode em formas e cores intensas. O cometa passa (Fig. 4).



Fig. 4. Clément Vuillier, *L'année de la comète* (2018)

L'année de la comète não é um livro de *personagens*, mas é de *agentes*. Poderíamos dizer que não é de sujeitos, mas de predicados, de acções, de verbos. Tal como Jean-Christophe Bailly quer que os verbos tenham surgido bem antes dos nomes na emergência da fala humana (2011): “(...) com os nomes, estamos no regime do índice, da lista [;] os verbos (...) regozijam-se na natureza” (2011, p.108). Neste livro, poderíamos simplificar com a formulação seguinte: não sei o que se passa, mas qualquer coisa passa, qualquer coisa se passa.

Regressemos a Bailly. Escreve ele: “Há, para cada animal, como que uma oscilação entre uma espécie de compactidão e uma inclinação à evanescência” e “É nessa oscilação que se encontra a marca do vivo” (2011, p.113). Ora, sendo a banda desenhada um modo de expressão cuja estrutura vive precisamente numa tensão entre desenhos num permanente desequilíbrio,

em que temos a presença de vários desenhos estáticos, como as suas composições próprias, valências singulares e analisáveis, articuladas entre si na sua multiplicidade (Groensteen, 1999), para que depois possam desaparecer no fluxo contínuo da leitura, no mel da narração, há a possibilidade, não tanto de podermos dizer um daqueles disparates absolutos de que “esta arte é mais apropriada a isto ou aquilo”, mas pelo menos de encontrar uma vibração paralela na banda desenhada, adequada a espelhar essa outra oscilação.

Apesar de não existir qualquer ser humano no livro de Vuiller – com a exceção daquele que o criou e daqueles que o lêem, o que não é de somenos – ele contribui, na sua narrativa mineral, cósmica, geológica, energética, para novos modos de subjetivizar e activar o outro não-humano, empregando os termos de André Barata, mas ao mesmo

tempo ressubjectivizar, de outra maneira, o próprio humano. Permitindo-me uma última citação de Herman, de quem tanto me socorri neste artigo, “[e]stas novas narrativas podem ser consideradas mais sustentáveis porque reintegram a identidade (*self*) humana numa comunidade bem mais alargada de identidades do que aquela reconhecida por normas dominantes das esferas do científico, social, legal e moral” (2014, p. 133).

Abríssemos aqui o campo de exploração para outros textos de banda desenhada experimental – desde banda desenhada abstracta a certos projectos de colagem autofágica e autotélica, intersecções de instrumentos de comunicação visual científica na banda desenhada, etc. – e poderíamos chegar a fitos ainda mais ambiciosos nesta abertura do espaço político do vivente.

Esperamos, em conclusão, que este brevíssimo espectro da banda desenhada, sem hierarquias entre o comercial e o experimental, para públicos alargados ou de nicho, bebendo sem pejo de géneros consolidados ou trilhando novos sulcos, e estes agentes, de aglomerados vegetais fantásticos de consciência expansiva a hierogramias humano-animais sob o signo do insólito, de diplomacias alienígenas a diálogos cósmico-geológicos, possam demonstrar a existência de alguns espaços de possível reimaginação da *zoé*, a vida nua e comum, em novas *bios*, vidas politizadas e expressas. Se nos quadradinhos, nas vinhetas, se pode encerrar um *zoo*, é na sua leitura que se articula o vivo.

REFERÊNCIAS

- Bailly, J.-C. (2011). Les animaux conjuguent les verbes en silence. *L'Esprit Createur*, 51(4), 106–114.
- Barata, A. (2018). *E se parássemos de sobreviver? Pequeno livro para pensar e agir contra a ditadura do tempo*. Lisboa: Documenta.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Haraway, D. (2015). Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6, 159–165.
- Harder, J. (2010). *Alpha... evolutionäre Bildgeschichten*. Hamburgo: Carlsen Verlag.
- Harder, J. (2014). *Beta...civilisations part 1*. Hamburgo: Carlsen Verlag.
- Herman, D. (2011). Storyworld/Umwelt: Nonhuman experiences in graphic narratives. *SubStance*, 124, 40(1), 156–181.
- Herman, D. (2014). Narratology beyond the Human. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3(2), 131–143.
- Herman, D. (2016). Hermeneutics beyond the species boundary: Explanation and understanding in animal narratives. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 8(1), 1–30.
- Herman, D. (Ed.) (2017). *Animal comics: Multispecies storyworlds in graphic narratives*. Londres: Bloomsbury.
- Howarth, M. (1997). *Star Crossed* 1–3. Nova Iorque: DC Comics.

- Lemke, T. (2013). Biopolitics and beyond: On the reception of a vital Foucauldian. Disponível em https://transmediji.files.wordpress.com/2013/03/biopolitics_and_beyond_thomas-lemke.pdf
- Moore, A., Bissette, S., & Totleben, J. (2012). *The saga of the swamp thing: Book one*. DC Comics: Nova Iorque.
- Moore, A., Bissette, S., & Totleben, J. (2014). *The saga of the swamp thing: Book two*. Nova Iorque: DC Comics.
- Moura, P. (2016). s/tít. Disponível em <http://lerbd.blogspot.com/2016/04/alpha-directions-jens-harder.html>
- Novia, N. (2018). *L'organisme*. Paris: Insula.
- Rancière, J. (1995). *La mésentente: Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- Round, J. (2014). *Gothic in comics and graphic novels: A critical approach*. Jefferson NC: McFarland.
- Simon, A. & Mairesse, A. (2011). Introduction. *L'Esprit Créateur*, 51(4), 1–5.
- Simon, A. (2017). Du peuplement animal au naufrage de l'Arche : La littérature entre zoopoétique et zoopoéthique. *L'Esprit Créateur* 57(1), 83–98.
- Vehlmann, F. & De Bonneval, G. (2013). *Les derniers jours d'un immortel*. Paris : Futuropolis.
- Vuiller, C. (2019). *L'année de la comète*. Estrasburgo: Éditions 2024.

(O autor usa a antiga ortografia.)

VIBRANT MATTER**POSTHUMANISM AS AN ETHICS OF RADICAL ALTERITY****MATÉRIA VIBRANTE****O PÓS-HUMANISMO ENQUANTO ÉTICA DE UMA ALTERIDADE
RADICAL**

RICARDO GIL SOEIRO*
ricardogilsoeiro@campus.ul.pt

The present article wishes to present critical posthumanism as an ethics of radical alterity. It is divided into three explanatory moments: firstly, it provides a set of perfunctory remarks on the interdisciplinary field of posthumanism; it will then proceed to a general overview of Rosi Braidotti's *The Posthuman* (2013); finally, a brief case-study analysis of W. Szymborska's poetry will be conducted, thus hoping to show how posthumanist theory can illuminate literary texts and, indeed, how these can, in turn, prompt a reassessment of posthumanist theory.

Keywords: alterity; Braidotti, Rosi; critical posthumanism; Szymborska, W.

O presente texto apresenta uma leitura do pós-humanismo crítico enquanto ética de uma alteridade radical. A análise em apreço encontra-se estruturada em três momentos distintos: em primeiro lugar, procurar-se-á explicitar alguns tópicos decorrentes do campo interdisciplinar do pós-humanismo; de seguida, apresentar-se-á uma leitura sinóptica da obra *The Posthuman* (2013), de Rosi Braidotti; por fim, conduzir-se-á um breve estudo de caso em torno da poesia de W. Szymborska, procurando equacionar de que forma a teoria pós-humanista se revela passível de iluminar os objectos literários e de como, por seu turno, estes são capazes de desencadear uma reavaliação da teoria pós-humanista.

Palavras-chave: alteridade; Braidotti, Rosi; pós-humanismo crítico; Szymborska, W.

Data de receção: 2020-05-13

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2650](https://doi.org/10.21814/2i.2650)

* Assistant Professor at the Department of German Studies of the School of Arts and Humanities, and research fellow at the Center for Comparative Studies, University of Lisbon, Portugal. ORCID: 0000-0003-0281-6014.

1. Introductory remarks

What does it mean to be post-human? What does it mean to think beyond humanism? Is it possible to craft a mode of philosophy, ethics, and interpretation that rejects the classic humanist divisions of self and other, mind and body, society and nature, human and animal, organic and technological? How is literature able to be used to shed light on the manifold processes through which posthumanist subjectivities are understood and enacted?

By providing a post-dualistic and a non-hierarchical standpoint to reflect upon issues as subjectivity, otherness, and ethics, the complex field of posthumanism (ranging from literary and cultural studies to animal studies, from media studies to deconstruction) addresses these very questions in an attempt to come to terms with one of the most pressing issues of our times. Such a multi-layered posthumanist approach offers a re-thinking of far-reaching debates on the deconstruction of humanism, biopolitics, technology, and virtual reality.

As an interdisciplinary field of study and multifaceted critical discourse, posthumanism is a fairly recent body of thought. Even though posthumanism has stemmed from distinct lineages, it can be traced back to the anti-humanist bent of poststructuralism, which on its turn remains heir to Heidegger's and Nietzsche's philosophy. Mapping the terrain of these far-reaching debates will allow us to: understand the philosophical, political and cultural approach provided by the posthumanist vision, not shying away from multifaceted questions about the human in the age of technological modification and hybridized life forms; radically move beyond the traditional humanist worldview on the autonomous, self-willed individual agent towards an innovative view of the human itself as an assemblage, co-evolving alongside with other forms of life, enmeshed with the environment and technology; call for a radical rethinking of species uniqueness by upholding a multispecies citizenship; to fully comprehend the ways in which posthumanism, by virtue of its intrinsic transdisciplinary scope (merging seemingly disparate, yet complementary, scientific fields: animal studies, disability studies, monster studies, consciousness studies, techno-science studies, critical race studies), concurs to a re-shaping of the boundaries of the human.

Following on Freud's footsteps, Donna Haraway explains poignantly in her book, *When Species Meet*, how the three great wounds to the primary narcissism of the human (the Copernican revolution, the Darwinian theory of evolution, and the Freudian excavation of the unconscious) have seriously destabilized humanity's geographical, historical, and psychic self-centeredness. To these Haraway adds a fourth, "informatic or cyborgian" wound, "which infolds organic and technological flesh. As a result, the human has to think of her- or himself as always already technological, as co-constituted and co-evolving with the world which is made up of animate and inanimate entities. To explain this performative process, Haraway takes recourse to the metaphor of dance and argues that this process of co-constitution is never fully stabilized or accomplished, and that each intervention, each movement, generates a new state of becoming. "All the dancers are redone through the patterns they enact," she writes (2008, p. 25).

Equally pivotal to the spirit of critical posthumanism is Deleuzean philosophy. Against the backdrop of the previous examination of the posthumanist approach (formulated on a post-anthropocentric and post-humanist episteme and based on decentralized and non-hierarchical modes of being-in-the-world), most of posthumanist thinking has progressed by feeding on the concept of "becoming", championed by

Deleuze and Guattari. By replacing identity with difference and being with becoming, Deleuzian ontology provides the ground to think heterogeneity and inexhaustible novelty-producing processes that underlie all phenomena. Deleuze's concept is indelibly attached to a non-anthropocentrism, putting forward that "Not man as the king of creation, but rather as the being who is in intimate contact with the profound life of all forms or all types of being, who he is responsible for even the stars and animal life" (Deleuze, 1977: 4–5. See also the chapter tellingly entitled "Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible", in *A Thousand Plateaus*).

We will try to establish in its full impact the implications of such a concept for the replacement of the exclusionary facet of anthropocentrism by a rethinking of the human self as an instantiation of a network of connections, exchanges, linkages, and crossings with all forms of life. A renewed understanding of the human self as being less about Being and more about a 'becoming-with', to use Haraway's phrasing in *When Species Meet* (2008). It should not go unmentioned that, far from signifying a fall into relativism or nihilistic defeatism, the posthumanist standpoint argues for a sustainable ethics for a non-unitary subject and proposes an enlarged sense of inter-connection between self and others (including the non-human others). Given the cutting-edge nature of posthumanist research, solid criticism of the field only emerged within the last two decades. Hayles' *How We Became Posthuman* (1999), inspired by Haraway's thought, was panoramic in scope and indeed pioneering in the way it succeeds in mapping the posthuman in the light of a semiotics of virtuality. Badmington's *Posthumanism* (2000) was the first anthology of theoretical texts on the subject, but so far it has not inspired similar efforts.

The subject is not taken up in any length until 4 years later when, following on the footsteps of Graham's *Representations of the Post/Human*, Badmington's *Alien Chic* (2004) explores the contamination of the human by its inhuman others, particularly in the representation of aliens in science fiction. Choosing a different methodological outlook, the work of Wolfe/Clarke has convincingly shown how cybernetics and systems theory provide an analogical framework for posthumanism. In 2012, a special issue on Posthumanist Subjectivities appeared in *Subjectivity*: whilst showcasing compelling contributions that re-evaluate the impact of poststructuralist thought on posthumanist subjectivities, it nevertheless falls short on alluding to the manifold implications that the present project seeks to address, namely the ways in which literary works in particular open up alternative ways of conceptualizing the human subject and its relationship to other modes of existence. In 2014, a special issue on *European Posthumanism* appeared in the EJES, ed. Herbrechter/Callus. But here too, even if fruitfully dis/locating European posthumanism, a literary standpoint is clearly missing, a different perspective which would otherwise bring to the fore potential trajectories of the posthuman. The last few years have witnessed insightful new work from 4 leading authors in the field: Wolfe's *What is posthumanism* (2009), Braidotti's *The Posthuman* (2013), Herbrechter's *Posthumanism* (2013), Nayar's *Posthumanism* (2014). But although these recent book-length contributions undoubtedly display the main merits of posthumanism, they nevertheless also manifest a deficient treatment of literary figurations of posthumanist subjectivities.

Of course there are notable exceptions, works that have been engaged in a careful analysis of the relationship between posthumanism and literature, namely: Wallace's *D.H. Lawrence, Science and the Posthuman* (2005), the collective vol. Cy-Borges (2009), Moore's *Practicing the Posthumanities* (2011), Thomsen's *The New Human in Literature* (2013) or the long-awaited *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*, edited by Bruce Clarke and Manuela Rossini, which positions itself as one the most important tools of this field of study. However, it should not go unmentioned that within

the last decade we have witnessed a deep-seated interest in the constellation of posthumanity, witnessing the proliferation of academic works and research projects on these matters. I draw your attention only to the project “Post-Human Aesthetics”, promoted by the University of Aarhus, in Denmark, the foundation in 2017 of the Journal of Posthuman Studies (directed by Stefan Lorenz Sorgner), the book series “Beyond Humanism: Trans-and Posthumanism”, published by Peter Lang or the recent creation of a number of international networks, such as the Critical Posthumanism Network or the Posthuman New York Group, actively contributing to the constitution of a vibrant intellectual community of posthumanism.

2. Life Beyond Species: Rosi Braidotti’s *The Posthuman* and the Post-Anthropocentric Turn

Let us now turn our attention to Braidotti’s *The Posthuman* (2013), one of the most influential studies on the topic of posthumanism. First of all, let me start off by alluding to the telling cover of the book. In the first chapter, she points out that “the allegedly abstract ideal of Man as a symbol of classical Humanity is very much a male of the species; it is a he. Moreover, he is white, European, handsome, and able-bodied” (Braidotti, 2013, p. 24). To counter monistic celebrations of Leonardo Da Vinci’s Vitruvian Man as the pillar of the project of imagining Western Man, Braidotti puts forward the image of a “New Vitruvian Woman” (a digital artwork by Jim Downdalls), as an alternative to the representations of male embodiment. Throughout the book, Braidotti pursues a twofold aim: on the one hand, she addresses the question of what the posthuman might look like in a post-anthropocentric perspective while, at the same time, she tries to argue the case for a posthuman theory that takes into account an intricate conceptualization of posthumanistic subjectivity. The discussion is, therefore, laid bare on two distinct, yet intertwined planes: it explores the extent to which a posthumanist move displaces the traditional humanistic unity of the subject, further arguing that this loss of self-mastery may indeed help us make sense of our flexible and multiple identities.

Simultaneously, claiming the pioneering facet of the philosophical enterprise, Braidotti addresses the importance of devising new concepts, innovative conceptual tools that would aid us in thinking about the challenges of the posthuman condition. It is precisely at this juncture that this chapter weaves together these two dimensions. Mainly drawing upon Spinoza, Deleuze and Nietzsche, the tone of the essay is affirmative and, very much like Deleuze’s unorthodox epistemology, Braidotti’s level of analysis is not solely a question of intellectual understanding, but rather one of intensity and resonance, working as she clarifies in the conclusion “within the belly of the beast”, that is to say, resisting the myth of organicism and holistic harmony, as well as what she calls capitalist opportunism. Her chief goal is clear: a more affirmative approach to the redefinition of posthuman subjectivity, as in the counter models of transversal, relational nomadic assemblages. In short, a fresh approach worthy of the complexities of our age, a nomadic zoe-centred approach that would be able to connect human to non-human life so as to develop a comprehensive eco-philosophy of becoming.

As already mentioned, one of her crucial points is the need to think differently, to think otherwise, by urging us to reassess our linguistic and conceptual tools. Here we cannot help but be reminded of Wittgenstein’s famous analogy, in which language is compared to a bag of carpenter’s tools, each with its own equipment, its own rules, its own criteria of success and failure; and, surely enough, new tools and new games can be added infinitely. Braidotti urges us, therefore, to be experimental and even transgressive.

As she points out in the final page of this chapter: “As Deleuze and Guattari teach us, thinking is about the invention of new concepts and new productive ethical relations” (2013, p. 104). Deleuze conceived of philosophy as the production of concepts. In *What is Philosophy?*, Deleuze and Guattari second Nietzsche’s view that philosophy should “invent modes of existence or possibilities of life” (1977, p. 72). To be sure, there is messianic overtones in their musings, when they claim that “the creation of concepts in itself calls for a future form, for a new earth and people that do not yet exist”, aiming at “the constitution of an earth and a people that are lacking” (p. 108).

The making and remaking of concepts sets in motion a creative process, which is not reducible to a static recognition but demands a dynamic, experiential and experimental encounter that force us to construct meaning for a particular experience which is as yet presently unthought of and lacking sense. Against this background, Braidotti begins by embracing a Spinozian vitalist materialism, stating that: “raw cosmic energy that underscores the making of civilizations, societies and their subjects. Vitalist materialism is a concept that helps us make sense of that external dimension, which in fact enfolds within the subject as the internalized score of cosmic vibrations (Deleuze)” (pp. 55–56).

Questioning Descartes’ philosophy and rejecting transcendentalism in favour of a “radical immanence”, Braidotti proceeds to spell out Spinoza’s monism, according to which matter, the world and the humans are not dualistic entities structured according to principles of internal or external opposition. Braidotti’s rehabilitation of Spinozist monism (the unity of all living matter) will constitute an important tool for overcoming dialectical oppositions, thus engendering non-dialectical understandings of materialism itself. Calling for a post-anthropocentric turn, she makes plain that: “These monistic premises are for me the building blocks for a posthuman theory of subjectivity that does not rely on classical Humanism and carefully avoids anthropocentrism” (p. 56), and further adds: “In my view, there is a direct connection between monism, the unity of all living matter and post-anthropocentrism as a general frame of reference for contemporary subjectivity” (p. 57).

Since transdisciplinary complexifies the issue at hand, and since the neo-Spinozist approach is reinforced by new developments in the mind-body interrelation within the neural sciences, the key question for Braidotti is quite simply to ask: “what understandings of contemporary subjectivity and subject-formation are enabled by a post-anthropocentric approach? What comes after the anthropocentric subject?” (p. 58). This issue is further complexified by the techno-scientific struture of contemporary global economy. Placing a strong emphasis on the biogenetic structure of contemporary capitalism, one of the major challenges consists in exploring the ways in which contemporary market economies profit from the control and commodification of all that lives, the commodification of Life by bio-genetic advanced capitalism.

These shifts and dislocations induced by globalized cultures and economies bring about important implications on subjectivity: “What happens to subjectivity in this complex field of forces and data flows? My argument is that it becomes an expanded relational self, engendered by the cumulative effect of all these factors” (p. 60). This premise is particularly meaningful, inasmuch as it paves the way for making a strong case for a non-unitary or nomadic conception of the subject. In truth, the author’s lifelong engagement in the project of nomadic subjectivity is nicely encapsulated in the epigraph to her essay “Writing as a Nomadic Subject” (2014), which she borrows from Virginia Woolf’s *The Waves*: “I am rooted but I flow”, a poignant line which echoes throughout some of her previous undertakings, namely: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory* (1994), and *Transpositions: On Nomadic Ethics* (2006).

She proceeds by adding that the relational capacity of the posthuman subject is not confined within our species, but it includes all non-anthropomorphic elements, emphasizing the non-human, vital force of Life – *zoe*, as she labels it. She specifies it in the following manner: “‘Life’, far from being codified as the exclusive property or the unalienable right of one species, the human, over all others or of being sacralized as a pre-established given, is posited as process, interactive and open-ended. This vitalist approach to living matter displaces the boundary between the portion of life – both organic and discursive – that has traditionally been reserved for *anthropos*, that is to say *bios*, and the wider scope of animal and non-human life, also known as *zoe*. *Zoe* as the dynamic, self-organizing structure of life itself [...] stands for generative vitality. It is the transversal force that cuts across and reconnects previously segregated species, categories and domains. *Zoe*-centred egalitarianism is, for me, the core of the post-anthropocentric turn: it is a materialist, secular, grounded and unsentimental response to the opportunistic trans-species commodification of Life that is the logic of advanced capitalism” (p. 60).

Braidotti picks up the initial thread she has left behind and comprehensively refutes the opportunistic political economy of bio-genetic capitalism that turns Life/zoe into a commodity for trade and profit. She criticizes the capitalization of living matter since the opportunistic political economy of bio-genetic capitalism downplays the distinction between the human and other species. Global economy is post-anthropocentric in that it ultimately unifies all species under the imperative of the market. Therefore, what is at stake here is a negative sort of cosmopolitan interconnection which is established through a pan-human bond of vulnerability.

She then goes on to argue: “The posthuman dimension of post-anthropocentrism can consequently be seen as a deconstructive move. What it deconstructs is species supremacy, but it also inflicts a blow to any lingering notion of human nature, *anthropos* and *bios*, as categorically distinct from the life of animals and non-humans, or *zoe*” (p. 65). The close link between posthumanism and deconstruction has been previously made clear by Neil Badmington in his essay “Theorizing Posthumanism”:

To engage with humanism, to acknowledge its persistence, is not necessarily to support humanism. Derrida’s call for critics to repeat “what is implicit in the founding concepts and the original problematic” is by no means a demand for a simple, straightforward repetition of those concepts. Deconstruction, rather, as he has insisted on various occasions, consists in repeating things “*in a certain way*,” in order to expose the overwhelming uncertainty of even the most apparently certain discourses. If the version of posthumanism that I am trying to develop here repeats humanism, it does so *in a certain way* and with a view to the deconstruction of anthropocentric thought (Badmington, 2003, pp. 15–16).

In what remains of Braidotti’s text, the chief purpose is to tackle “the productive aspects of the posthuman predicament” (Braidotti, 2013, p. 66), by opening up perspectives for affirmative transformations of both the structures of subjectivity and the production of theory and knowledge: these processes are labelled as “becoming-animal, becoming-earth and becoming-machine”, drawing inspiration from Deleuze’s and Guattari’s philosophy.

The overriding goal is to displace the hierarquical, the dialectics of otherness and sovereignty. Influenced by the work of Derrida, Haraway and Cary Wolfe, Braidotti aims at a “displacement of *anthropos*”, while placing a particular emphasis on empathy. According to Braidotti, the major challenge is “how to territorialize, or nomadize, the human-animal interaction [...] The posthuman in the sense of post-anthropocentrism displaces the dialectical scheme of opposition, replacing well-established dualisms with the recognition of deep *zoe*-egalitarianism between humans and animals. The vitality of their bond is based on sharing this planet, territory or environment on terms that are no longer

so clearly hierarchical, nor self-evident. This vital interconnection posits a qualitative shift of the relationship away from species-ism and towards an ethical appreciation of what bodies (human, animal, others) can do. An ethology of forces based on Spinozist ethics emerges as the main point of reference for changing human-animal interaction” (pp. 71-72).

Her perspective is clear: the inter-relation human/animal is constitutive of the identity of each, it is thus a “transformative or symbiotic relation that hybridizes and alters the ‘nature’ of each one and foregrounds the middle grounds of their interaction” (p. 79). Once again asserting the “affirmative brand of posthuman thought” in that it challenges the sovereignty of Sameness, she contends that: “Intensive spaces of becoming have to be opened and, more importantly, to be kept open” (p. 80).

Subsequently Braidotti sheds light into “the Posthuman as Becoming-earth”, addressing post-anthropocentric shift towards a planetary, geo-centred perspective. Urging us to develop a dynamic and sustainable notion of vitalist, self-organizing materiality, Braidotti’s approach seeks to enlarge the frame and scope of subjectivity, and she does so by encompassing the idea of subjectivity as an assemblage that includes non-human agents which means that subjectivity is not the exclusive prerogative of anthropos: “we need to visualize the subject as a transversal entity encompassing the human, our genetic neighbours the animals and the earth as a whole” (p. 82).

The question of language and representation resurfaces yet another time: “we need to devise a new vocabulary, with new figurations to refer to the elements of our posthuman embodied and embedded subjectivity” (p.82). A need for conceptual creativity is stressed, a new scheme for rethinking posthuman subjectivity. In this regard, she even alludes to her own efforts in devising alternative figurations, namely the nomadic subject.

She calls for a radical post-anthropocentric framework: a way of updating critical theory for the third millennium, resisting all forms of residual anthropomorphic normativity. As we have seen, the stepping-stone for Braidotti is the proposal of an updated brand of Spinozism: “I see Spinozist monism, and the radical immanent forms of critique that rest upon it, as a democratic move that promotes a kind of ontological pacifism. [...] In my view, monistic relationality stresses the more compassionate aspect of subjectivity. A Spinozist approach, re-read with Deleuze and Guattari, allows us to bypass the pitfalls of binary thinking and to address the environmental question in its full complexity” (p. 86).

In this context, Braidotti refers to Deleuze’s and Guattari’s use of James Joyce’s neologism ‘chaosmos’. Joyce used the term to designate a “cosmos at the verge of chaos, one that is surging toward the exciting possibility of going out of existence, struggling onward at the edge of the existential abyss.” (p.) This concept it will play a major part in the thought of the Deleuze and Guattari who described art, philosophy and science as three distinct ways to plunge into chaos in an attempt to tame it.

One important note should not be overshadowed: by stressing the “radical” tone of posthumanism, Braidotti places the main focus in the critical dimension of posthumanism, so much so that her position sets itself apart from the more popular strand of posthumanism (best exemplified in cinema and pop culture, and cyberpunk fiction) which merely implies a hagiography of techno-modifications of the human, arguing that technological and biological modifications will improve the human (a sort of trans-humanism which is presciently exposed by Wolfe as being a mere intensification of humanism). Contrary to this strand, Braidotti’s post-anthropocentric shift away from the hierarchical relations that had privileged ‘Man’ requires a form of estrangement and a radical repositioning on the part of the subject” (p. 88), paving the way for “creative alternatives” (p. 89) and active deterritorializations which mirror policentric alterities.

Braidotti wraps up her text with the posthuman as becoming-machine: “The posthuman predicament is such as to force a displacement of the lines of demarcation between structural differences, or ontological categories, for instance between the organic and the inorganic, the born and the manufactured, flesh and metal, electronic circuits and organic nervous systems” (p. 89).

She “sustains a vitalist ethics of mutual trans-species interdependence. It is a generalized ecology [...] which aims at crossing transversally the multiple layers of the subject, from interiority to exteriority and everything in between” (p. 92). This process is what she means by “post-anthropocentric posthumanism”, an approach which is being advocated throughout the book and which is enshrined in the nomadic subject, combining non-unitary subjectivity with ethical accountability by foregrounding the ontological role played by relationality” (p. 93). “The subject is ontologically polyvocal”, she sums it up neatly, whilst endorsing an incisive diagnosis of the implications for a posthuman politics that cherishes the transversality of relations and the ingenious “elaboration of alternative modes of transversal subjectivity” (p. 98).

Closing in the same affirmative vein, Braidotti praises the concept of difference, as it envisages an ontological relationality, a humbling experience of not-Oneness, central to the non-unitary subject that is anchored in an ethical bond to alterity: “I have stressed difference as the principle of not-One, that is to say as differing [...], as constitutive of the posthuman subject and elaborate post-anthropocentric forms of ethical accountability to match it. In my view, posthuman ethics urges to endure the principle of not-One at the in-depth structures of our subjectivity by acknowledging the ties that bind us to the multiple ‘others’ in a vital web of complex interrelations. This ethical principle breaks up the fantasy of unity, totality and one-ness” (p. 100).

3. One amongst many: the poetry of Wisława Szymborska

Keeping in mind this theoretical framework, I will now turn my attention to the poetry of Wisława Szymborska. Briefly focusing on the anthologies *View with a Grain of Sand* (1995) and *Map: Collected and Last Poems* (2015), I will try to examine Szymborska’s poetry from a posthumanist perspective. My aim is to show in what ways is it possible to perceive in Szymborskian poetics a posthumanist standpoint, as evidenced by compositions that test and display an in-depth revision of the anthropocentric divide between the human and the non-human.

My argument departs from the hypothesis that literary texts can be perceived as imaginary laboratories of both the possible and the impossible, serving as a speculative staging-ground for anthropologies and post-anthropologies of the past, the present, and the future. 1) If we concede that “Literature in particular is an epistemological device for interminably deferring the location of an ultimate perspective from which the being of things could be thought to be known once and for all” (Clarke, 2008, p. 71); 2) if we furthermore acknowledge that “Literary texts are not merely passive conduits” but rather “actively shape what the technologies mean and what the scientific theories signify in cultural contexts” (Hayles, 1999, p. 21); 3) if we conclude that “While the central role of literature might be questioned in the (post) humanities, the principle of ‘fictionality’ – the right, in principle, to be allowed to ‘say anything’ – this fictional freedom of affirmation, this ‘as if’ (...) cannot be abandoned” (Herbrechter, 2013, pp. 175-176), then it is rather unequivocal how deeply insightful the literary object may be to a posthumanist inquiry.

In what remains of this article, I will try to persuade you that the work of Szymborska elicits such a reading, by claiming that her poems paradigmatically illustrate a

posthumanist standpoint and put into play the ethical implications of literary configurations of posthumanist subjectivities. Widely recognized as one the most original and compelling European poets of our time, polish writer Szymborska has received international recognition when she was the recipient of the Nobel Prize for Literature in 1996. In awarding the prize, the Academy praised her for “poetry that with ironic precision allows the historical and biological context to come to light in fragments of human reality.” Selections of her poems were published in such collections as *People on a Bridge* (1990), *View with a Grain of Sand: Selected Poems* (1995), *Miracle Fair* (2002), *Monologue of a Dog* (2005), *Enough* (2012), *Here* (2013), and *Map: Collected and Last Poems* (2015). A selection of her short prose pieces was collected in the volume *Nonrequired Reading: Prose Pieces* (2002).

One of the most striking features of her *oeuvre* is a powerful poetic alchemy produced by the ironic elegance and the deceptive simplicity of her poetic language. Dodging a lyrical exacerbation and thus resisting the trap of grandiloquence, Szymborsky's poetry shows an irresistible polyphonic quality that is reflected in a set of multiple intersections. Here the trivial intersects with the sublime, and it is this nuanced lightness that has allowed her poetry of the everyday (stemming from Baudelaire) to feed from a variety of themes, whilst not shying away from an existential inquiry.

You will notice at a cursory glance that, “Astonishment”, for example, displays Szymborska’s ability to think of the entire world (human, animal, inanimate, intergalactic) as a major interwoven fabric and wonder at its deep interconnectedness:

Why after all this one and not the rest?
 Why this specific self, not in a nest,
 but a house? Sewn up not in scales, but skin?
 Not topped off by a leaf, but by a face?
 Why on earth now, on Tuesday of all days,
 and why on earth, pinned down by this star’s pin?
 In spite of years of my not being here?
 In spite of seas of all these dates and fates,
 these cells, celestials, and coelenterates?
 What is it really that made me appear
 neither an inch nor half a globe too far,
 neither a minute nor aeons too early?
 What made me fill myself with me so squarely?
 Why am I staring now into the dark
 and muttering this unending monologue
 just like the growling thing we call a dog?

(Szymborska, 2015, p. 177)

By embracing contingency and relativism, by constantly changing perspectives, Szymborsky's poetry allows us not only to overcome dogmatism, but also to grasp the different nuances of a reality in permanent metamorphosis. And isn’t the poet’s job to be, as Elias Canetti so eloquently put it in *The Conscience of Words* (1979), the “keeper of metamorphoses” (*Hüter der Verwandlung*)?

The question of perspective is here of paramount importance. Szymborska’s poems body forth what could be described as a prismatic poetics, since it presents diverse points of view, different perspectives assumed by different lyrical characters, embracing a multiplicity of voices. This focalization (in Genette’s terms) allows a diversity of angles, producing a complex configuration of utterances that privilege one particular view over another and which sets us the challenge of discerning in the poem who speaks and who listens, who sees what and how. As stated by Bojanowska: “The open-endedness of her poems on nature, often achieved by pervasive and multidirectional irony and the diversity

of perspectives that different poems represent, aid her in staying away from ‘centrist’ dogmatism” (Bojanowska, 1997, p. 220).

I would like to argue that one of the ways in which Szymborska is successful in staying away from this dogmatism is to espouse a posthumanist worldview in which the man is merely one of the many forms of existence, in which, as Deleuze and Guattari put it, man is not “the king of creation, but rather as the being who is in intimate contact with the profound life of all forms or all types of beings” (Deleuze, 1977, p. 4). Szymborska’s poetics deploys a thinking of the becoming which rejects any types of linear binarisms and which is formulated on a post-anthropocentric and post-humanist episteme and based on a decentralized and non-hierarchical modes of being-in-the-world.

As we can see, the philosophical nomadism of Braidotti indeed offers a valuable frame of reference to convey this paradigm shift which unfolds into a zoe-centred egalitarianism. In similar vein, Pramod Nayar sponsors what he calls a species cosmopolitanism which constitutes: “the apotheosis of critical posthumanism because of its rejection of easy binaries, whether gender (male/female) or life forms (animal/human, human/plant) or compositional elements (organic/inorganic). Species cosmopolitanism sees all species as *always already nodes and intersections along a continuum, full of borrowed characteristics, genes and behaviour*. What is enhanced is the dynamics of relations and borrowings [...]. Our origins, like our future evolutions, says the species cosmopolitan, are *multiple, diverse and uncertain*. Our histories, to use Donna Haraway’s favourite word from *When Species Meet* (2008), are ‘entangled’. Species cosmopolitanism and the companion species ideal manifest as the climax of an entire process that, starting with ‘different’ origin stories, progresses through new configurations of biological citizenship and the theme of a new response-ability toward other species (involving a new ethics of care) and potentiality” (Nayar, 2014, pp. 152–153).

By focusing on networks, webs, and intersections, a cosmopolitanism of species thus implies an anti-speciesism and a post-humanist citizenship that brings us to the sharply ethical dimension of this current line of thought. In the remaining time, I would like to allude to a few concrete examples from which a post-humanist vision could be outlined. In this regard, it is particularly noteworthy the poem “A Speech at the Lost-and-Found”, which seems to speak of living creatures in mid-evolution, unable to recall “where I left my claws,” an aging earth acknowledging the islands that are “lost at sea,” a universe who “let several stars go out for good, they can’t be traced”:

I lost a few goddesses while moving south to north,
and also some gods while moving east to west.
I let several stars go out for good, they can't be traced.
An island or two sank on me, they're lost at sea.
I'm not even sure exactly where I left my claws,
who's got my fur coat, who's living in my shell.
My siblings died the day I left for dry land
and only one small bone recalls that anniversary in me.
I've shed my skin, squandered vertebrae and legs,
taken leave of my senses time and again.
I've long since closed my third eye to all that,
washed my fins of it and shrugged my branches.

Gone, lost, scattered to the four winds. It still surprises me
how little now remains, one first person sing, temporarily
declined in human form, just now making such a fuss
about a blue umbrella left yesterday on a bus.
(Szymborska, 2015, p. 176)

Here the chameleon shifting nature of the speaker (at times, it seems to be the whole universe, at others, a single creature at stages along the winding path from invertebrate to *homo sapiens*) conjures a polyphony of different viewpoints which perfectly fits with a posthumanist plurality.

Upon reading this delightful poem, one cannot but recall Calvino's dazzling and joyous *Cosmicomics*, a collection of twelve short stories that, elegantly meshing fantasy and science, disillusion and humor, ironically takes a pseudo-scientific "fact" and builds an imaginative story around it. These whimsical tales of beginning tell the story of the history of the universe, from the big bang, through millenia and across galaxies. It is witnessed through the eyes of "cosmic know-it-all" Qfwfq, an exuberant, chameleon-like figure, who plays marbles with atoms, takes the shape of a dinosaur, of a cell deciding to split for the first time or of a tiny mollusc that comes to grips with the concept of time.

A formally hybrid *tour de force* which reflects an equally hybrid and polymorphous entity, *Cosmicomics* fulfills Calvino's dream which he harboured in *Six memos for the next millennium*, where he compelled us to "Think what it would be like to have a work conceived from outside the self, a work that would let us escape the limited perspective of the individual ego, not only to enter into selves like our own but to give speech to that which has no language, to the bird perching on the edge of the gutter, to the tree in spring and the tree in fall, to cement, to plastic..." (Calvino, 1988, p. 124).

Consider, as well, the poem "Seen from above", in which a subversion of the traditional anthropocentric framing is being enacted:

A dead beetle lies on the path through the field.
 Three pairs of legs folded neatly on its belly.
 Instead of death's confusion, tidiness and order.
 The horror of this sight is moderate,
 its scope is strictly local, from the wheat grass to the mint.
 The grief is quarantined.
 The sky is blue. To preserve our peace of mind, animals die
 more shallowly: they aren't deceased, they're dead.
 They leave behind, we'd like to think, less feeling and less world,
 departing, we suppose, from a stage less tragic.
 Their meek souls never haunt us in the dark,
 they know their place,
 they show respect.

And so the dead beetle on the path
 lies unmourned and shining in the sun.
 One glance at it will do for meditation -
 clearly nothing much has happened to it.
 Important matters are reserved for us,
 For our life and our death, a death
 that always claims the right of way.
 (Szymborska, 1996, p. 103)

What is at stake here is the distinction between the experience of death by the nonhuman animal and the same limiting experience on the part of the human. The description of the occurrence does not cause any repulsion to the lyrical subject: after the dispassionate discovery of a dead beetle, we are transported to an ordered and composed universe, stripped of any tragic meaning, where disgust, dismay, or terror find no fit, being instead replaced by order and cleanliness, in a strictly local scope, providing an ever so slightly horrific view.

Such a description is immediately proven both by a psychological note (“The grief is quarantined.”), as by a more objective annotation (“The sky is blue”). This acceptance is related to the ontological disparity that we believe to exist between the dignity of that death and our own extinction: “To preserve our peace of mind, animals die more shallowly: they aren’t deceased, they’re dead.” The poem therefore draws attention to the contrast between the beetle’s local death and the supposed superiority of the cosmic death of the human being, underlining and questioning the arbitrariness of such a differentiation.

One could, surely, draw upon Derrida’s *L’animal que donc je suis* (2006). What is at play here is a critical reading of Heidegger’s fundamental ontology which, according to Derrida, is, when all is said and done, a more sophisticated form of anthropocentrism. In Heidegger’s hierarchical spectrum, the stone is worldless (*weltlos*), the animal is poor in world (*weltarm*), whereas the human is world-forming (*weltbildend*). Derrida would argue with Szymborska that, in classical philosophical discourse, the animal remains a passive object, something which is gazed upon, but does not look back.

In its turn, the poem “Psalm” stages a problematic delimitation of frontiers imposed by the human being, exposing his vain attempt to map what is by nature fluid, porous and incompressible:

Oh, the leaky boundaries of man-made states!
How many clouds float past them with impunity;
how much desert sand shifts from one land to another;
how many mountain pebbles tumble onto foreign soil
in provocative hops!

Need I mention every single bird that flies in the face of frontiers
or alights on the roadblock at the border?
A humble robin - still, its tail resides abroad
while its beak stays home. If that weren’t enough, it won’t stop bobbing!

Among innumerable insects, I’ll single out only the ant
between the border guard’s left and right boots
blithely ignoring the questions “Where from?” and “Where to?”

Oh, to register in detail, at a glance, the chaos
prevailing on every continent!
Isn’t that a privet on the far bank
smuggling its hundred-thousandth leaf across the river?
And who but the octopus, with impudent long arms,
would disrupt the sacred bounds of territorial waters?

And how can we talk of order overall?
when the very placement of the stars
leaves us doubting just what shines for whom?

Not to speak of the fog’s reprehensible drifting!
And dust blowing all over the steppes
as if they hadn’t been partitioned!
And the voices coasting on obliging airwaves,
that conspiratorial squeaking, those indecipherable mutters!

Only what is human can truly be foreign.
The rest is mixed vegetation, subversive moles, and wind.
(Szymborska, 1996, pp. 99–100)

As usual in Szymborska, the poem opens with the presentation of an initial premise (*prooemium*) that is later scattered throughout the composition. In this case the use of interjection and exclamation in the inaugural line seeks to highlight the caustic tone of the conceit of the limits imposed by human taxonomies. After the enunciation, the exemplification follows. The lyrical subject relies on the enumeration (*numeratio*) of natural elements (the clouds, the desert sand, the rocks, the birds, the insects, the octopus) to support the initial claim: however, we should highlight the fact that persuasion does not proceed through categorical statements, but through questions, exclamations and expressive interjections.

After the setting has been laid out, the fifth stanza questions the reader in order to probe (*probatio*) the validity of the initial statement: “And how can we talk of order overall?/when the very placement of the stars/leaves us doubting just what shines for whom?” The natural elements are seen here as subversives of the cultural convention, as entities that undermine and disrupt the artificial rigidity that characterizes the historically contingent man-made structures and definitions. The final couplet, concise and lapidary, emphasizes human alienation from nature: “Only what is human can truly be foreign./The rest is mixed vegetation, subversive moles, and wind.” Here is the way the outcome, almost sententious, strengthens the initial thesis, by pointing out the dichotomy between human perception and natural matter. Ultimately, this poem brilliantly encapsulates the Szymborskian *topos* of the indiscernibleness of frontiers: between existing and non-existing, between human and non-human, between visible and invisible, between wakefulness and dream.

In the Szymborskian worldview, the natural world reveals itself alien to the anthropocentric pretensions of human intelectuation, in such a way that mankind is only one of the many forms of existence. Such an understanding, conductive to a posthumanist paradigm, is fully operative, although at different levels, in several poems by the Polish writer, such as: “View with a grain of sand”, “Among the multitudes”, “Clouds”, “Tarsius”, “A speech at the Lost-and-Found”, “The silence of plants”, “Dinosaur skeleton” or “Conversation with a stone”.

4. Final remarks: poetry or the wounded splendor of which there is no return

Through irony and paradox, humor and the multiplication of points of view, Szymborska seems to tell us that the human being is only a member of a becoming community, thus appealing to a de-hierarchy of matter (the living and the non-living). To do is to be available to the enigma and to be able, therefore, to live up to the challenges of uncertainty. In her memorable Nobel Prize acceptance speech, titled “The poet and the world”, she expresses her fondness of the little phrase “I don’t know”. She says: “It’s small, but it flies on mighty wings. It expands our lives to include spaces within us as well as the outer expanses in which our tiny Earth hangs suspended.” “If Isaac Newton,” she continues, “had never said to himself ‘I don’t know’, the apples in his little orchard might have dropped to the ground like hailstones, and, at best, he would have stooped to pick them up and gobble them with gusto” (Szymborska, 1998, p. xvi).

She concludes in the form of a gentle admonishment: “Poets, if they’re genuine, must also keep repeating ‘I don’t know.’” (pp. xvi–xvii). Indeed, throughout her life and her work, Szymborska has definitely done so. She has inhabited the heart of astonishment and has emerged intact. Her poetic voice is, essentially, a delicate form of wisdom attentive to the most diverse forms of existence. Hers is a voice that speaks to us of a wounded splendor of which there is no return.

REFERENCES

- Badmington, N. (2003). Theorizing posthumanism. *Cultural Critique* 53, 11–27.
- Bojanowska, E. M. (1997) Wisława Szymborska: Naturalist and humanist. *The Slavic and East European Journal* 41.2, 199–223.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Calvino, I. (2010). *The complete cosmicomics*. London: Penguin Classics.
- Calvino, I. (1988). *Six memos for the next millennium*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Canetti, E. (1979). *The conscience of words*. NY: Seabury Press.
- Clarke, B. (2008). *Posthuman metamorphosis: Narrative and systems*. NY: Fordham University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1977). *Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. Ithaca, NY: Cornell UP.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Hayles, K. N. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Herbrechter, S. (2013). *Posthumanism: A critical analysis*. London/NY: Bloomsbury.
- Ligęza, W. (2019). *The world under revision: The poetry of Wisława Szymborska*. Bern: Peter Lang.
- Nayar, P. (2014). *Posthumanism*. Cambridge/Malden: Polity.
- Szymborska, W. (1996). *View with a grain of sand*. London: Faber and Faber.
- Szymborska, W. (1998). *Poems, new and collected, 1957-1997*. NY: Harcourt Brace.
- Szymborska, W. (2015). *Map: Collected and last poems*. Boston/NY: Houghton Mifflin Harcourt.

VÁRIA

VÁRIA

**LES “REFUGIES CLANDESTINS”, HOMMES OU ANIMAUX ?
POUR UNE ETHIQUE CONCILIANT LA “CAUSE ANIMALE” ET LA
“CRISE MIGRATOIRE”.**

**“CLANDESTINE REFUGEES”, MEN OR ANIMALS?
FOR AN ETHICS RECONCILING THE “ANIMAL CAUSE” AND THE
“MIGRATION CRISIS”.**

AGUSTÍN FLORES MAYA*
agustin.flom@gmail.com

Dans les principaux pays européens, les militants de la “cause animale” réexaminent la terminologie juridique, politique et philosophique relative aux animaux. Ils s’attaquent, en particulier, au caractère anthropocentrisme de certaines notions justifiant et prolongeant l’exclusion des animaux de la sphère de considération morale. Tandis qu’on assiste à la revendication des vies animales, dans ces mêmes pays, l’absence de reconnaissance sociale et d’une protection juridique condamne les migrants au nomadisme et à la clandestinité. Ce travail analyse ces deux phénomènes à partir de la thèse de Giorgio Agamben sur la machine anthropologique qui insère dans la communauté humaine une figure jadis opposée à l’Homme, en même temps qu’elle construit un nouveau “non-homme”. Nous soutiendrons que mettre l’accent sur la revendication des vies animales peut simuler un nouveau mouvement de la machine anthropogénique, dont la nouvelle figure du “non-homme” est personnifiée par les “réfugiés clandestins”. Ces derniers démontreront à travers leur exclusion de la communauté humaine que la vulnérabilité des vies humaines et des vies animales est au-delà des espèces. Un élément essentiel pour construire une nouvelle éthique considérant comme égaux les hommes et les animaux, une *éthique humanimaliste*.

Mots-Clés: éthique; animal; réfugiés; biopolitique.

In the main European countries, the activists of the “animal cause” are re-examining the legal, political and philosophical terminology relating to animals. They criticize specially the anthropocentric nature of certain notions justifying and extending the exclusion of animals from the sphere of moral consideration. While there is a demand for animal rights, in these same countries, the lack of social recognition and legal protection condemns migrants to nomadism and to clandestinity. This work analyzes these two phenomena based on Giorgio Agamben's thesis on the anthropogenic machine which inserts into the human community a figure once opposed to Man, at the same time as it constructs a new “non-man”. We will argue that focusing only on the claim of animal lives might simulate a new movement of the anthropogenic machine, of which the new figure of “non-man” is personified by “clandestine refugees”. They will demonstrate through their exclusion from the human community that the vulnerability of human and animal

* Doctorant en Philosophie attaché au Centre de Recherches en Histoires des Idées (CRHI), Université Côte d'Azur, Nice, France. ORCID: 0000-0002-5811-3425

lives is beyond species. An essential element to build a new ethics considering as equal the men and the animals, a humanimalistic ethics.

Keywords: ethics; animal; refugees; biopolitics.

Data de receção: 2020-05-25

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2661](https://doi.org/10.21814/2i.2661)

*En être réduit à recourir à moi,
c'est cela l'apatriodie
ou l'étrangeté du prochain.
Elle m'incombe.*
— Emmanuel Lévinas

1. L'arrivée des *indésirables*¹

Depuis l'année 2015, trois ans après le début de la guerre en Syrie, les nations européennes affrontent une "crise migratoire". Les migrants arrivant sur les côtes italiennes et grecques ont été victimes d'une politique inhospitalière, proche d'une attitude xénophobe, qui coïncide avec l'émergence des partis politiques d'extrême droite en France, en Autriche, en Italie et en Hongrie. Des pays qui ont militarisé leurs frontières dans l'objectif de limiter l'accès aux demandeurs d'asile et aux "potentiels terroristes". Or, comme leur expulsion est impossible, car ils sont déjà sur le sol européen, la solution a été leur *encampement*. Ce procédé étatique, divisant les vies humaines à travers l'édification des murs et des camps, répond au nom de *frontiérisation*. Achille Mbembe indique qu'il s'agit d'un "processus par lequel les puissances de ce monde transforment en permanence certains espaces en lieux infranchissables pour certaines classes de populations" (2018, p. 89). Ceci représente une nouvelle forme de biopouvoir, dont la conséquence sera l'expulsion des demandeurs d'asile et des "réfugiés clandestins" des territoires de l'*Homme*.

Rappelons que pour un demandeur d'asile, posséder le statut de "réfugié" représente plus qu'une simple reconnaissance de la part des Etats européens. L'attribution de ce statut engendre un fantasme récurrent chez eux : la *renaissance du soi*. Celle-ci est l'explication donnée par Elise Pestre, qui estime qu'avec le titre de "réfugié", l'ancien "demandeur" démarre un procédé de (re)enracinement (2014, p. 187). Grâce au nom de « "réfugié", l'errant s'enracine, il obtient les bases pour une nouvelle identité, il lui assigne d'une place dans une communauté peuplée par ses semblables, c'est-à-dire des hommes. En symbolisant la reconnaissance et l'inclusion, être nommé "réfugié" représente *devenir Homme*.

Mais la réalité contraste avec le fantasme. Malgré les filtres frontaliers et la politique inhospitalière européenne, le nombre de demandeurs d'asile augmente chaque jour, ce qui représente une augmentation du nombre des refus et, par conséquent, des "clandestins". D'après les chiffres de l'UNHCR, en 2018, seulement 8,717 décisions, soit 18,4 % demandes d'asile, ont été favorables. Le reste des demandes a été rejeté, pour des motifs qui ont été classifiés en "rejet pour incomptence ou irrecevabilité manifeste", "rejet pour absence d'éléments sérieux" et "rejet au fond". Si l'on suit cette logique, plus de clandestins signifie plus de bidonvilles avec des conditions de vie déplorables. En effet, quelques estimations² suggèrent que dans la *jungle* de Calais, il y avait environ six mille "réfugiés clandestins" avant sa démolition, en 2016. Depuis cette année-là, il n'y a pas eu de grandes concentrations de "réfugiés clandestins" en territoire

¹ Le sujet traité dans le présent travail fait partie d'une recherche doctorale en Philosophie contemporaine, dirigée par le professeur Jean-Luc Gautero à l'Université Côte d'Azur.

² Avis de suivi sur la situation des migrants à Calais et dans le Calaisis. *JORF*, 164 (16 juillet 2016) texte n° 124, *Legifrance*. Disponible en ligne: https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do;jsessionid=0E2ABD21CEFE3954C1F02AF538691235.tpl_gfr31s_2?cidTexte=JORFTEXT000032894616&dateTexte=20160716

français, à l'exception du campement d'Aubervilliers (Île-de-France) avec environ mille six cent clandestins (Novembre 2019). Cela ne veut pas dire qu'ils n'existent plus, au contraire, ils ont été dispersés par la force.

A défaut d'une protection juridique, les rues des villes frontalières sont devenues – si l'on peut dire – leurs uniques refuges. Les “réfugiés clandestins” sont les bâtisseurs des bidonvilles, des cités improvisées, situées dans toutes les villes frontalières européennes. Le manque de services, bien sûr, l'insalubrité et le risque de maladies n'empêchent pas ces hommes et ces femmes d'y habiter, comme s'ils voulaient démontrer qu'ils représentent encore la figure de l'Homme. Mais en étant des “réfugiés clandestins”, ce lieu qu'ils aimeraient appeler leur chez nous représente un cercle d'exclusion sociale, comme si ces bidonvilles reflétaient ce qu'ils sont devenus : des *non-lieux* pour des *non-hommes*.

S'il faut revenir aux chiffres, les migrants morts sont-ils pris en compte ? Pourquoi dans les discours des dirigeants européens n'en entend-on pas parler ? Pourtant, ne serait-ce qu'en 2016, c'est-à-dire un an après la prétendue “crise” qui a vu 373 652 migrants traverser la Méditerranée, 5 096 de ces migrants sont morts.³ Malgré le nombre de morts qui croît chaque année et malgré les demandeurs d'asile enfermés dans les centres d'accueil ou vivant dans des conditions déplorables dans les bidonvilles à travers tout le continent européen, la crise reste “migratoire”. Estimer cette crise “humanitaire” supposerait que l'Autre que l'on refuse, celui qu'on laisse mourir dans les eaux méditerranéennes ou, parfois, sur le sol européen, est un Homme. Mais si la crise reste “migratoire”, c'est précisément parce que le procédé de *frontiérisation* consiste à exclure ceux qui, aux yeux du *souverain*, ne sont pas des égaux. Une exclusion qui commence avec la suppression des droits fondamentaux faisant d'une vie une *vie humaine*.

1.1 La revendication des vies animales

Du côté de la cause animale, les bases pour l'inclusion des animaux dans la sphère de considération morale ont été construites par Jeremy Bentham.⁴ En 1780, il a indiqué que la considération morale envers ceux-ci ne devrait pas se focaliser sur leur degré d'âme ou par la possession de celle-ci. Il résume sa posture par une question devenue célèbre : “can they suffer ?”. Ce qu'il faut savoir, suggère-t-il, c'est si l'animal peut expérimenter le plaisir et la douleur. Si c'est le cas, il est un être sensible, donc susceptible de bénéficier d'une estimation morale et d'une protection juridique. La grandeur de l'hypothèse de J. Bentham réside dans son refus des critères anthropocentristes. Il s'inspire de l'inclusion dans la sphère de considération morale des gens de couleur en France, un groupe où la noirceur de la peau n'était plus un signe d'absence de sensibilité, donc de non-consideration morale.

Un siècle plus tard, Charles Darwin indiquera que la souffrance de toutes les espèces vivantes est similaire : “Nous ressentons naturellement davantage de compassion pour un animal timide comme le lapin que pour un animal nuisible, mais leur agonie effective est pourtant la même dans tous les cas”. (1977, p. 84) Darwin laisse entrevoir sa posture, même si elle n'est pas explicite, qui suggère qu'il n'y a pas de différence entre la

³ Consulter le site de l'UNHCR : <https://data2.unhcr.org/en/situations/mediterranean>

⁴ Il faut souligner que Jeremy Bentham n'a pas été le premier penseur “animaliste”. Nous pouvons citer, par exemple, Plutarque, Porphyre, Sénèque et Lucrèce parmi les plus anciens. Quelques siècles plus tard Montaigne, Pierre Louis Moreau de Maupertuis, Jean Meslier et Bernard Mandeville développeront leurs thèses sur le devoir moral de l'Homme envers les animaux.

souffrance d'un homme et celle d'un animal. Il était évident que l'intérêt pour la question animale augmenterait en Occident, en particulier en France, qui a vu entrer en vigueur en 1850 la *loi Grammont*. A l'origine, cette loi avait pour objectif d'interdire toutes les formes de violences envers les animaux domestiques et de travail – considérées comme des "violences gratuites" –, les combats de coqs et les courses de taureaux. Vu la complexité de son application, et la *révolution sociale* que cela entraînerait, la loi a seulement interdit les actes de cruauté envers les animaux sur la voie publique.

Il faudra attendre la vague des mouvements de revendication sociale des années soixante et la publication d'*Animal Liberation* (1975) par Peter Singer pour voir une évolution dans la conception des animaux. Le renouveau d'intérêt sur leur statut se focalisera sur leur protection juridique, ne s'attaquant pas seulement aux violences gratuites envers eux, mais à toutes les formes de violence et de répressions institutionnalisées, dont notamment l'élevage industriel. Dans cet objectif, Peter Singer, Thomas Regan et Paola Cavalieri ont proposé d'attribuer aux grands singes des *Droits de l'Homme*, ce qui a représenté un bouleversement radical de la relation entre l'Homme et les animaux.

Peter Singer s'est appuyé sur la considération morale des êtres humains souffrant d'une maladie mentale qui, malgré leur déficit cognitif sévère, sont moralement considérés. En effet, certaines personnes handicapées ont perdu complètement leur autonomie motrice et la possibilité de parler. Elles doivent alors être assistées par un aide-soignant et suivies par un assistant social. Les conditions minimales pour une vie digne sont la plupart du temps fournies : soins médicaux, thérapies et aides psychologiques, etc. Même, dans certains pays, les personnes handicapées ont également la possibilité d'accéder aux services d'accompagnatrices sexuelles. En résumé, malgré leur état de totale dépendance et de vulnérabilité, le système agit pour leur intégration, leur soin et même leur épanouissement. C'est dans cette logique du soin (*care* en anglais) et de considération morale des vies vulnérables que P. Singer et P. Cavalieri questionnent la cohérence des *Droits de l'Homme*. Si les personnes souffrant d'une incapacité mentale ci-dessus décrites sont intégrées dans la sphère de considération morale, pourquoi certains animaux ne peuvent-ils pas y accéder ? Nous pourrions prendre soin des animaux de la même manière que nous prenons soin des personnes handicapées (Singer, 1975, p. 19 ; Cavalieri, 2001, p. 131).

Par ailleurs, quand il s'agit de parler des *Droits des animaux*, de leur considération morale, la plupart des personnes s'estiment animalistes. Mais il y a une grande confusion entre être animaliste et considérer seulement les animaux qui sont *proches de nous*. En 1978, la *Déclaration des Droits des Animaux* a vu le jour. Une proclamation inspirée, certainement, de la *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* (1948) et du mouvement de *libération animale*. Dans son préambule, elle stipule que "tous les êtres vivants [ont] une origine commune" et qu'il se sont "différenciés au cours de l'évolution des espèces". Elle signale également que la coexistence des espèces implique de concéder aux espèces animales le "droit à l'existence" et que le respect des hommes est inséparable du respect des animaux. Les articles inscrits dans cette *Déclaration* tiennent à limiter la souffrance animale par la mise à mort (art. 3), par l'expérimentation (art. 6), à criminaliser la mort inutile d'un animal (art. 7) et à rendre obligatoire l'éducation des hommes, dès leur enfance, sur le respect envers les vies animales. Néanmoins le Code Civil français stipule, dans son article 528, que les *animaux de compagnie* sont des "biens meubles", ce qui est en contradiction avec le Code Pénal (art. 9) qui considère les animaux comme des "êtres sensibles". Et les "animaux sauvages" ? Ils sont estimés comme des *res nullius*, donc "sans propriétaire", une exclusion juridique qui permet leur chasse et leur emprisonnement. Ce type d'incohérences juridiques et morales sont inspirées par nos

critères spécistes, ce que Gary Francione considère comme la racine de notre *schizophrénie morale* (2015, p. 26).

La schizophrénie, en Psychiatrie, est une rupture avec la réalité mais de manière inconsciente, car la personne souffrant de ce trouble psychotique ne s'aperçoit pas de sa maladie, ainsi le malade ne voit dans ses actions aucune *dissociation*. G. Francione s'inspire de cette *rupture* pour dénoncer les incohérences de certains *amis des animaux*. Pour lui, nous focalisons notre amour et désir de protection juridique seulement envers un type d'animal, notamment les animaux de compagnie. Mais ce faisant, nous ignorons la souffrance des autres.⁵ Francione remarque qu'il ne faut pas lier la schizophrénie morale avec les personnes souffrant de la maladie psychotique, car ces derniers ne sont pas capables d'associer leurs actions à leurs discours. Cependant, les *schizophrènes moraux* sont conscients de leur empathie sélective mais ils ont décidé d'ignorer la maltraitance des autres animaux. En somme, la schizophrénie morale indique que “nous prétendons considérer les animaux comme ayant des intérêts moralement importants, mais nous les traitons d'une manière qui contredit ces affirmations” (Francione, 2015, p. 26).

Il y a une forte division parmi les thèses des animalistes. Par exemple, P. Singer et P. Cavalieri ont considéré les singes comme les animaux les plus aptes à obtenir les *Droits de l'homme*, mais ils ont également estimé qu'il faut étendre cette attribution à tous les animaux. Tous les animaux sont-ils concernés ? En réalité, il ne s'agit seulement que des animaux vertébrés, dont les insectes sont exclus. Même cas chez Thomas Regan, qui considère seulement les mammifères. Ce nonobstant, des études récentes ont démontré que les insectes, comme les abeilles, souffrent également, et peuvent ressentir d'autres émotions.⁶ Si la sensibilité est le critère inclusif repris par ces penseurs, “can they suffer ?”, ne tombent-ils pas dans une contradiction en excluant les insectes et les ovipares ?

“Pourquoi les animaux ?”, “Ne faudrait-il pas s'indigner avant des traitements infligés aux êtres humains ?”, “Pourquoi ne s'occupe-t-on pas avant des enfants des pays du sud qui meurent de faim ?”. Les détracteurs de la cause animale signalent qu'il n'est pas possible de s'intéresser aux vies animales quand il y a partout sur la planète des vies humaines qui souffrent. En somme, nous devrions nous occuper des *vies humaines*. D'après Carol Adams, ce type d'arguments illustre un *comportement spéciste*, car si l'objectif est de préserver ou d'améliorer les liens humains, ces postures ne font que renforcer la souffrance humaine :⁷

When the first response to animal advocacy is, ‘How can we care about animals when humans are suffering?’, we encounter an argument that is self-enclosing: it re-erects the species barrier and places

⁵ D'après une étude récente, les Français sont très inquiets des mauvais traitements infligés aux animaux de compagnie. En effet, 81% des enquêtés estiment nécessaires d'octroyer aux chiens et aux chats un “véritable Droit Animal” qui les protège des “abandons, des maltraitances et des euthanasies massives”. Ils s'opposent également aux objets coercitifs tels que les “colliers étrangleurs”. (Les Français et les animaux de compagnie. *IFOP, pour la Fédération Croc Blanc*, juillet 2018).

⁶ Tye, M. (2016). *Tense Bees and Shell-Shocked Crabs: Are Animals Conscious?* New York : Oxford University Press. Voir également l'entretien d'Allain Bougrain-Dubourg, président de la *Ligue pour la protection des oiseaux*, où il signale que l'éthologie, la science des comportements animaux, a démontré comment les animaux peuvent “éprouver des sensations qui sont propres aux humains”, telles que l'*amour* et le *plaisir du sexe*. (“L'animal est capable d'éprouver des sensations qui sont propres aux humains” *Brut*. France Télévisions, février 2018).

⁷ Adams s'inspire, comme la plupart des animalistes, du *devoir moral* de l'Homme envers les animaux chez Emmanuel Kant, qui a souligné que si l'homme n'est pas capable de s'émouvoir face à la souffrance animale, comment peut-il s'émouvoir de la souffrance de son égal ? Lire Kant, E. (1986). *Métafysique des moeurs*. In *Œuvres philosophiques vol. III*. Paris : Gallimard.

a boundary on compassion while enforcing a conservative economy of compassion; it splits caring at the human-animal border, presuming that there is not enough to go around. (MacCormack, 2014, p. 16)

Certains animalistes suggèrent même que la protection des animaux implique un *devenir marginal*. Par exemple, les membres de l'association *Vegan France Interpro* signalent qu'être végan sous-entend *incarner* la marginalisation des animaux : "Les animaux sont considérés comme inférieurs aux humains. En affichant notre solidarité avec eux, nous endossons cette infériorité, nous sommes, dans une certaine mesure, méprisés et marginalisés".⁸ Devenir végan symbolise par conséquence une *auto-marginalisation*, car en défendant le vrai opprimé, c'est-à-dire l'*animal*, les végans assument sa marginalité et son manque de droits, ce qui les expose à la haine, à la répression et à la phobie des autres : la *végéphobie*.

En somme, pour la plupart des militants de la Cause Animale, l'expansion de la *sphère de considération morale* nous permettra de sortir des dilemmes moraux, comme quand on doit choisir entre la vie d'un homme ou celle d'un animal. Mais, le traitement des Européens envers les animaux de compagnie et celui envers les "réfugiés clandestins" peut-il être aussi un exemple de la *schizophrénie morale* ?

1.2 L'*humanimal*, une nouvelle figure biopolitique

Michel Foucault avait démontré comment les corps sont les *nomos* de la politique. Ils expriment les relations de pouvoir, de châtiment, de soumission, mais aussi d'intégration et d'exclusion sociale (Foucault, 1975). Dans une thèse similaire, Giorgio Agamben signale que c'est la machine anthropologique qui engendre, à chaque époque, les noms de l'Homme et des non-hommes. Il note que la machine travaille comme un miroir où l'Homme, avant de se voir, y verra son contraire, comme l'a été la figure de l'*Homo sapiens* : "*Homo* est un animal constitutivement 'anthropomorphe' (c'est-à-dire 'ressemblant à l'homme'), qui doit, pour être humain, se reconnaître dans un non-homme". (2006, p. 46) En incluant dans la communauté humaine un être jadis extérieur, comme le *singe-homme*, l'*homo ferus* ou l'*enfant sauvage*, la machine construit une nouvelle figure de l'Homme. Dans l'idée de l'image inversée par le miroir, chaque inclusion comporte une exclusion, c'est-à-dire de nouvelles figures contraires qui sont considérées comme des "figures d'un animal à forme humaine" (p. 60). Celles-ci répondent aux noms de l'*esclave*, le *barbare*, l'*héritique*, le *fou*, le *juif* et l'*étranger*. En somme, la machine anthropologique engendre deux types d'étiquettes biopolitiques : *ceci n'est pas un homme, ceci est un homme* !

La cohabitation de la protection juridique des vies animales et l'absence des droits fondamentaux chez les "réfugiés clandestins" semble être un nouveau mouvement de la machine anthropogénique. Ce mouvement paraît insérer dans la communauté humaine certaines vies animales, en même temps qu'elle exclut les vies des êtres jugés maintenant comme *non-hommes*. Sous cette conception biopolitique, nous pouvons suggérer que les corps des "réfugiés clandestins" symbolisent un nouveau paradigme historique.⁹ Il s'agit

⁸ "La végéphobie ou le rejet du végétarianisme pour les animaux et la discrimination des personnes végétariennes" *Vegan France Interpro*. Disponible en ligne : <https://www.vegan-france.fr/blog/la-vegephobie>. Date de publication : 5 mai 2017. Date de consultation : 8 mai 2017.

⁹ Nacira Guenif-Soulaimas propose d'étudier les corps des demandeurs d'asile et des "réfugiés clandestins" comme des *corps-frontières*. Elle suggère qu'avant d'avoir un nom, ces corps nous interpellent déjà, nous montrant la frontière qui nous sépare d'eux. Les témoignages des membres de l'association *Roya Citoyenne* nous donnent un exemple de cette thèse. Ils nous ont signalé que la couleur de peau est un des

des *corps clandestins*, des *corps innombrables* qui ne laisseront aucune trace à leur mort, juste comme les corps des animaux errants et des animaux sauvages.

Ceci nous permet de décrire le parcours migratoire des “réfugiés clandestins” et la sensation chez eux d’être traités comme des animaux. Il faut préciser que cette sensation démarre bien avant leur arrivée en Europe, concrètement avec leur traversée de la mer Méditerranée.¹⁰ Ils arrivent aux abords des côtes européennes sur des canots pneumatiques et des bateaux en bois, dont la capacité est de dix à quinze personnes, mais le nombre de voyageurs est toujours supérieur. Dépossédés de tout objet, des papiers, d’aliments et de leurs identités passées, ils se retrouvent serrés involontairement les uns aux autres, *comme* s’ils étaient des animaux transportés vers les abattoirs. C’est ainsi qu’un “réfugié clandestin” ressent le début de son odyssée : “The boat probably had a capacity to carry 10 or 12 people, but 78 of us were squeezed in it like slaughter animals”. (Chattopadhyay, 2019, p.15)¹¹

Ensuite, leur arrivée en Europe constitue la deuxième étape. Les *primo arrivants* seront orientés par les agents de Frontex et les polices locales vers les centres d’accueil, une action appelée “mise à l’abri”. Ce terme est généralement employé quand il s’agit de ramasser des animaux errants ou des animaux sauvages circulant dans les villes ou menaçant les fermes des éleveurs. Dans le contexte migratoire, il est évident que son utilisation évoque une dépréciation des vies des migrants qui sont jugées, dès leur arrivée, comme des *vies non-humaines*. A ceci, il faudra ajouter l’absence d’un traitement humain, comme les images du camp de réfugiés de Rozke l’ont montré (Hongrie, 2015). En jetant de la nourriture à la masse de “réfugiés clandestins”, les gendarmes hongrois semblent plutôt alimenter des poulets dans un poulailler que des hommes dans un refuge.¹² La plupart des “réfugiés clandestins” refuseront alors l’*hospitalité pénitentiaire* proposée par les autorités européennes pour partir vers les pays du Nord. Un refus qui symbolise le début de leur errance.

Quant à la chasse aux animaux, elle est justifiée par la mise en danger des cultures ou des animaux d’élevage, aussi pour contrôler leur nombre. Leur persécution et leur élimination deviennent alors légitimes, voire *nécessaires*. Du côté des figures nomades,

premiers critères de repère des gendarmes et des contrôleurs de la SCNF dans la région de la Roya. Ceux qui ont la peau noire sont presque immédiatement inspectés pour voir s’il ne s’agit pas d’un corps auquel il faut *faire frontière*. Pour plus d’information sur la thèse concernant le *corps-frontière*, voir Guenif-Soulaimas, N. (2010). *Le corps-frontière, traces et trajets postcoloniaux*. In *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*. Paris : La Découverte.

¹⁰ En réalité, la perte des traits humains chez les “réfugiés clandestins” pourrait être située dans leurs pays d’origine. Rappelons que la plupart parmi eux ont été des “déplacés internes”, un euphémisme pour indiquer qu’avant de migrer dans un autre pays, ces hommes et ces femmes étaient enfermés dans les camps de réfugiés de leurs propres pays.

¹¹ Il faut signaler que ce travail ne prétend pas associer le traitement actuel des “réfugiés clandestins” au traitement infligé par les nazis allemands et les fascistes italiens aux prisonniers des camps de concentration. Il s’agit seulement d’illustrer le ressenti des demandeurs d’asile et de “réfugiés clandestins”. Mais nous pouvons indiquer que ce genre d’associations représente un point de discorde parmi les penseurs de la cause animale. Par exemple, Charles Patterson (*Eternal Treblinka*, 2004) a suggéré que les abattoirs sont les camps de concentration contemporains. Plus récemment, Corine Pelluchon a mentionné que l’élevage intensif devient de plus en plus concentrationnaire (*L’autonomie brisée*, 2009). Du côté des militants, certains indiquent que l’élevage industriel est un “génocide industrialisé”, ce qui représente un “nouveau holocauste” (Solveig Halloin, porte-parole de *Boucherie Abolition*). D’autres s’opposent à ces parallélismes, comme Elisabeth de Fontenay qui suggère qu’avant de rendre les abattoirs une “métaphore vive” des camps d’extermination nazis, il faudrait reconnaître le caractère singulier de l’extermination de juifs (*Le Silence des bêtes*, 1998).

¹² Article disponible en ligne : <https://www.reuters.com/article/us-europe-migrants-hungary-police/hungarian-police-launch-probe-of-camp-feeding-video-idUSKCN0RB0Q320150911>. Date de publication : 11 septembre 2015. Date de consultation : 12 juillet 2017.

comme les "réfugiés clandestins", il est étonnant de percevoir comment l'association du nomadisme à la criminalité n'a pas changée depuis de siècles. Au XVIII^e siècle Guillaume-François Le Trosne a mentionné qu'il était préférable de tuer un vagabond qu'un animal sauvage : "On donne bien une récompense de 10 livres pour une tête de loup. Un vagabond est infiniment plus dangereux pour la société". (1764, p. 62) Aujourd'hui, les politiciens européens et les groupes d'extrême droite¹³ reproduisent ce comportement en dessinant les "réfugiés clandestins" comme un danger pour les valeurs de la civilisation européenne. Une fois associés à l'illégalité, toute action permettant l'apprehension ou l'expulsion de ces êtres indésirables devient *légitime*. A cet effet, Philippe Wannesson souligne avec quelle fureur ils sont chassés :

À n'importe quelle heure et dans n'importe quel lieu, les exilés peuvent être contrôlés, arrêtés – éventuellement humiliés, frappés, gazés. Leurs effets personnels peuvent être confisqués ou détruits. Ils peuvent être chassés de leurs abris : anciens bunkers, piles de tubes de canalisations près d'un chantier, bâtiments abandonnés, ruines, portes d'écluse déposées à terre, tentes, bâches, porches, cabanes, garages vides, etc. (2015, p. 20)

Les techniques pour les chasser vont de l'utilisation des radars et des drones¹⁴, au dressage des chiens pour leur détection dans les péages des villes frontalières. Parfois, les gendarmes utilisent des méthodes plus orthodoxes, comme profiter de la distribution des aides humanitaires. Les membres de *Kesha Niya kitchen* à Vintimille ont l'habitude de donner deux repas par jour aux "réfugiés clandestins" : un le matin, un autre le soir. Sauf imprévu, les repas sont fournis au même endroit et à la même heure, ce qui est une opportunité idéale pour les gendarmes italiens de trouver plusieurs "réfugiés clandestins" rassemblés. L'aide humanitaire est contournée par les autorités policières qui voient dans les repas servis par les Associations le moment indiqué pour interpeller et reconduire ces *indésirables*. Cela nous fait clairement penser aux pièges mis pour attraper des animaux sauvages qui, traînés par la faim, par une *nécessité vitale*, sont conduits vers leur mort.

En ce qui a trait aux demandeurs d'asile, certains n'ont pas réussi à démontrer, avec des arguments convaincants, que leurs vies étaient en danger dans leurs pays d'origine. D'autres demandeurs n'ont même fait aucune démarche dans le pays d'arrivée pour pouvoir aller en Angleterre. Par conséquent, on ne peut pas nommer ces migrants "demandeurs d'asile", comme il n'est pas non plus correct de les appeler "réfugiés clandestins", car cette appellation constitue un paradoxe. Être "réfugié" signifie que la demande d'asile a été acceptée, donc que la Haute Commission estime que cette personne risque d'être persécutée ou mise à mort dans son pays d'origine. Cette estimation est traduite par une protection juridique, l'attribution d'un logement et l'accès aux aides médicales qui font du *demandeur* un *réfugié*. Paradoxalement, malgré leur sensation

¹³ En 2018, le groupe *Génération identitaire*, composé en majorité de jeunes français d'extrême-droite, a manifesté son refus des migrants clandestins avec la fermeture symbolique de la frontière franco-italienne dans les Hautes-Alpes. Si on considère que le Col de l'Echelle est une forêt, il est plus facile d'illustrer comment pour certaines personnes les migrants clandestins sont des *animaux sauvages*. Un exemple qui illustre également l'engagement d'une partie de la population civile dans la chasse aux indésirables.

¹⁴ L'utilisation d'appareils de surveillance ultramodernes, dont notamment les drones équipés avec de caméras thermiques, nous fait penser à une évolution du panoptique étudiée par M. Foucault. Il serait intéressant d'étudier l'évolution des technologies de surveillance à partir de la pensée de Byung-Chul Han (2017) qui estime que nous sommes face à une évolution du "biopouvoir". D'après lui, les avances technologiques ont amélioré les mécanismes de surveillance et de contrôle des gens, dont l'accès aux données numériques (*Big Data*) illustre une nouvelle manière de connaître et de manipuler la psyché d'un individu. Pour ce motif, Han suggère de ne plus parler de "biopouvoir", mais de "psycho-pouvoir", car on peut désormais connaître et contrôler à *distance* la psyché et le corps des autres.

d'être traités comme des animaux, qui semble être renforcée par leur chasse, leur enfermement et, dans certains cas, leur mort, ces hommes et ces femmes n'arrivent pas à être des animaux. Ils ne réussiront non plus à être traités comme des hommes, ce qui leur situe dans une double sphère d'exclusion, ni hommes ni animaux. Pour illustrer cette ambiguïté biopolitique, nous proposons employer un terme, l'*humanimal*¹⁵, qui suggère l'existence d'un être vivant hybride situé à la limite de l'espèce humaine et de l'espèce animale. Il ne s'agit alors d'un *homme* ni d'un *animal*, mais des deux : un *humanimal*.

Giorgio Agamben indique que l'*homo sacer* était désigné dans le droit romain comme un être vivant autorisé à vivre dans les cités, mais sans appartenir “ni au monde des vivants ni au monde des morts”. (1997, p.109) Cette double non-appartenance était illustrée par une double exclusion ; la première de la participation citoyenne et la deuxième de la communauté humaine. De nos jours, les *humanimaux* subissent une double exclusion qui ressemble dans certains aspects à celle de l'*homo sacer*. Un premier aspect indique que, n'étant pas des citoyens (*bios*), les *humanimaux* sont proscrits de toute protection juridique et de toute participation citoyenne. Si on se réfère à la thèse d'Aristote, un *non-citoyen* ne possède aucune essence humaine (*logos*), ce qui signifie qu'il ne représente qu'un autre type d'animal (*zoé*). Mais c'est à ce point-là que la double exclusion de l'*humanimal* devient plus complexe, voire *paradoxalement*. Prenons la mention faite par H. Arendt dans *The origins of totalitarianism*, en 1951, où elle a indiqué que l'unique moyen pour un réfugié de sortir de son invisibilité sociale, c'était à travers la célébrité :

Only fame will eventually answer the repeated complaint of refugees of all social strata that ‘nobody here knows who I am’, and it is true that the chances of the famous refugee are improved just as a dog with a name has a better chance to survive than a stray dog who is just a dog in general. (p.287).

Comme nous l'avons indiqué, l'obtention du nom “réfugié” constitue la différence entre l'enracinement et la prolongation du déracinement. H. Arendt suggère ainsi qu'un “réfugié” dépourvu d'un nom célèbre est comparable à un chien errant, car les deux possèdent peu de chances de survivre.¹⁶ De nos jours, ce rapprochement dénoterait un paradoxe car, dans certains pays européens, les animaux commencent à avoir une protection juridique qui souhaite garantir leur “bien-être”. Quant aux “réfugiés clandestins” et demandeurs d'asile, ils semblent être de plus en plus dépourvus d'aide. Nous estimons que ces deux “causes” doivent être pensées ensemble pour éviter la construction d'une nouvelle forme d'exclusion sociale. Et ceci est possible seulement à travers l'ambiguïté politique, sociale et ontologique incarnée par l'*humanimal*.

¹⁵ Le terme *humanimal* a été utilisé par plusieurs penseurs, dont chacun propose une lecture différente, comme le présent travail souhaite le faire. Voir : Estebanez, J., Goubault, E. & Michalon, J. (2013). Où sont les animaux ? Vers une géographie humanimale. *Carnets de géographes*; Hourdin, G. & Suarez, M. (2009). Humanimalité : les figures du poète. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00956919/document>, 2009 ; Kapil, B. (2009). *Humanimal : A project for Future Children*. Berkeley : Kelsey Street Press ; Seshadri, K. R. (2012). *HumAnimal: race, law, language*. Minneapolis: University Minnesota Press.

¹⁶ C'est impossible de ne pas penser à Mamoudou Gassama qui a obtenu la célébrité, en 2018, après avoir sauvé un enfant. Mais son acte héroïque lui a permis d'obtenir plus, en particulier la *légion d'honneur* et la *nationalité française*. Une possible interprétation suggère que cet *humanimal* a pu sortir de l'anonymat en démontrant son utilité et ses “valeurs humaines” à la République. Il est devenu, paradoxalement, l'exemple d'un *Citoyen par excellence*. Ce qui nous permet d'imaginer le cas contraire où, s'il n'avait pas réussi à sauver cet enfant, il aurait été le point de convergence de toute la haine de cette même République.

1.3 Pour une éthique *humanimaliste*

Parlons maintenant des *Droits* car il s'agit, dans les deux "causes", de revendiquer la vulnérabilité des êtres vivants à travers une protection juridique. Les droits sont un ensemble de normes et de principes établis à l'intérieur d'une société qui ont comme finalité la construction de barrières protectrices entourant les individus. Personne n'a l'autorité de les transpercer ni de mettre en danger les vies que l'on protège. Ceci représente également le premier droit de base : le droit de vivre. Pour ce motif, les animalistes suggèrent que les animaux doivent être protégés par l'Etat, car ce sont des êtres sensibles, donc susceptibles d'expérimenter le plaisir et la douleur. Un fait que la science moderne a paradoxalement démontré, mais que les juristes et les politiciens continuent à ignorer.¹⁷

Les animalistes s'inspirent des personnes souffrant une maladie mentale sévère pour suggérer l'attribution des *Droits de l'Homme*, au moins, aux grands singes. Mais il s'agit d'un choix arbitraire, car les personnes sur lesquelles est construite cette analogie, ce sont des personnes nées dans la sphère de considération morale. Malgré leurs incapacités cognitives sévères et leur absence de motricité, ces personnes sont protégées par les droits du pays où elles sont nées. Un exemple démontrant combien les *Droits de l'Homme* ne sont pas vraiment *universels*.

Par ailleurs, les animalistes affirment que nous nous indignerions des traitements infligés à l'homme menaçant son intégrité, en particulier celui du rabaissement de l'homme à l'état d'animal. Une perspective qu'Alexander Hutzel résume de la manière suivante :

L'indignation porte avant tout sur le fait que, dans ces cas-là, des individus humains soient traités de manière brutale et dégradante ; autrement dit, la critique porte sur l'équation entre les hommes et les animaux qui est réalisée par le biais de l'acte violent. (2019, pp. 165–66).

Ici, il s'agit de dévoiler le paradoxe sur lequel s'appuie cette revendication des vies vulnérables. Car quand les animalistes font appel aux *Droits de l'Homme*, qui stipulent que toute vie en risque – soit *vulnérable* – doit être protégée par un Etat, ils s'inspirent d'un paradoxe. Ces *hommes* et ces *femmes*, qui sont refusés aux frontières européennes et dans les eaux méditerranéennes, illustrent le caractère utopique de l'universalisme des *Droits de l'Homme*, qui suggère que toutes les vies humaines possèdent la même valeur. En outre, ils démontrent l'empathie sélective de la société contemporaine.

Nous estimons que la critique de nos comportements moralement schizophrènes devrait s'étendre à notre rapport à tous les êtres vivants. Chez les animalistes, par exemple, ignorer cette extension impliquerait violer le *principe d'égalité* qu'ils soutiennent, un principe construit par Bentham qui stipule qu'il faut considérer tous les êtres vivants par leur caractère sensible. En outre, se focaliser exclusivement sur la vulnérabilité des vies animales ne reviendrait-il pas à construire un nouveau *discours éthique schizophrène*?¹⁸ Nous considérons que la revendication des vies animales devrait

¹⁷ L'animal incarne un paradigme scientifique assez complexe. Les chercheurs l'utilisent comme "sujet d'expérimentation" à cause de sa ressemblance génétique avec l'homme. Le porc, par exemple, possède une constitution épidermique assez proche de celle de l'homme, même *plus sensible*. Malgré ces parallélismes biologiques, l'animal n'est pas inséré dans la sphère des *Droits de l'Homme*, ce qui supposerait faire de lui un vrai "sujet", c'est-à-dire une personne possédant des droits.

¹⁸ Brigitte Bardot, symbole de la protection des animaux, est un excellent exemple de la *schizophrénie morale* chez certains animalistes. Militante animaliste depuis des années, mais aussi membre du Front National. D'un côté elle revendique la vulnérabilité des vies animales, de l'autre elle milite pour l'expulsion des migrants clandestins en France.

être pensée à l'aide des vies *humanimales*. Car à travers leur absence de droits fondamentaux, de monde et de parole, les *humanimaux* prouvent que la *vulnérabilité* n'est pas exclusive des animaux.¹⁹

Une telle interprétation de l'*humanimal* (rappelons qu'il y en a plusieurs) revient à *déstigmatiser* l'animal chez l'homme, ce qui implique de bouleverser les préjugés envers les animaux, comme Frans De Waal le suggère. Il précise que reconnaître notre côté animal comporte un changement de paradigme, car si "l'homme est un loup pour l'homme, il l'est dans tous les sens du terme, pas seulement dans le sens négatif. Nous ne serions pas là aujourd'hui si nos ancêtres avaient vécu en solitaires". (2013, p.19) Un changement qui ne peut pas être accompli à travers l'attribution des *Droits* aux animaux, mais à travers d'une *empathie non-sélective*. Un élément essentiel pour la reconstruction de l'universalisme éthique et les rapports entre les espèces, dans une phrase : le chemin vers une *éthique humanimaliste*.

RÉFÉRENCES

- Adams, C. (2014). The war in compassion. In *The animal catalyst: Towards a human theory*. (pp. 15–26). New York: Bloomsbury Academic.
- Agamben, G. (1997). *Homo sacer. I: Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris: Seuil.
- Agamben, G. (2006). *L'ouvert: De l'homme et de l'animal*. Paris : Rivages.
- Arendt, H. (1973). *The origins of totalitarianism*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Bentham, J. (2017). *An Introduction to the principles of morals and legislation*. Mineola: Dover Publications Inc.
- Cavalieri, P. (2001). *The animal question : Why nonhuman animals deserve human rights*. Oxford: Oxford University Press.
- Chattopadhyay, S. (2019). Borders re/make bodies and bodies are made to make borders : Storying migrant trajectories. *ACME*, 18(1), pp. 149–72.
- Darwin, C. (1977). *The collected papers of Charles Darwin*. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Francione, G. L. (2015). *Introduction au droit des animaux: Votre enfant ou le chien ?* (Trad. L. Gall). Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Han, B.-C. (2017). *In the swarm: digital prospects*. Cambridge: MIT Press.

¹⁹ Nous ne cherchons pas à dévaloriser la *sympathie* des végans envers les animaux, mais nous ne pouvons pas suivre leur perspective. Car en suggérant qu'ils incarnent la marginalité des animaux, ils semblent relativiser, voire mépriser, l'absence des droits fondamentaux chez les *humanimaux*. Car même s'il peut exister une sorte de discrimination envers les végans, la marginalité qu'ils disent volontairement incarner n'est pas comparable aux politiques d'exclusion menées par les Etats-nations aux *humanimaux*.

- Hutzel, A. (2019). Les mécanismes stabilisateurs de l'idéologie spéciste. *Allemagne d'aujourd'hui*, 230(4), 157–78.
- Le Trosne, G.-F. L. (1764). *Mémoire sur les vagabonds et sur les mendians*. Paris: P. G. Simon.
- Mbembe, A. (2018). La démondialisation. *Esprit*, 12, 86–94.
- Pestre, É. (Éd.). (2014). *La vie psychique des réfugiés*. Paris: Payot & Rivages.
- Singer, P. (1975). *Animal liberation: A new ethics for our treatment of animals*. New York: Avon Books.
- Waal, F. B. M. (2013). *L'âge de l'empathie : Leçons de la nature pour une société solidaire*. Arlès: Babel.
- Wannesson, P. (2015). Une Europe des jungles. *Plein droit*, 104(1), 18–21.

ÉCFRASE RELACIONAL

UMA PROPOSTA DE CATEGORIZAÇÃO A PARTIR DA LEITURA DE *NÃO HÁ LUGAR PARA A LÓGICA EM KASSEL*, DE ENRIQUE VILA-MATAS

RELATIONAL EKPHRASIS

A PROPOSAL OF CATEGORIZATION FROM A READING OF ENRIQUE VILA-MATAS' *NÃO HÁ LUGAR PARA A LÓGICA EM KASSEL*

THAIS KUPERMAN LANCMAN*

lank.thais@gmail.com

As transformações na esfera das artes visuais, com a absorção de discursos e suportes que as tornaram espaço permeável a quase toda e qualquer prática levam também a uma renovação do aparato teórico que as acompanha. De maneira análoga, propomos que também a écfrase, quando se debruça sobre novas maneiras de se fazer arte, sofre mudanças. A partir de *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel*, romance de Enrique Vila-Matas no qual a écfrase ocupa lugar central como procedimento narrativo, pensamos na écfrase relacional enquanto categoria possível e exemplar para um olhar sobre o texto ekfrástico diante de novas práticas artísticas. Nesse caso, o foco é na produção voltada a obras que se inserem na estética relacional, segundo Nicolas Bourriaud, como caso paradigmático. A partir dessa categoria, é possível pensar em desdobramentos e outras leituras.

Palavras-Chave: écfrase; intermidialidade; estética relacional.

The transformations in the visual arts sphere, with the absorption of discourses and media that made them a space permeable to almost any and all practices, also lead to a renewal of the theoretical apparatus that goes along. Thus, we propose, in this article, that the ekphrasis, when related to new ways of making art, also undergoes changes. Starting from *Não Há Lugar para a Lógica em Kassel* [*The Illogic of Kassel*], a novel by Enrique Vila-Matas in which ekphrasis occupies a central place as a narrative procedure, we think of the relational ekphrasis as a possible and exemplary category for looking at the ekphrastic text in the face of new artistic practices. In this case, the focus is on artistic production identified with Nicolas Bourriaud's concept of relational aesthetics, as a paradigmatic case. From this category, it is possible to think about developments and other readings.

Keywords: ekphrasis; intermediality; relational aesthetics

* Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil, bolsista Capes.
ORCID: 0000-0002-0418-4690

Data de receção: 2020-05-20

Data de aceitação: 2020-09-01

DOI: [10.21814/2i.2653](https://doi.org/10.21814/2i.2653)

1. Da relevância de se pensar a écfrase de arte contemporânea

Os estudos da écfrase são antigos como a literatura. Presente enquanto ferramenta da retórica nos *progymnasmata* e como elemento lírico na *Iliada* – considera-se o escudo de Aquiles como texto ecfrástico inaugural de uma longínqua tradição –, a écfrase é, atualmente, tema de estudos que dialogam de diferentes formas com a carga histórica que a acompanha.

Assim posto, observamos que a corrente central dos estudos da écfrase se debruça sobre textos poéticos que se constituem como transposição de uma obra de arte, normalmente pintura ou escultura. A partir desse eixo central, surgem desdobramentos, tais quais reflexões acerca das transposições para o texto narrativo, que, embora seja assunto secundário nos estudos da écfrase, jamais foram excluídas enquanto possibilidade. Ademais, questiona-se o conceito de écfrase diante da transposição de obras de arte para diferentes linguagens, como a música e, ainda, a transposição daquilo que não é pintura ou escultura, por vezes, daquilo que sequer é arte. Nesse âmbito, entram a écfrase constitui-se como objeto de discussão quando aquilo que o autor transpõe para o texto literário é música, ou arquitetura, ou cinema ou outras formas de comunicação e expressão humana.

Diante de um cenário de múltiplas interpretações do conceito de écfrase, nossa pesquisa se encontra em um lugar dúvida, pois se configura, de maneira rigorosa, como a transposição de artes visuais para a literatura – no caso, especificamente em prosa –, porém, ao nos centrarmos na arte contemporânea, em sua amplitude irrestrita de formas, suportes e discursos (incluindo, paradoxalmente, a ausência de formas, suportes e discursos), nos beneficiamos do debate que amplia o espectro de possibilidades do texto ecfrástico. Ao mesmo tempo, partimos de uma reflexão acerca da arte contemporânea que situa a produção do final do século XX e primeiras décadas do século XXI em diálogo com a tradição artística que a antecede. O artista contemporâneo, como pontua Danto (2010, p. 96), ao internalizar a História da Arte, se torna capaz de fazer afirmações estéticas em relação a ela, integrando sua produção ao chamado mundo da arte.

De maneira análoga, também o texto ecfrástico contemporâneo estabelece uma relação com a tradição que o antecede. Assim, em nenhuma das frentes pensamos em ruptura, e sim em expansão de fronteiras e investigação proposital e fértil do espaço fronteiriço como nova frente de exploração criativa.

2. A écfrase relacional enquanto categorização possível

A ideia de mapear a écfrase contemporânea e categoriza-la não surge com o intuito de limitar ou orientar leituras do texto ecfrástico. Ela busca muito mais jogar luz sobre um fenômeno específico e se somar a outras categorizações da écfrase existentes, situando-se ao lado delas.

Assim, para apresentarmos nossa proposta de categoria da écfrase relacional trataremos, brevemente, de algumas teorias acerca da écfrase, destacando em que pontos nos somamos a elas e quais os pontos cegos que encontramos, com os quais dialogamos a partir da nova categoria proposta. Inevitavelmente, também discutimos o conceito de estética relacional, que, dentro do amplo espectro da arte contemporânea se mostra controverso, um terreno de embates teóricos e práticos. Acreditamos, porém, que a discussão do termo e seu uso por adesão – artistas declaradamente se dizem adeptos à

estética relacional como programa – o torna emblemático para pensarmos diversas práticas contemporâneas na esfera artística.

Para somarmos a categorização proposta àquela existente, partimos do modelo diferencial proposto por Valerie Robillard. Ele fornece uma diferenciação entre textos ecfrásticos mais fortemente demarcados e aqueles com sinais mais nebulosos. A tipologia é organizada “da esquerda para a direita, para ilustrar a força das relações ecfrásticas” (Robillard, 1998, p. 60). No sentido sugerido, estão nessa ordem as écfrases (i) representativa, (ii) atributiva e (iii) associativa, com suas respectivas subcategorias. Na categoria mais à esquerda, *representativa*, estão incluídos textos fortemente intertextuais, sendo o objeto fonte representado ou re-apresentado. Como subcategorias, estão estruturação análoga e descrição. A segunda categoria, *atributiva*, se refere a textos marcados pela nomeação da obra-fonte, no texto ou em qualquer parte ou, ainda, alusão ao artista, seu estilo ou escola estilística. Robillard define ainda uma terceira categoria, *associativa*, para textos que fazem referência a “convenções e ideias associadas às artes plásticas” (Robillard, 1998, p. 62), portanto, com marcadores textuais sutis, que são as menções estruturais, temáticas ou teóricas ao universo das artes visuais, e que são, por meio desses recursos, textos dialógicos ou auto-reflexivos.

A proposta de Robillard nos permite esmiuçar o processo de produção da écfrase, aprofundando sua compreensão. Também dessa forma podemos observar a recepção da obra por meio dos recursos empregados, e entendendo que obra-fonte, texto-alvo e leitor como um conjunto, o que permite novas compreensões das partes e do todo. Embora a autora, como outros, centre seus estudos em poesia, pintura e escultura, ele é amplo de uma maneira capaz de abranger a arte contemporânea em sua variedade de suportes e, principalmente, na ideia de um sistema que distribui papéis de maneira equânime, revendo a dicotomia estabelecida entre artista e observador, colocando-os lado a lado.

Além disso, o modelo diferencial de Robillard se mostra válido na nossa pesquisa uma vez que permite a graduação da écfrase. Uma vez que estamos no campo da experiência, para além de um espaço delimitado ou de um objeto, é interessante observarmos de que maneira a vivência proporcionada pela experimentação artística ecoa em outros momentos da narrativa, e se tais ecos correspondem a textos ecfrásticos menos demarcados. Isso é bastante interessante em se tratando de obras de arte que se pautam basicamente por interações humanas. Ao mesmo tempo, para não cair em um relativismo extremo, é válido considerar a necessidade das categorias propostas por Robillard serem complementadas pela teorização existente a respeito da arte contemporânea. Tal é a importância da estética relacional de Nicolas Bourriaud, uma corrente a qual os artistas mencionados aqui, Pierre Huyghe e Pedro Reyes, se filiam. Consideramos a nomeação ou não de tal corrente estética um medidor da força da écfrase nos textos em que suas obras aparecem.

Ao fazermos um levantamento do aparato teórico condizente com uma reflexão acerca da écfrase de arte contemporânea, é valiosa a contribuição de Vieira (2016) que, ao propor categorias para a écfrase arquitetônica, insere as noções de *corporeidade* e *perspectiva* (p. 191) como fundamentais para compreendermos a experiência diante, dentro e através de espaços, em vez de uma interação que se dá apenas pela observação. Vieira propõe, então, para a écfrase arquitetônica, as categorias: *contemplativa*, *performativa*, *simbólica* e *técnica*. Destacamos, no contexto da arte contemporânea, a pertinência de pensarmos a écfrase performativa, definida por Vieira como aquela em que é descrita a experiência que envolve totalmente o observador, como alguém que entra em um espaço e se vê envolto em elementos arquitetônicos que chamam a sua atenção. Ela ocorre quando há uma performance mental para o leitor: “o leitor envolve-se mentalmente de modo a interagir com a obra arquitetônica ao longo do trajeto percorrido” (Vieira, 2016, p. 119).

A noção de écfrase arquitetônica já nos aproxima da arte contemporânea, no sentido de buscar uma análise de uma écfrase que não se restringe à observação de um objeto estático, contemplando uma experiência sensorial mais robusta e, consequentemente, distinta do ponto de vista da criação de sentido. Aproveitamos, então, as ideias de interação com a obra e performance mental, porém, centrada na arquitetura, trata-se de uma ideia bastante centrada na espacialidade o que, para o nosso tipo de objeto, ainda é limitada a uma noção específica de arte. Tomamos, então, essa categorização como ponto de partida, compreendendo que, no contexto da arte contemporânea, é necessário aliá-la a elementos que prescindam do estético e até mesmo do material.

Chamaremos de écfrase *relacional* as transposições de obras de arte para o texto literário que têm como base as proposições de Nicolas Bourriaud (2009), mas levando também em consideração as críticas feitas a esse programa estético. Por écfrase *relacional*, consideramos o texto ecfrástico que se refere a obras de arte identificadas com essa estética, em especial aquelas cujos artistas nomeadamente aderiram aos conceitos propostos por Bourriaud, ou ainda outras cujos autores não fazem referência a Bourriaud, mas em que as ideias de experiência e comunidade momentânea se fazem presentes.

2.1 Bourriaud, a estética relacional e seus críticos

A écfrase relacional se caracteriza pela transposição da performatividade diante da obra, de maneira que o leitor, ao tomar conhecimento da obra por meio do texto literário, compreenda sua dimensão enquanto experiência irremediavelmente ligada ao momento, aos demais visitantes e ao espaço. Nesse sentido, tem destaque a duração da experiência, uma reflexão ou um debate ativado pela intervenção artística, transpostos com peso igual ou superior para o texto literário.

A estética relacional emerge das tendências contemporâneas nas artes visuais. Segundo Arthur Danto (2010, p. 96), a transfiguração de um objeto em obra de arte faz com que ele internalize a História da Arte, de forma que esse procedimento faça com que essa nova obra possa ser inserida no contexto artístico. Ao mesmo tempo, persiste a noção que a contemporaneidade na arte não se resume a qualquer arte produzida no momento presente:

(...) significa mais do que apenas arte feita agora: o contemporâneo é, sob perspectiva, um período de desordem da informação, uma condição de entropia estética perfeita. Mas é igualmente um período de perfeita liberdade. Essa liberdade foi produzida pela visão da arte que sugere questões filosóficas sobre suas condições de existência e que não está mais presa a questões referentes à sua aparência. (Stallabrass, 2006, p. 112)

Embora Danto se mantenha restrito ao objeto artístico, não há razão para não inserirmos em sua abordagem obras espaciais, herdeiras da *Land Art*, a performance e os *happenings*, que também ganharam força no contexto das vanguardas modernistas e permaneceram na contemporaneidade. Entretanto, da mesma forma que ele não restringe sua leitura do mundo da arte ao caráter institucional, procuramos entender também o jogo de sentidos que move as transformações na arte:

Em relação à obra, ela pode ser então qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. Nesse caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. (Cauquelin, 2005, p. 94)

A questão contemporânea do lugar e do tempo submete a estética a um regime que, segundo Cauquelin (2005, p. 95), insere o potencial comunicativo como principal elemento que dita a produção artística. O atrelamento ao momentâneo, entendendo que a comunicação também se dá em local e temporalidade específicos, reforça a ideia de que a arte contemporânea coloca o artista em outro lugar, o de proposito de relações travadas não apenas por causa de sua produção, mas por meio dela. Nesse contexto, entendemos a estética relacional de Nicolas Bourriaud.

Para Bourriaud,

O combate da modernidade ocorre nos mesmos termos do passado, exceto pelo fato de que a *vanguarda* deixou de ir à frente como batedora, e a tropa imobilizou-se, temerosa, num bivaque de certezas. A arte devia preparar ou anunciar um mundo futuro: hoje ela apresenta modelos de universos possíveis. (Bourriaud, 2009, p. 11)

Ao apontar para uma arte contemporânea classificada como relacional, Bourriaud põe em evidência uma inversão de objetivos estéticos, culturais e políticos em relação à arte moderna (Bourriaud, 2009, p. 12), embora se aproprie de algumas formas semelhantes. Entretanto, a estética norteada por seu princípio relacional torna essa arte conceitualmente impossível de ser atrelada a um componente material específico. A arte, enquanto discurso a ser experimentado e fomentadora de discussões propostas pelo artista, passa a ser uma duração, aquela da interação com a obra, que deixa resquícios no espectador ou visitante:

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, a saber, o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas. (Bourriaud, 2009, p. 24)

Uma vez que essa arte contemporânea é sustentada por caráter relacional, seu ímpeto em estabelecer em seu espaço e tempo a vivência alternativa de mediações de poder, discursos e possibilidades distintas do *status quo*, bem como a interpretação dessa arte só pode ser feita nesses termos. Tornando explícito que a arte não é apenas seu substrato material, que contempla também a exegese, as perguntas feitas diante de uma obra inserida na arte relacional são distintas daquelas que se faz no esforço de compreender um quadro, uma escultura, ou até mesmo uma *Land Art*. Tais perguntas devem orientar a análise de uma produção desse tipo:

Como a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída. Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a ser feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (Bourriaud, 2009, p. 31)

Bourriaud parece se aproximar da emancipação do espectador, como proposta por Jacques Rancière. Na lógica da proposta de Bourriaud acerca de uma arte que estabelece relações em um determinado espaço e tempo, Rancière propõe a performance como possibilidade de emancipação:

Ela (performance) não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (Rancière, 2012, p. 19)

É preciso pontuar, todavia, que Rancière é crítico de Bourriaud no que diz respeito ao aspecto harmonioso das comunidades momentâneas estabelecidas por meio da estética relacional. O processo emancipatório se dá na construção de algo intermediário entre artista e espectador, aquilo que, justamente, reorganiza a repartição dos espaços. Rancière propõe que artes “representam e reconfiguram” (2005, p. 69) práticas, ou seja, a partir da representação, desfazem uma “oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva” (p. 66). A essa ideia, Rancière nomeia *partilha do sensível*.

Essa ideia nos parece especialmente importante ao pensarmos a posição do artista nas obras de arte contemporâneas. Entretanto, se o artista se coloca na posição daquele que inventa relações entre sujeitos (Bourriaud, 2009, p. 41), ou seja, detém uma espécie de controle, então suas produções não estão no âmbito da *partilha do sensível*. Mais do que isso, se essa arte obscurece os conflitos da sociedade, ignora-os, então ela também não é capaz de reconfigurá-los. Nesse sentido, a crítica de Bishop se mostra relevante, uma vez que a autora critica a estética relacional por pressupor um “sujeito fictício e completo de uma comunidade harmoniosa”. (Bishop, 2012, p. 132)

Bishop também pontua, entre os problemas da estética relacional, a dificuldade operacional do que ela chama de “paradigma do laboratório” (Bishop, 2012, p. 110): a estética relacional se insere em uma lógica da arte contemporânea de obras e espaços permanentemente em construção. Para ela, ao mesmo tempo que essa tendência gera a dificuldade em definir com clareza um trabalho cuja identidade é propositalmente instável, quando instável e aberta deveriam ser suas interpretações e não sua configuração, tais medidas são uma resposta ao anseio de tornar o “laboratório” espaço vendável de lazer e de entretenimento.

Uma vez que as críticas à estética relacional não anulam sua existência, em especial no caso de artistas que declaradamente são filiados a ela, como Pierre Huyghe e Pedro Reyes, as colocações de Rancière e Bishop nos servem de elementos para enriquecer a observação da transposição de obras de arte contemporânea para o texto literário, dentro daquilo que chamaremos écfrase relacional.

3. Não há Lugar para a Lógica em Kassel, de Enrique Vila-Matas

Discutiremos a écfrase relacional na obra *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*, de Enrique Vila-Matas, considerando-a um exemplo emblemático desse tipo de écfrase, uma vez que os trabalhos artísticos transpostos para o texto literário são de artistas que nomeadamente se identificam com as propostas de Bourriaud.

A obra de Vila-Matas corresponde a uma narrativa em primeira pessoa sobre a ida do autor à *dOCUMENTA (13)*, mostra de arte contemporânea realizada em Kassel, Alemanha, em 2012.¹ Vila-Matas participou como autor convidado da *dOCUMENTA (13)* e, a partir da sua experiência, escreveu o que chama de “reportagem romanceada” (Vila-Matas, 2015, p. 209), sugerindo um texto que parte do relato para a ficção. Além de visitar a mostra, Vila-Matas se comprometeu a permanecer algumas horas por dia em um restaurante chinês chamado Dschinghis Khan, escrevendo e interagindo com quem manifestasse interesse. Analisamos, então, como a transposição das obras de arte exibidas

¹ Utilizaremos *Documenta* para falarmos da mostra quinquenal realizada em Kassel e *dOCUMENTA (13)* para nos referirmos especificamente à edição de 2012.

na *Documenta* contribui para o estabelecimento de uma zona fronteiriça permanente do ficcional com o não-ficcional, o que provoca, em última instância, uma instabilidade diante da definição do gênero ao qual a obra de Vila-Matas pertence.

A categorização movediça da obra estabelecida por Vila-Matas, que tem a écfrase como elemento disparador, é favorecida pela difusão de fronteiras da arte contemporânea. Nas obras exibidas na *Documenta*, é visível o nível de subversão a partir da incorporação de ideias tradicionais das artes visuais, algo que é levado ao extremo pelos artistas de Kassel. *Untilled*, obra de Pierre Huyghe, é um bom exemplo, além de um dos destaques das passagens ecfrásticas de *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. A instalação de Huyghe consiste em uma espécie de jardim abandonado, com plantas de diversas espécies, construções incompletas, cães e uma escultura de forma humana com uma colmeia envolvendo sua cabeça. A obra foi um dos destaques dessa edição da *Documenta*, o que se repete na narrativa de Vila-Matas, com diversas descrições da obra, culminando na decisão do narrador em passar uma noite ali, ápice da incorporação de elementos romanescos na reportagem.

A escultura, em especial, mostra o diálogo da obra com a tradição da História da Arte, deixando claro que não se trata de criar conceitos totalmente novos para as artes visuais, mas sim de se inserir nela como questionamento permanente e aberto. Da mesma forma, um cão, presente na instalação com sua pata coberta em tinta cor-de-rosa, desestabiliza a ideia de representação: em vez de pintar um cachorro, apresenta-se um cachorro pintado. Uma das definições emblemáticas de écfrase é a “representação verbal de representação visual” (Heffernan, 2004, p. 3), porém, aqui, a ideia de que a arte representaria algo está problematizada, uma vez que o potencial representativo da arte é substituído pela discussão a respeito da necessidade de representar.

3.1. *Untilled*, Pierre Huyghe

Untilled, de Pierre Huyghe, foi uma das principais obras da *DOCUEMNTA* (13) e ocupa um lugar de destaque em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. Ao pensarmos na écfrase relacional como uma das categorias possíveis para a transposição da arte contemporânea no texto literário, *Untilled* se mostra fundamental, considerando que Huyghe seja, talvez, o artista mais intimamente identificado com a estética relacional proposta por Nicolas Bourriaud, ou pelo menos, seu adepto mais célebre.

A identificação do narrador com Huyghe se dá enquanto caminha em direção a *Untilled*, ouvindo de Pim Durán sobre a dificuldade de classificar os trabalhos do artista, alguém que “tinha se interrogado acerca das relações estreitas e ambíguas entre realidade e ficção” (Vila-Matas, 2015, p. 127). As duas características sugerem semelhanças com o próprio Vila-Matas, autor de obras que desafiam as classificações de gêneros literários – caso da própria *Não há Lugar para a Lógica em Kassel* enquanto reportagem romanceada – e que, de diferentes maneiras, vai além da noção dicotômica de realidade e ficção, explorando nuances e contradições internas. Além disso, o narrador destaca, antes de chegar à obra, que “havia em Huyghe uma inquietude constante com as forças que tantas vezes se escondem na névoa, na fumaça e nas nuvens”, outra característica de sua ficção (Vila-Matas, 2015, p. 128):

Assim como eu, Huyghe era atraído pela névoa e pela fumaça, ou pelo menos foi o que me disse Pim. Se havia uma cena característica de minha humilde poética, era uma atmosfera de névoa na qual um homem solitário avançava por uma estrada perdida e onde a fumaça sempre estimulava seu pensamento. (Vila-Matas, 2015, p. 209)

A fumaça é elemento que abre o trecho mais demarcadamente ecfrástico referente a *Untilled*. Depois, o narrador prossegue com uma descrição do que observa:

O artista francês tinha conseguido transformar uma zona de jardim francês, ou seja, uma zona da ordenada natureza do parque, em uma espécie de espaço em processo de construção/desconstrução; um processo paralisado no tempo, com elementos vivos e inanimados. Destacava-se a presença de dois cães que perambulavam por ali, formando parte da obra. Um deles (o que tinha uma pata pintada de rosa) era famosíssimo, o cachorro mais célebre da Europa naquele momento e um ícone da Documenta 13. (...) Perto do esterqueiro, havia a estátua de uma mulher recostada num pedestal; a cabeça dessa estátua estava cheia de abelhas — vivas, reais — zunindo em uma grande colmeia. A estátua fazia parte do esterqueiro e vice-versa. (Vila-Matas, 2015, p. 130)

Nessa primeira visita, além da descrição dos elementos que compõem a obra de *Untilled*, destaca-se o relato da experiência em si do narrador que, em primeiro lugar, enfatiza suas observações, que vão além de gostar e desgostar, mas exploram uma identificação mais profunda, como no momento em que ele afirma: “aquele lugar estranho tinha sido criado especialmente para mim, ou para pessoas muito parecidas comigo” (Vila-Matas, 2015, p. 131). Alguns parágrafos adiante, ele descreve uma mulher que dividia com ele aquele espaço, “uma jovem alemã loira, com ar transtornado e vestida com roupa de luto completo” (p. 132):

Observamos de longe a estátua feminina que tinha uma grande e ativa colmeia na cabeça porque, apesar de haver algumas pessoas completamente entretidas ali, não parecia muito recomendável se aproximar dela. Lembro-me do momento em que a louca e a estátua pareciam ter fervedouros mentais idênticos nas suas respectivas cabeças. Depois, deixaram de ter pontos em comum. (Vila-Matas, 2015, p. 133)

A écfrase, nessa passagem, tem forte caráter relacional. Isso porque, embora haja menção aos elementos físicos da obra, como o cheiro de esterco, o que se destaca é a interpessoalidade do momento. Outra visitante passa a ser, sob a perspectiva do narrador, parte de sua experiência na obra e aquele conjunto, como um todo, dialoga com o estado mental do próprio narrador. Assim forma-se uma vivência que passa pelo estético, mas vai além, jogando com os elementos propostos pelo artista sem que eles se imponham de maneira autoritária, apenas como sugestões, disparadores. Aquela conjunção, específica e momentânea, é o que desperta no narrador o sentimento de que se trata de algo criado para ele. Essa sensação, por fim, é a chave da interpretação da obra por parte do narrador. No sentido de identificação, o narrador insere Huyghe em suas reflexões acerca da ideia de vanguarda. Porém, ele o faz “já transformado em Piniowsky” (Vila-Matas, 2015, p. 137), ou seja, não sendo ele mesmo e sim o personagem monarquista de um conto do escritor austríaco Joseph Roth. A experiência diante da obra, portanto, o levaria a se ver como alguém diferente, transformado. O personagem é um conservador, e é possível depreender que é assim que o narrador vê a si mesmo diante de uma obra de arte que se propõe tão vanguardista. A obra, então, reforça suas próprias convicções diante de si mesmo. Ou ainda o narrador, que até então via a si mesmo como autor cuja trajetória se pauta pelo vanguardismo, de repente confronta algo até então inimaginável e, ao mesmo tempo, identificável, encarando também seu próprio conservadorismo. O narrador pensa a respeito de *Untilled* como uma obra próxima à de Sehgal e um retorno à pré-história da arte:

Era como se Huyghe nos dissesse: afinal de contas, a vanguarda, no fundo, não foi sempre uma necessidade de fazer tábula rasa de tudo e voltar à opacidade das origens? E, ao fugir da arte morta, Huyghe não estaria tentando ir além da tábula rasa e dirigir-se à margem da margem da tábula rasa e depois em direção ao nada, literalmente em direção ao nada? A arte mais inovadora do meu tempo ia em direção ao nada? Ou ia rumo a algo que eu ainda não havia localizado e que talvez me fizesse muito bem encontrar? (Vila-Matas, 2015, p. 137)

O que o narrador observa e a maneira como reflete sobre *Untilled* é, afinal, síntese dessa e outras obras do autor:

Uma arte marginal. Ou à margem da margem. Como a de Huyghe, com seu húmus e o seu cachorro de pata rosa, com o seu lodaçal remoto onde não havia organização, nem representação, nem exibição, embora eu suspeitasse que ali as coisas estavam mais conectadas do que aparentavam. (Vila-Matas, 2015, p. 143)

Como apontamos, há em diversos momentos um *nonsense* que depois se justifica, ainda que em uma lógica peculiar interna. E sobre essa maneira de construir sua literatura, Vila-Matas manifesta justamente o interesse por estar à margem como único caminho possível para a liberdade criativa, sua e dos artistas da *Documenta*. A écfrase de *Untilled*, portanto, além de relacional, se mostra *representativa*, na denominação de Robillard, no sentido de simbolizar toda a narrativa.

Alinhado com o pensamento de Bourriaud da estética relacional pautada pela possibilidade ou impossibilidade de o interlocutor imaginar-se vivendo segundo as orientações de algum artista, o narrador de *Não há Lugar para a Lógica em Kassel* decide passar a noite em *Untilled*. A *Documenta*, segundo ele, era para ser vivida e, nesse sentido ele anuncia que passaria a noite a céu aberto, junto à estátua que tinha uma colmeia embutida na cabeça: “(...) seria a minha forma de homenagear uma hipotética arte à margem da margem” (Vila-Matas, 2015, p. 224).

Em sua segunda visita ao território de *Untilled*, à noite, a descrição do espaço e dos eventos se soma ao relato de experiência, que é o relato de uma euforia crescente (Vila-Matas, 2015, p. 233). A noite é um elemento que se soma à écfrase, na medida em que ele atribui a ela a perda de intensidade da obra de Huyghe, “pois a noite era infinitamente mais poderosa que o ambiente” (p. 233). A écfrase, portanto, é o todo que envolve a narração daquele momento, pois o todo é a maneira de interagir com uma obra de arte relacional. Isso inclui as variações de como o narrador vê a si mesmo, como um astrônomo (p. 235) e, em uma elucubração filosófica, como uma “verdade indemonstrável” (p. 236). Se a écfrase é viver a obra de arte, então tudo o que ele vive – e, portanto, pensa – faz parte da ideia relacional do texto ecfrástico, quando há um narrador que deseja fundir sua vida com o ambiente (p. 241), e esse ambiente é uma proposição artística.

Nesse sentido, o narrador pensa a respeito da própria ideia de experiência, discutindo a demonstrabilidade da verdade, daquilo que se vê. Tal constatação se volta para a criação de Huyghe quando ele afirma diante de um dos cães que compõem a obra, que ele é uma “verdade indemonstrável” (p. 237). E, de fato, enquanto proposição absurda – um cão galgo de pata rosa como parte de uma obra de arte –, como se poderia demonstrar que aquilo é real? Ou, sabendo que houve uma instalação com essas características na *Documenta*, o que se comprova facilmente com tecnologia e documentação, o quanto há de verdade na vivência do narrador, que teria passado a noite na companhia do cão, e tocado seu pelo? Por fim, refletir acerca dessas questões sugere que não é por meio do verdadeiro ou falso que se mede a arte ou a vida. Porém, uma vida que se aproxima do absurdo é uma vida que se aproxima, e até se confunde, com a arte. Esse pensamento parece estar fixo no cão, pois em seguida o narrador diz que o animal era “um pequeno

Piniowsky” (p. 239), personagem de Roth que identificara a si mesmo anteriormente, justificando com a curiosidade entusiasmo incessantes. Nesse raciocínio, o narrador seria também o cão.

Surge, então, a figura do guardião dos cães, um francês, com quem o narrador dialoga. Ele poderia ser o próprio Huyghe, apesar de isso não ficar claro. Ele lhe conta uma história sobre um papagaio e uma namorada que dizia que ele vivia inventando histórias e se afasta. Há, portanto, a ideia da invenção como a ficção inserida na vida. Isso se reforça quando o narrador une esse pensamento ao que observa na instalação:

Enquanto eu pensava nisso e refletia sobre como a vida e a arte aconteciam ao mesmo tempo, o cão se cansou do lodaçal e foi até onde eu estava e, durante alguns minutos, o pobre animal se tornou inseparável de mim; chegamos mesmo a compor, naquelas primeiras luzes do dia, uma única figura trágica, como as que formam, às vezes, touro e toureiro nas touradas mais celebradas. E o curioso era que o cão parecia estar em sintonia com o que eu sentia; o seu estado de ânimo também parecia estar em expansão constante e favorável. (Vila-Matas, 2015, p. 240)

O narrador descreve *Untilled* ressaltando “a perfeita harmonia entre os diferentes elementos que compunham aquele espaço” (p. 242), um local que, segundo ele, absorveria os projetos de outros artistas (p. 243). Nisso, até mesmo o narrador e sua criação literária poderia se incluir, o que de fato ocorre, como ele mesmo reconhece ao dizer que aquela absorção tinha despertado “uma energia criativa e um entusiasmo absolutamente inéditos em minha vida” (p. 243) e, depois, pensando em Kassel, diz que a cidade o lembrou de seus primeiros dias como artista.

Se *Untilled*, como ele afirmara, o remetia a uma pré-história da arte, aquela paisagem também o levou de volta ao seu próprio caos primordial, e isso ocorre a partir de sua interação com os elementos do espaço, e enquanto está ali, compondo uma espécie de realidade alternativa momentânea para o narrador. Assim, os trechos destacados apontam o caráter relacional transposto para o texto literário por meio da écfrase e, por meio dessa propriedade, inseridos na narrativa e no projeto literário de Vila-Matas como um todo.

3.2. *Sanatorium*, Pedro Reyes

As menções a *Sanatorium*, obra de Pedro Reyes, possuem dimensões diversas que nos levam a refletir sobre o papel da écfrase em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. A primeira é que Reyes é um artista engajado na estética relacional como proposta por Nicolas Bourriaud, o que aparece de maneira contundente em *Sanatorium*. A segunda é a maneira como *Sanatorium* é o ponto a partir do qual surgem relações com outras obras da *dOCUMENTA (13)* vivenciadas pelo narrador, e de onde emerge sua interação com Serra, o personagem que identificamos com o cineasta catalão Albert Serra, artista responsável por *Three Little Pigs*, outra obra *dOCUMENTA (13)*. A terceira dimensão a ser destacada é o deslocamento que o narrador faz de *Sanatorium* com sua própria experiência como autor convidado a permanecer no restaurante chinês.

Reyes possui uma trajetória nas artes visuais e trabalhos pautados pela “interação entre espaço físico e social, tornando tangível a geometria invisível das relações interpessoais” (Katalog, 2012, p. 292). Uma vez que a maneira como pessoas se relacionam é central em sua produção, entendemos que a estética relacional faz parte de seu repertório formal, como também destaca este perfil do artista publicado no periódico de arte contemporânea *Frieze*:

O talento de Reyes repousa em sua capacidade de adotar estratégias formais da história da arte e da cultura popular – em particular, os dispositivos pedagógicos da estética relacional da década de 1990 – e apresentá-los com um toque caricatural. (Dupuis, 2019)

O toque caricatural das instituições psiquiátricas parece ser a tônica de *Sanatorium*, dentro de sua proposta de “reimaginar instituições” (Katalog, 2012, p. 292). Na primeira menção à obra em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*, o narrador destaca a confusão proposital, seu desconhecimento e surpresa ao ouvir a respeito da instalação de Reyes:

A princípio, pensei que se referia a um ambulatório ou a um hospital, talvez um manicômio, mas não, nada disso, o homem gordo vestido de cinza vinha da instalação da Documenta chamada *Sanatorium*, uma proposta do mexicano Pedro Reyes: um pavilhão no meio do parque de Karlsaué, uma clínica improvisada com sete consultórios de psicoterapia e especialistas que atendiam as pessoas que precisavam se curar do estresse, da solidão e do pânico. Os visitantes, se quisessem, eram tratados como pacientes e poderiam ser submetidos a terapias de *goodoo* (um vudu positivo), convidados a grudar pequenos objetos em bonecas de pano. O *Sanatorium* estava situado ao sul do parque de Karlsaué, ou seja, quase contíguo ao Dschingis Khan. (Vila-Matas, 2015, p. 122)

Quem explica ao narrador do que se trata no *Sanatorium* é Albert Serra, que logo se torna um personagem recorrente em *Não há Lugar para a Lógica em Kassel*. Como o narrador, ele é parcialmente um estranho ao tipo de arte exibida ali: Serra é um cineasta, o narrador é escritor, e ambos são catalães. Serra é contraditório em relação à obra de Reyes, primeiro comenta que saiu curado do *Sanatorium* (Vila-Matas, 2015, p. 122), e depois o narrador observa que ele tinha sido “curado em Hollywood e arruinado no *Sanatorium*” (p. 213). Há, portanto, a relativização da doença e da cura, da lucidez e da insanidade, que passam pelo fazer artístico contínuo. Estabelece-se uma analogia com a dicotomia vivenciada pelo artista, dividido entre fazer o jogo das convenções e do mercado e oportunamente rompê-las, e com a capacidade de desestabilização promovida pelo contato com outros artistas e com suas obras, o que corresponde tanto a experiência de Serra quanto a do narrador.

O gordo de ar meio maluco saiu completamente curado — e não pirado — dali. Pelo menos foi o que comentou, como se quisesse fazer uma piada. Também fez uma brincadeira com a palavra *goodoo*. Estar são na hora de morrer, falou, são *goodoo*. Já tinha lido algo meu, algum dia, mas não se lembrava do título. Fico contente que você também esteja de bom humor, falei. Colei coisas superpositivas na boneca de pano, ele disse. Colou?, perguntei. Não fique achando que eu *rolei* com ela, falou. Não, você disse ‘colei’, ouvi perfeitamente, respondi. Eu grudei coisas na boneca, ele disse, entendeu agora? (Vila-Matas, 2015, p. 122)

Os bonecos de vodu do *Sanatorium* também podem ser vistos como uma experiência de alteridade. Serra cola *coisas superpositivas* na boneca e isso o cura e, ao interagir com o narrador no restaurante chinês, o escritor o mostra sua caderneta vermelha, onde ele escreve as ideias a respeito de Autre, o seu personagem, de certa forma, seu boneco de vodu:

Deixo você ler o que acabo de pensar, falei, o que acabo de anotar aqui. Passei a caderneta vermelha para ele, que leu em voz alta: ‘Mudar por completo de vida em dois dias, sem se importar com o que aconteceu antes, ir embora assim sem mais. Afinal de contas, o correto é partir’. Leu aquilo e comentou que ele teria escrito: ‘Mudar por completo de vida em duas horas colando coisas no *Sanatorium*’. (Vila-Matas, 2015, p. 123)

Há, portanto, uma relação entre as curas caricaturais propostas por Reyes e a atividade de escrita. A completar esse raciocínio, o restaurante chinês em que o narrador permanece ao longo dos dias passa a ser uma extensão do *Sanatorium*, como se mostra mais adiante:

E, por um momento, foi como se eu tivesse perdido um cliente importante do meu consultório psiquiátrico (...) Eu teria ficado contente se Boston, ao chegar ao Dschingis, me encontrasse ocupadíssimo, atendendo uma senhora que estaria me contando os seus incalculáveis problemas havia um bom tempo. E que, também sentado à minha mesa, estivesse um jovem de ar desanimado, um segundo paciente que aguardaria, sério, a sua vez na minha sucursal improvisada e bastante ativa do Sanatorium. (...) Eu teria ficado contente se Boston me encontrasse em plena atividade médica, transformado em um importante psiquiatra com o aval dos chineses, saturado de tanta gente ansiosa para me contar os seus problemas, ou se ela me visse apenas fazendo algo digno de um escritor, e não me encontrasse da maneira como me encontrou e que foi constrangedora: dormindo como uma pedra, sem disfarçar roncos incultos, de barriga para cima no divã de Freud. (Vila-Matas, 2015, p. 169)

Na medida em que o restaurante chinês se configura como extensão da instalação artística, algo garantido pelas relações humanas travadas e transpostas de um espaço a outro, podemos entender que o texto ecfrástico e relacional se desloca para o outro local, porém, como propõe Robillard em seu modelo diferencial, de maneira menos fortemente demarcada. O afastamento do lugar da obra garante apagamento progressivo do potencial ecfrástico, sem que ele se esvaia por completo. O espectro das relações humanas também torna difusa a noção de espaço da obra de arte e a duração da sua experiência.

O narrador deliberadamente se transforma enquanto extensão do *Sanatorium* ao interagir com um francês que, vindo da obra de Reyes, pergunta ao narrador que tipo de instalação era aquela (como se o narrador fosse também instalação artística). O narrador responde que tinha sido instalado ali para ouvir problemas, recriando sua própria função como continuidade ao *Sanatorium*. Em seguida, ele faz uma defesa dos equívocos, atribuindo sua felicidade naquela manhã a eles. “Na vida eu também não fazia nada além de equivocar-me” (Vila-Matas, 2015, p. 167), diz o narrador ao francês e, dada aquela situação, podemos entender que, para o narrador, há algo de equívoco proposital na atividade criativa, com o engano sendo um catalisador das experiências.

Nessas extensões, a criação de um outro, a transposição da função dos espaços e dos papéis por meio do intercâmbio de pessoas entre o *Sanatorium* e o restaurante chinês, se firma também um intercâmbio de narrativas. A narrativa, então, faz parte do processo de cura – que não necessariamente é atingida por meio da sanidade, às vezes pode ser o contrário – e a livre imaginação é um sinal de que o tratamento ocorre. Não à toa, o narrador imagina uma série de coisas ao entrar em contato, por meio de Serra, seu Outro, com o universo de Reyes.

A relação entre realidade e imaginação/ficção se torna mais complexa no meio jogo estabelecido através do *Sanatorium*. Uma obra que toma a realidade das instituições psiquiátricas e a modifica de maneira caricatural, dando-lhe certo aspecto onírico e fantasioso, é a ponte entre o narrador e Serra, ambas figuras reais, logo, do âmbito do vivido, mas tornadas personagens fictícios através da construção narrativa. Esses personagens por si só possuem seus Outros ficcionais, a boneca de vodu e Autre. A interação entre eles, e a construção desses espaços, o *Sanatorium* e o Dschingis Khan (por sua vez, um Outro da obra de Reyes), são permeadas pela alternância entre memória narrada e imaginada transcrita na obra literária. O caráter relacional da obra fortalece a écfrase igualmente relacional, por se alicerçar no microcosmo fomentado pela obra de arte, que transborda seu espaço, passando ao jogo mental do narrador e à sua relação com Serra em outros locais de Kassel.

4. Conclusões

A observação da écfrase relacional na narrativa de Enrique Vila-Matas nos permite concluir que é válido pensar nessa categoria como uma maneira específica de analisar textos ecfrásticos, tendo-a como ponto de partida para uma leitura da écfrase de arte contemporânea, referente a artistas mais ou menos engajados com as propostas de Nicolas Bourriaud, ou ainda que simplesmente se situem no espectro de intervenções artísticas cuja matéria principal são as relações momentâneas, a comunidade precária consolidada pela proposição da obra de arte.

Nesse sentido, é importante ter como aliado o modelo diferencial de Valerie Robillard, entendendo que a graduação de textos ecfrásticos permite a contemporização da écfrase ao longo do texto narrativo. Uma vez que a duração é elemento fundamental na estética relacional, a experiência do visitante pode facilmente se estender para além do espaço da obra, e pode ecoar em outros momentos. Diferente de uma obra a ser contemplada, em que a menção *a posteriori* está sempre no campo da lembrança, aqui ela também é parte da obra e, portanto, a descrição desse momento passa a ser entendida como uma écfrase menos demarcada. Em Vila-Matas, isso é denotado no momento em que o narrador trata o restaurante chinês em que se senta diariamente para escrever como extensão do *Sanatorium*, obra de Pedro Reyes, ampliando a noção de duração da interação com a instalação em si.

Também é válido destacar de que maneira a écfrase relacional dialoga com a narrativa, no caso de Vila-Matas. As questões propostas pelo narrador a respeito do fazer literário e da transição fluida entre memória e ficção, a partir do estabelecimento de uma reportagem romanceada, mistura de gêneros, se tornam agudas na écfrase relacional. O ambiente proporcionado por essas instalações artísticas e vivenciado pelo narrador-visitante da *Documenta* é fértil para tais questionamentos, na medida que a écfrase adquire sentidos e proporciona reflexões indissociáveis do restante da obra. O caráter relacional das obras de arte descritas, que põe em xeque a posição do artista e do observador, a que Rancière se refere como “partilha do saber”, também transborda para a literatura por meio da écfrase, colocando o leitor como questionador permanente diante daquilo que lê, a partir da dúvida a respeito do gênero literário proposto pelo autor, a confusão entre autor e narrador e primeira pessoa, o vivido, o rememorado e o inventado. A leitura, por fim, como a obra de arte relacional, também é uma relação entre estranhos pautada por uma duração, o momento em que o leitor tem o livro em suas mãos.

REFERÊNCIAS

- Bishop, C. (2012). Antagonismo e estética relacional. *Revista Tatuí*, 12. Consultado em: <http://www.revistatatuí.com.br/wp/wp-content/uploads/2011/10/revista-tatuí-12.pdf>.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (trad. D. Bottman). São Paulo: Martins Fontes.
- Cauquelin, A. (2005). *Arte contemporânea: Uma introdução* (trad. R. Janowitz). São Paulo: Martins Fontes.
- Danto, A. C. (2010). *A transfiguração do lugar-comum: Uma filosofia da arte* (trad. V. Pereira). São Paulo: Cosac Naify.

- Dupuis, D. (2019). *Pedro Reyes*. Consultado em: <https://frieze.com/article/pedro-reyes>.
- Heffernan, J. A. W. (2004). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Katalog (2012). 3/3: DOCUMENTA (13) KATALOG 3.3. Berlim: Harje Cantz.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: Estética e política* (trad. M. C. Netto). São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2012). *O espectador emancipado* (trad. I. Benedetti). São Paulo: Martins Fontes.
- Robillard, V. K. (1998). *In pursuit of ekphrasis: An intertextual approach*. Amsterdam: VU University Press.
- Stallabrass, J. (2006). *Contemporary art: A very short introduction*. Oxônia: Oxford University Press.
- Vieira, M. P. (2016). *Dimensões da écfrase: A presença da pintura e da arquitetura em romances de artista* (Tese de doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Vila-Matas, E. (2015). *Não há lugar para a lógica em Kassel* (trad. A. Xerxenesky). São Paulo: Cosac Naify.

ENTREVISTAS

INTERVIEWS

A DISTOPIA ENQUANTO LINGUAGEM

ENTREVISTA COM ANITA DEAK

COLETIVO SINESTÉTICAS*
movimentosinestetico@gmail.com

No âmbito dos saraus temáticos online promovidos pelo coletivo Sinestéticas, a edição de 13 de maio de 2020 trouxe à pauta as Distopias. Sob a égide de uma pandemia global marcada por conflitos políticos e sociais em diversos países, observamos o retorno às listas dos livros mais vendidos de alguns clássicos distópicos como *1984*, de George Orwell, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago e *O Conto de Aia*, de Margaret Atwood.

Entre os participantes do saraú, a escritora e editora brasileira Anita Deak apresentou uma releitura da ideia tradicional de distopia, uma abordagem que nomeou linguagem distópica. Esta entrevista, conduzida por Taynnã de Camargo Santos, foi transcrita e expandida para publicação na edição nº 2 da Revista 2i.

Sobre Anita Deak

É escritora, editora de livros e professora de escrita criativa. Nasceu em Belo Horizonte. Seu romance de estreia, *Mate-me quando quiser* (2014), foi finalista do Prêmio SESC de Literatura e teve os direitos vendidos para o cinema. Lançará, em 2021, o romance *No fundo do oceano, os animais invisíveis*. Dá dicas e fala sobre literatura nos stories e destaque do Instagram.

Entrevista com Anita Deak

Taynnã de Camargo Santos: Olá, Anita, obrigado por ter aceitado nosso convite para falar sobre distopias.

Anita Deak: Queria agradecer o convite. É muito importante debatermos literatura nesse momento e achei interessante o tema, distopia. Nas minhas aulas de escrita criativa, os alunos estão enlouquecidos escrevendo distopias, principalmente por causa da pandemia.

T.C.S.: Todos nós já conhecemos a distopia como gênero literário. Existe um cânone e é possível identificar obras que podem ser classificadas como distópicas. Mas sua visão é mais ampla, de que a distopia deve ser abordada para além das temáticas.

* Sinestéticas é o coletivo de artistas fundado em Portugal em 2019 pelos escritores e pesquisadores brasileiros Anderson Antonangelo, Taynnã de Camargo Santos e Vitor Varella.

A.D.: Sim. Quando falamos de distopia, geralmente o leitor a relaciona ao conteúdo e pensa em enredos que propõem alguma quebra ou diferenciação em relação à nossa sociedade. Vemos isso tanto nos livros que apresentam críticas sociais como *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, quanto em obras de ficção científica como *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess. Em ambos os casos, há uma relação do enredo com a realidade do mundo (fala-se de autoritarismo e controle social nesses dois livros), mas no primeiro a abordagem é alegórica e fabular e, no segundo, o controle social é exposto por meio do hiperfoco do autor na violência e na contenção. Então, a alegoria e o hiperfoco tornam-se ferramentas narrativas que os autores utilizam para construir, em suas obras, uma espécie de realidade aumentada, e é isso que a maioria dos leitores entende por distopia.

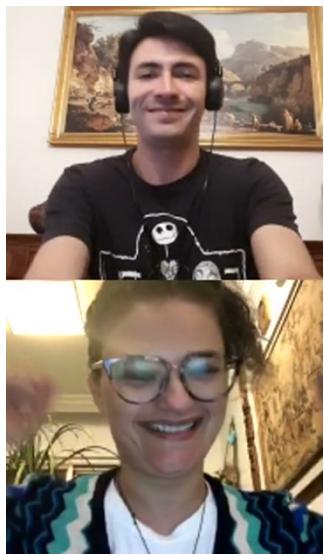


Fig. 1: Foto da entrevista concedida em maio de 2020.

então? Aqueles que buscariam uma quebra e uma diferenciação não em relação às temáticas, mas à ordem normativa das estruturas textuais cristalizadas. Alguns desses livros, inclusive, eram distópicos antes de entrarem no cânone e entraram justamente por sua distopia formal. *Ulysses*, de James Joyce, é um exemplo.

A distopia na forma tem a ver com o exercício singular do uso dos recursos literários e das estruturas sintáticas. A distopia na forma nem sempre acompanha a distopia no enredo e vice-versa.

T.C.S: Isso seria dizer que as narrativas mais padronizadas corresponderiam a uma espécie de utopia da palavra ou da estrutura?

A.D.: Eu tendo a pensar que a utopia tem a ver com os lugares simbólicos aos quais queremos chegar. Tem a ver com parâmetros e por isso a relaciono aos clássicos, porque eles viraram parâmetros (mesmo que algumas obras tenham quebrado parâmetros anteriores para fazer parte do cânone). Então existe uma utopia estrutural e harmônica que esperamos da chamada “alta literatura”, por exemplo. Os critérios que utilizamos para estabelecer o cânone têm a ver com nosso ideal utópico da forma. E isso não é uma crítica ao cânone pois, tirando os autores que edito, eu leio muito mais clássicos do que contemporâneos. Não é à toa que um livro vira um clássico. Mas a evolução da literatura sempre pediu autores distópicos em relação à linguagem. E, assim, a distopia vira utopia e continua alimentando esse ciclo maravilhoso de tantas obras incríveis.

No entanto, eu chamo a atenção para o fato de que um gênero como a distopia não precisa ser classificado apenas pelo fato de o tema ser distópico. Essa perspectiva de análise focada nas temáticas me parece pobre dentro do debate literário, pois se a discussão gira apenas ao redor do que seja um tema distópico, seria a literatura a melhor área de conhecimento para jogar luz? Se o foco são temas relacionados à sociedade, áreas como a psicologia e a sociologia, por exemplo, não seriam mais embasadas para discuti-los? Qual a especificidade da literatura? Onde ela entra? Na discussão sobre a palavra, sobre a linguagem. Se pensarmos em *1984*, do Orwell, o tema é distópico, mas a estrutura do texto não. Então, o que seria uma distopia na forma? Bem, a definição de distopia no dicionário coloca o termo como qualquer representação organizacional cujo valor representa a antítese da utopia. O que seria um texto utópico, ideal? Os textos chancelados pelo cânone. E o que seriam os textos distópicos

Um exemplo de autora formalmente distópica é a Maria Gabriela Llansol. O trabalho dela com as cenas-fulgore coloca em xeque o tratamento mais comum em relação à construção de personagem e cenário. Almeida Faria também faz isso quando funde narradores com sutileza. Eles introduzem elementos que causam estranhamento, numa medida alquímica muito própria. Eu os considero autores distópicos (e agora, para mim, utópicos) porque são autores que nos tiram do normativo, daquilo a que estamos acostumados. Eles fazem isso por meio da palavra, da escolha das estruturas sintáticas de suas frases e por meio de uma dosagem muito feliz no uso de recursos literários. Quando um autor constrói um texto distópico, ele não faz necessariamente o leitor ter contato com um tema distópico, mas ele o faz ter a experiência distópica na forma do texto.

T.C.S: É quase uma “distopia concreta”, naquela construção de forma e conteúdo, trazer para estrutura o processo distópico ou talvez a essência distópica.

A.D.: Sim. Por exemplo: eu fiz a leitura crítica de um livro cujo narrador-personagem era esquizofrênico. Estava cheio de construções como “de qualquer forma”, “daquela maneira”... Essas construções denotavam um pensamento do narrador-personagem muito alinhavado, certinho. Eu disse ao autor: Seu personagem é esquizofrênico. E se você elaborasse, no texto, uma estrutura mais esquizofrônica, menos correta, mais caótica? Com elementos de quebra? O texto dele cresceu muito. A esquizofrenia deixou de ser apenas temática e foi construída no próprio corpo das palavras.

T.C.S: Ou seja, não se trata obrigatoriamente de projeção de futuro, da sociedade ou de um contexto civilizacional. Nesse exemplo, o autor está aplicando, me parece, numa narrativa mais introspectiva, o processo ou modelo distópico.

A.D.: Inclusive isso pode ser feito independentemente do tema abordado. Se o autor quiser tratar de um futuro distópico num enredo que abarque o uso da tecnologia, por exemplo, ele pode ampliar isso para a forma. Vem à mente agora o conceito de compartmentalização de dados, que poderia ser transposto formalmente por meio de uma narrativa fragmentada. O que acontece, na maioria dos casos, é que o autor fica tão focado no enredo, no assunto sobre o qual vai tratar, que ele se esquece de que a forma do texto também traz embutida uma proposta (ou várias).

T.C.S: Até mesmo a plataforma utilizada pelo autor para apresentar o texto.

A.D.: Exatamente. Se você vai para uma plataforma menos tradicional, por exemplo, pode ser que você consiga suscitar experiências distópicas no leitor por alterar os mecanismos de recepção da obra. Não quer dizer que alterar a plataforma resulte necessariamente numa experiência distópica – existe muito pseudointelectual fazendo pirotecnia-perfumaria pra impressionar gente boba.

Queria dizer também que existem grandes romances focados muito mais no que se conta do que em como se conta. Agora, quando se une os dois elementos, é particularmente maravilhoso. Quando você tem contato com um autor que se preocupa com a singularidade da forma tanto quanto com a abordagem singular do tema, aí é aquele primor. *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo.

T.C.S: Vai muito da maturidade do autor de se sentir seguro para fugir da forma padrão e expandir a experiência que ele vai apresentar. O *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, talvez seja um exemplo dessas distopias canônicas que exploram a questão da

linguagem. Eu adoro a obra, tenho uma edição especial comemorativa dos 50 anos de seu lançamento que traz análises, ilustrações. É absurdo pensar que, quando ele foi lançado em 1962, ele não trazia um dicionário da “língua” usada na história (*Nadsat*), que é uma mistura de russo com inglês e que causa estranheza ao leitor. É esse um caso em que o autor trouxe para a obra distópica a linguagem distópica?

A.D.: Faz tanto, mas tanto tempo que li *Laranja Mecânica* que precisaria reler para afirmar. Mas, sendo como você diz, sim, é isso. E aí o autor atinge o que eu chamo de singularidade, que eu acredito que seja a busca de todo escritor. Por exemplo: o meu primeiro livro, *Mate-me quando quiser*, escrevi faz 10 anos. É um livro com uma estrutura normativa, comercial, não tem nada distópico ali. Eu precisei de 10 anos estudando para começar a me aventurar a desfazer algumas construções. É um processo.

T.C.S: Esse é um bom gancho para você falar do seu novo livro.

A.D.: O *No fundo do oceano, os animais invisíveis* é um romance de formação que conta a história de Pedro Naves. Para não dar muito spoiler, construí um personagem que participou da Guerrilha do Araguaia (maior movimento de resistência à ditadura militar brasileira). Foram três anos escrevendo, com reflexões muito intensas que foram aplicadas na forma do texto. Em alguns capítulos, eu borro a fronteira entre os narradores enquanto desloco preposições, de maneira a instituir, com essas escolhas, a correnteza de uma pulsação poética.

Eu ia lançá-lo este ano pela editora Autêntica, mas veio a pandemia e eu quero noite de autógrafos com abraços. Então sairá em 2021. Se alguém quiser conhecer mais o meu trabalho, não precisa esperar até lá. Eu divido bastante sobre processo criativo, edição de textos e minha rotina de professora de escrita criativa nos *stories* do Instagram (@anitadeak0). Também tenho um podcast (Litterae) junto com o escritor Paulo Salvetti, em que falo sobre aspectos técnicos da escrita.

T.C.S: Estábamos falando em distopia da linguagem. E sobre a utopia da palavra, do fato de que os autores tentam abarcar a vida por meio dela?

A.D.: É utópico, e eu até colocaria outro ponto. Está na hora de tirar a palavra da servidão da representação. Da obrigação de representar o mundo e de dar respostas para o que nos acontece. E se a gente tratasse a palavra no seu potencial de fronteira, de pergunta, de brecha? Muitos autores têm escrito sobre a pandemia e, quando vêm me perguntar o que eu acho, digo: não feche a pandemia numa caixa. Pare de tentar definir, conter, explicar, entender. Espere um pouco para ver quais perguntas surgirão e tente trabalhar o texto na fronteira, na névoa, na incerteza. Disse Clarice Lispector que viver ultrapassa qualquer entendimento. Eu acho que com a arte não é diferente. Não se trata de entender, mas de apresentar uma experiência.

T.C.S: Anita, muito obrigado pela conversa.

A.D.: Eu que agradeço.

Saraú Sinestético “Distopias”, 13 de maio de 2020.

DOI: [10.21814/2i.2786](https://doi.org/10.21814/2i.2786)

A DISTOPIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

ENTREVISTA COM LUISA GEISLER

COLETIVO SINESTÉTICAS*
movimentosinestetico@gmail.com

No âmbito dos saraus temáticos online promovidos pelo coletivo Sinestéticas, a edição de 13 de maio de 2020 trouxe à pauta as Distopias. Sob a égide de uma pandemia global marcada por conflitos políticos e sociais em diversos países, observamos o retorno às listas dos livros mais vendidos de alguns clássicos distópicos como *1984*, de George Orwell, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago e *O Conto de Aia*, de Margaret Atwood.

A escritora e tradutora brasileira Luisa Geisler, duas vezes ganhadora do Prêmio Sesc de Literatura e finalista do prêmio Jabuti, falou sobre a escrita coletiva e o lançamento em plena pandemia da distopia *Corpos Secos* (2020). Esta entrevista, conduzida por Taynnã de Camargo Santos, foi transcrita e expandida para publicação na edição nº 2 da Revista 2i.

Sobre Luisa Geisler

Luisa Geisler nasceu em 1991 em Canoas, RS. Escritora e tradutora, é também mestre em processo criativo pela National University of Ireland. Pela Alfaguara, publicou *Luzes de emergência* se acenderão automaticamente (2014), *De espaços abandonados* (2018) e *Enfim, capivaras* (2019), além de *Corpos secos*, romance distópico de terror escrito a oito mãos com Natalia Borges Poesso, Marcelo Ferroni e Samir Machado de Machado. Foi vencedora do Prêmio Sesc de Literatura por duas vezes, além de finalista do Prêmio Machado de Assis, semifinalista do Prêmio Oceanos de Literatura e duas vezes finalista do Jabuti.

Entrevista com Luisa Geisler

Taynnã de Camargo Santos: Olá, Luisa. Obrigado por aceitar nosso convite para falar de distopias. Você já produziu neste gênero e teve agora em 2020 o lançamento do romance “Corpos Secos” (Editora Alfaguara).

Luisa Geisler: Sim. É estranho falar de distopia agora. Há dois anos eu faço um podcast chamado “A hora da distopia”, em que falamos sobre livros distópicos, realidades distópicas no geral. Começamos simplesmente porque achávamos um tema interessante, e agora estamos com dificuldade para gravar porque ficamos com dúvidas como: mas o

* Sinestéticas é o coletivo de artistas fundado em Portugal em 2019 pelos escritores e pesquisadores brasileiros Anderson Antonangelo, Taynnã de Camargo Santos e Vitor Varella.



Fig. 1: Foto da entrevista concedida em maio de 2020.

que teremos a dizer sobre o 1984 [de George Orwell] neste momento? É estranho falar de distopia neste momento de Covid-19.

T.C.S.: Como seu livro relaciona uma realidade apocalíptica com este momento que vivemos?

L.G.: O *Corpos secos* trata de um apocalipse de mortos-vivos no Brasil. É um projeto que começou em 2018 e foi escrito por quatro autores: Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polessi, Samir Machado de Machado e eu. Quando começamos, estávamos no governo Temer [2016-2018], ainda nem tínhamos o Bolsonaro, e foi assustador como, entre as nossas idas e vindas do processo da escrita, cada vez mais parecia que o livro estava se aproximando do real. Ele foi lançado mês passado, uma exceção no meio de da pandemia, com livrarias fechadas... tudo muito estranho. E existem várias coisas que são meio proféticas no livro. Eu tenho uma amiga que fica rindo de um trecho que fala sobre correntes do Whatsapp, mas por outro lado a gente não pôs no livro que as pessoas iam ficar tão desesperadas por papel higiênico. Nunca achei que

isso seria uma prioridade, parece sempre uma coisa fácil de resolver. Eu me preocuparia mais com comida. Cada um com suas prioridades...

T.C.S.: Uma característica do *Corpos secos* é o fato de ser uma produção coletiva, ou seja, na verdade são várias perspectivas sobre uma mesma situação.

L.G.: Sim. Uma coisa engraçada é que o livro já teve algumas resenhas e, o que uma pessoa acha chato, o outro grupo acha muito legal. Eu já ouvi “Fulano é o melhor personagem”, e, por serem quatro autores que trabalham de formas muito distintas, se você quer mais ação, vai no trecho do Mateus [personagem do *Corpos secos*], se quer uma perspectiva mais intimista ou mais o interior das pessoas, então vai preferir uma outra personagem. Tem essa coisa também de que a pandemia é como a gente a enxerga. O meu personagem é uma criança porque eu achei que seria muito engraçado fazer um personagem criativo, eu pensei: “bom, como seria uma criança vendo tudo isso?” E agora a gente vê, por exemplo, as frases de crianças na pandemia, coisas como “se a gente ficar bem quietinho, o Corona vai embora, vai achar que não tem ninguém...” Então é interessante como o que a gente imagina que vai ser às vezes bate, às vezes não.

T.C.S.: Como foi esse processo de escrever em conjunto? Vocês tinham uma premissa, combinaram e depois passaram um pente-fino para ver se as coisas estavam coesas ou foi na liberdade, “a premissa é essa e cada um escreve como preferir”?

L.G.: A gente criou “regras do apocalipse”. Fazíamos reuniões, talvez a cada quatro meses, para estabelecer alguns detalhes. Alguém dizia “neste ponto da minha história eu falo do presidente”, então todo mundo que for mencionar o presidente precisa falar que é mulher, ou homem, que seja. Se esse tema surgir, então falem desta forma. O que a gente mais precisou discutir foram as ideias mais básicas: como eles [os “corpos secos”] surgem? No nosso livro eles são uma distorção de agrotóxicos que acabam justamente fazendo esse processo de *corpo-secagem*. Não queríamos fazer um apocalipse gringo, com *copyright*, neve, nada assim. Queríamos nacionalizar o apocalipse. Trabalhamos

muito com essa ideia de corpo-seco inspirado no zumbi, mas que é nosso, uma coisa que a gente inventou. Tem várias influências, mas em geral é uma coisa nossa, e tem essa questão dos agrotóxicos, que foi bem importante. Determinamos a aparência dos zumbis e também o ciclo de vida: eles são mais ágeis no começo, vão envelhecendo e ficando lentos conforme secam. Isso foi importante para determinar o parentesco dos personagens, como eles funcionavam, e fomos estabelecendo regras ao longo da narrativa. A linha do tempo foi bem rígida, seriam 15 dias.

T.C.S.: Achei curiosa essa ideia de “regras do apocalipse.” Talvez seja um dos pontos fundamentais para criar um futuro ficcional: o problema aconteceu por aqui, então é a partir disso que vamos construir, sobre desse problema.

L.G.: Sim, a loucura tem método. Hoje, vendo a nossa versão do apocalipse, eu até penso que devia ter estudado mais epidemiologia, porque não era um grande tema para mim, mas depois do que aconteceu eu fiquei meio obcecada por isso, leio livros de não ficção sobre o Ebola e transmissão de outros vírus... Aí eu me dei conta que a gente podia ter investido nesse ponto também. Por outro lado, no Brasil não temos uma estrutura de saúde organizada, com muitos recursos, o que é diferente da Europa ou do zumbi clássico norte-americano, que vai ter um agente com sua roupinha toda plástica. Aqui é capaz de ser uma coisa mais confusa. Outra coisa muito interessante é o fechamento de fronteiras, que eles estão fazendo agora no Paraguai, uma fronteira sanitária. O nosso fenômeno fica fechado no Brasil, mas isso acaba tendo um impacto mundial também. O que me surpreende é que sim, o apocalipse tem regras, é muito numérico e gráfico, mas a gente não sabe todas elas. Tem os dois aspectos: o que parece caótico, mais aparente, mas tem um aspecto muito racional e frio, inclusive de o apocalipse ser um pouco mais democrático do que se espera.

T.C.S.: Apesar de termos claro na literatura o que é o gênero distópico, já existe um cânone da distopia, o termo “distopia” é complexo. Pensamos sempre em relação à utopia, mas não é exatamente isso. A distopia trabalha o elemento do verossímil. As construções distópicas não são completamente estapafúrdias, há sempre um elemento que o leitor reconhece como possível de realmente acontecer.

L.G.: Sim, as distopias são interessantes justamente porque remetem ao medo de um determinado momento histórico: medo do fascismo, medo de robôs, medo de tecnologia e de como isso vai mudando. Eu sempre acho que a distopia conversa com algum medo, mesmo que seja uma distopia muito louca. Eu não consigo pensar em uma que não possa ser lida como algum tipo de crítica social. Se pegarmos, por exemplo, *Jogos vorazes* [de Suzanne Collins], eu acho podemos interpretar por aspectos sociais. A gente encontra essas ligações e a distopia parece surgir do medo, é a raiz do medo estendida. Essa verossimilhança é bem pensada, não é simplesmente “vou imaginar”.

T.C.S.: Acho que existe o elemento do medo, mas também o do desejo. O Huxley puxa muito mais para esse lado. O desejo e o consumo acabam sendo as iscas no *Admirável mundo novo*. As dualidades básicas do “pelo amor ou pela dor”, “desejo ou medo”, são os motivadores. No final das contas, o fundamental da distopia é a projeção de um contexto que parece diferente, mas no qual os humanos continuam cometendo os mesmos erros. Acaba girando em torno da humanidade, mas projetada numa realidade que tem premissas, como você colocou.

L.G.: No final das contas, a humanidade é a distopia. A natureza humana, por mais seja um conceito discutível, acaba por individualizar muito as situações. De novo a gente vê na crise da Covid-19 o retorno a algo muito primitivo. Há algum tempo circularam áudios

de pessoas muito ricas que acharam uma boa ideia ter um respirador em casa, só para ter, num momento em que estamos numa crise por falta de respiradores. Então às vezes a distopia nos tira essas camadas de pretensa sociedade, nos individualiza de uma maneira ainda mais solitária. Ela nos deixa menos humanos no sentido de ver os outros, de ter que escolher, como o caso dos médicos que têm que escolher quem recebe respirador. Para isso é preciso estabelecer uma série de critérios e quem tem menor pontuação nesses critérios não vai ganhar e pronto. Portanto a distopia tira a humanidade da gente. E isso é interessante em literatura, isso fica. Acho que é um dos poucos jeitos de entendermos a nossa falta de humanidade e como a gente está só posando para ter uma certa humanidade.

T.C.S.: Estamos falando de distopia, que projeta no futuro o que seria um pior cenário, mas tem aquela perspectiva do “agora é o momento de sermos otimistas”, “temos que acreditar”, “a hora é agora”. O que você pensa sobre isso?

L.G.: Eu chamo de positividade tóxica essa coisa de “a gente tem que ter esperança a qualquer custo e você não pode ser negativo e falar da morte”. Para mim é um fenômeno intoxicante porque não permite olhar a variedade de coisas que um fenômeno como o Coronavírus gera. Esse raciocínio acaba limitando. Pensar só no lado otimista acaba gerando uma ansiedade também, uma cobrança. E essa positividade tóxica surge de maneiras muito perniciosas, como por exemplo todo mundo falando “é só ficar em casa.” Eu gosto de ficar em casa, mas só ficar em casa não é fácil, por mais que eu seja superprivilegiada, tenha acesso a tele-entregas, mas isso também significa eu não ver minha família, a minha avó não ver seus netos. Acho importante sermos honestos com o que está acontecendo, porque não temos como ter esperança sem ter desesperança. Como tu comentaste, a distopia vai ter que eventualmente chegar em utopia, então eu vejo que se a gente continuar por esse lado, pode acontecer. Enfim, essa positividade de Instagram do tipo “temos de ser otimistas” me chateia um pouco e me gera negatividade. Acho que se todo mundo se abraçasse e dissesse “tá horrível” seria mais legal. A gente se sentiria melhor.

T.C.S.: Eu vi que *A peste* do Camus, George Orwell e as distopias mais famosas passaram a vender bastante depois que a pandemia começou.

L.G.: Sim, e é curioso que eu nunca tinha lido *A peste* e quando eu comprei estava nos Top 20, embora seja um número que flutua muito na Amazon. E, de novo, tem muitas coisas que são extremamente reais. Tem um trecho muito bonito no qual não se quer nomear aquilo que está acontecendo, creio que na tradução que eu li estava “flagelo”, porque nomeá-lo significaria que aquilo existiria de fato. *A peste* especificamente tem até um final quase otimista. Você percebe que a humanidade faz más escolhas, mas a gente vive depois, mesmo que mal. *Ensaio sobre a cegueira* [de José Saramago] é outro que também tem muita relação com o que estamos vivendo. O final dá uma certeza de que haverá futuro. Pode até ser um futuro horrível, mas haverá um futuro. É uma sensação estranha, mas boa para mim. É diferente da positividade do “temos que ser alegres”.

T.C.S.: Haverá humanidade, vamos nos adaptar de alguma forma.

L.G.: É. Que humanidade, nós não sabemos.

T.C.S.: Quando falamos de distopia, estamos pensando num nível de coletivo, mais amplo, mas na verdade acompanhamos a narrativa através da perspectiva de um protagonista e ficamos apreensivos pela nossa individualidade. Trabalhar o egoísmo, os fantasmas, o medo da morte que, como você falou, é essencial, tem tudo a ver com criar ficção e expandir isso para o mundo todo. É universalizar uma angústia particular.

L.G.: É, e existe uma falta de controle. Particularmente, volta e meia eu tenho fases. Às vezes tenho uma fase “niilismo do Coronavírus”, em que penso: “então tá, vai todo mundo morrer, então morre.” Mas depois paro e penso “não, mas não é bom quando as pessoas morrem.” Porque por mais que sejamos indivíduos, no caso de uma pandemia, é muito difícil eu me proteger se não proteger o outro também. Eu posso montar um *bunker* aqui para me proteger, mas eu não tenho como garantir que a minha mãe vai ficar bem, a não ser que eu traga minha mãe para meu *bunker*. Aí vou colocar minha mãe, meu irmão, meu pai, minha irmã. E chega um momento em que eu não tenho como individualizar o coletivo de pessoas que eu quero proteger. Por exemplo, eu não tenho como colocar o Sérgio Sant’anna no meu *bunker* [autor brasileiro que faleceu três dias antes da entrevista, em decorrência de complicações da Covid-19].

T.C.S.: Isso dialoga com algo que li esses dias sobre a cultura indígena. De alguma forma os indígenas já falavam dessas questões todas. Não vou falar me lembrar da citação exata, mas esse trecho falava sobre o problema da nossa sociedade ser o de estarmos muito habituados a falar. Nós falamos muito, nos desentendemos e este é um momento de ouvir. De abaixar a cabeça e admitir que não podemos fazer nada. Nossas armas, nossas metralhadoras, nossas bombas não servem para nada. Já não é possível ser proativo, não podemos atacar. É preciso receber o golpe e lidar com isso.

L.G.: Eu não tinha pensado nisso, mas faz todo o sentido. A gente pode até combater, mas só daqui um ano, dois, quando houver uma vacina. Não temos como desenvolver uma arma imediata. E isso eu acho uma das coisas interessantes do Coronavírus, essa nova noção de tempo. Se pensarmos na gripe espanhola, as pessoas ficaram meses trancadas. Na peste, meses trancadas, anos. Nas guerras, as pessoas aguentaram três, quatro anos. E para nós parece um absurdo ficar um mês em casa. Isso é estranho, a Covid acaba fazendo isso com a gente, mudando a noção de tempo e de como o entendemos. Imagina a pessoa que tem o marido na guerra, que recebe uma carta de vez em quando, enquanto nós podemos fazer *Facetime* com nossa mãe. O tempo parece diferente. Isso é uma característica da nossa geração, deste momento, século XXI, em que temos esse excesso de informação e parece que um mês em casa é pavoroso.

Sarau Sinestético “Distopias”, 13 de maio de 2020.

DOI: [10.21814/2i.3080](https://doi.org/10.21814/2i.3080)

LITERATURA, DESIGN E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS DE FUTUROS

ENTREVISTA COM LAURA DUSI

COLETIVO SINESTÉTICAS*
movimentosinestetico@gmail.com

O futuro, enquanto página em branco, pode ser projetado distópica ou utopicamente e essa construção de narrativas não é atividade exclusiva da literatura. No âmbito dos saraus temáticos online promovidos pelo coletivo Sinestéticas, a edição de 13 de maio de 2020, convidamos a designer brasileira Laura Dusi para falar sobre sua área de especialização, o design de futuros, e apresentar uma visão de como podemos relacionar distopia, utopia e literatura à projeção de futuros através da construção de narrativas. A entrevista, conduzida por Taynnã de Camargo Santos, foi transcrita e adaptada para publicação na edição nº 2 da Revista 2i.

Sobre Laura Dusi

Laura Dusi é designer transdisciplinar, facilitadora de processos criativos para inovação e co-fundadora de Mirada - desconferência latinoamericana de futuros especulativos. Atua principalmente como consultora independente em projetos de inovação e como facilitadora de aprendizagem dos temas design thinking, design de futuros e facilitação. Gosta de experimentar diferentes metodologias criativas e de atuar em temas complexos.

Já colaborou em projetos no Brasil, Estados Unidos e Argentina com organizações como The Design Gym, Echos- laboratório de inovação, IDEO, Institute for the Future, Knight foundation, Organização das Nações Unidas, ORGE Innovation, SEBRAE e Instituto Tellus. É formada em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília - UnB (2011), e Mestre (MFA) em Transdisciplinary Design pela Parsons – School of Design at The New School (2016).

Entrevista com Laura Dusi

Taynnã de Camargo Santos: Olá, Laura, como está? Fale um pouco sobre seu trabalho.

Laura Dusi: Tudo bem, na medida do possível. Bom, eu sou designer de formação e trabalho como consultora de inovação. Só que meu viés na consultoria é projetar futuros através do design. É importante frisar isso porque eu vou me referir ao design várias vezes aqui, até para conseguirmos fazer o paralelo com a literatura.

Projetar futuros é uma atividade bem complexa e a verdade é que não existe regra, não existe certo e errado, cada pessoa que trabalha com futuros define suas próprias

* Sinestéticas é o coletivo de artistas fundado em Portugal em 2019 pelos escritores e pesquisadores brasileiros Anderson Antonangelo, Taynnã de Camargo Santos e Vitor Varella.

regras. E não somos só nós, designers, que fazemos isso, mas também artistas, arquitetos e pessoas que nem se denominam como “profissionais que trabalham com o futuro” o fazem. Só que eu faço isso profissionalmente através do design e estabeleci algumas premissas para trabalhar com futuros. Uma delas é que trabalhamos mais com a utopia do que com a distopia. Não que a distopia seja errada e não que não existam designers trabalhando com ela, têm, mas eu optei pela utopia e acho que a nossa conversa vai se desenrolar um pouco por aí.

Acho que a primeira coisa que é bom ressaltar é: por que trabalhar com futuros? Por que as pessoas fazem isso? Dentro do design, fazemos isso para gerar mudança a partir de hoje. Projetamos futuros para conseguir fazer a mudança agora, para entender quais caminhos seguir, relacionado com uma lógica de estratégias de negócio. Isso é o fundamental destacar: nós, designers, trabalhamos com futuros para entender como nós agimos hoje. E a ideia é que não tomemos decisões só sendo reativos com o que está acontecendo, reativos ao presente ou ao passado. A ideia é que possamos ter futuros mais propositivos e que a gente possa de fato se descolar e acelerar as melhorias no mundo.

T.C.S.: Quando falamos da distopia na literatura, podemos inferir que os autores criam esses futuros apocalípticos como uma forma de alerta para a sociedade, indicando que se continuarmos a ter determinados comportamentos, a aceitar passivamente a situação presente, o futuro pode ser negativo. Portanto também é um convite para mudarmos as ações no presente. Então, falando por utopia ou distopia, estamos falando de um olhar para o futuro projetando cenários.

L.D.: Sim, só que quando trabalhamos com distopias, pensando em como a sociedade deve agir, temos que considerar quais são as pessoas que de fato conseguem agir baseadas no medo. Acho que a Luisa [Geisler] comentou bastante disso, que as distopias são construídas despindo-se a humanidade para causar medo. E, de fato, algumas pessoas agem pelo medo, mas a maioria não, a maioria paralisa.

Fazendo um pequeno adendo, tem uma área do design que estuda como as pessoas reagem em momentos de crise, e quem fez treinamento de brigada de incêndio vai saber bem disso. Existem perfis macro: se o prédio está pegando fogo, algumas pessoas paralisam; outras vão agir, puxar os colegas que estão paralisados; e outras pessoas vão ficar correndo atrás do próprio rabo, tentando pegar tudo quanto é coisinha antes de sair do fogo. E, pensando em distopias e utopias, isso também acontece, porque são instintos naturais. É importante entender como nosso cérebro processa o medo. Temos no cérebro duas amígdalas, e elas são responsáveis pelas nossas emoções. Quando você está no meio de um problema, são elas as responsáveis pela reação de luta ou fuga. Essa reação é essencial para a humanidade e é por ela que a gente sobreviveu como espécie até agora, tá? [risos]. Só que hoje, na evolução que tivemos como espécie e como sociedade, os problemas são muito mais complexos. Hoje não estamos falando de fugir de um urso, de inimigos, da guerra... estamos falando de problemas estatísticos. Por exemplo, o risco de sair de casa e ser assaltada, problemas muito mais complexos aos quais estamos sujeitos o tempo inteiro e são as mesmas amígdalas que processam isso. Então nosso pensamento tende naturalmente para o lado negativo, pessimista, e isso pode nos deixar paralisados. Em um projeto, quando buscamos fazer com que as pessoas começem a agir de forma diferente, se a gente apresenta mais uma coisa que gera medo, é só mais um problema estatístico.

T.C.S.: No nosso dia a dia temos muito mais notícias negativas do que positivas. Existem até algumas iniciativas tentando mudar isso. Eu me lembro que no Brasil existe o "Reclame Aqui", plataforma onde as pessoas registram reclamações sobre as empresas. Então alguém teve a grande ideia de construir uma espécie de "Elogie Aqui". É óbvio que

o "Elogie Aqui" ninguém conhece, já o "Reclame Aqui" está cheio de reclamações. O negativo, a crítica, o pessimismo, parecem ser mais patentes, são mais atrativos. É interessante pensar que os autores distópicos, na possível intenção que tinham de alertar e provocar alguma forma de ação das pessoas para evitar que aquele cenário distópico se tornasse realidade, talvez não tenham escolhido o caminho mais eficiente.

L.D.: Ele [o caminho da distopia] pode ser muito interessante, principalmente para quem está em situação de grande poder como governantes ou grandes empresas, que muitas vezes não estão sujeitos aos problemas relatados numa distopia. Se você pensar que as distopias às vezes exageram problemas sociais, existem pessoas que conseguem se blindar disso. Então quando chega uma distopia para essas pessoas, aí sim eu acho que faz sentido trabalhar com narrativas distópicas. Mas para a maior parte das pessoas e para a maior parte das pessoas com quem eu trabalho, a distopia é mais um não, é mais um "não deve fazer". E a gente sabe, por exemplo, que "não deve fumar", "não deve ficar sentado vendo TV o dia inteiro", "não pode beber", "não pode deixar de comer os verdes..." Temos muitas coisas que não devemos fazer. Mas o que fazer no lugar dessas coisas? Temos poucas propostas que nos levam além, que têm de fato um impacto na nossa vida, de fato um impacto na nossa sociedade.



Fig. 1: Foto da entrevista concedida em maio de 2020.

T.C.S.: Esse contraponto da construção das utopias complementa aquilo que falamos olhando só para distopias. Até existe um gênero literário associado às utopias, mas naturalmente elas reverberam muito menos que as distopias.

L.D.: Em termos de criação de narrativas, e o design também cria narrativas, apesar de não serem escritas. Eu acho que na utopia existe uma outra dificuldade: ela precisa ter um olhar sistêmico, porque estamos falando necessariamente de sociedade. A distopia pode ter um olhar mais individualizado, para um grupo específico, porque conseguimos enxergar o negativo sem precisar pensar em todo um sistema. Na utopia isso não é possível, mesmo porque uma sociedade onde só existe um tipo de narrativa já não é utópica, porque não inclui a diversidade.

T.C.S.: Muito interessante, porque se pensarmos que as distopias trazem sempre um protagonista que representa um grupo social, por exemplo, no *Corpos Secos* (2020) da Luisa Geisler, o mundo distópico é narrado por

diferentes personagens. Então estamos falando de um nicho, uma segmentação muito específica, enquanto na utopia é diferente. Fica até difícil pensar numa escrita utópica e na necessidade de um narrador pleno, quase uma deidade que responde pela humanidade.

L.D.: Sim e é importante conhecer a origem desses termos. De forma simplificada, distopia seria um "lugar ruim". O oposto de "lugar ruim" seria o "lugar bom", a eutopia. A utopia surge como título de um livro, escrito por Thomas More em 1516 e que falava sobre uma ilha, chamada Utopia, que significa "lugar nenhum" (do grego ou, não, e topos, lugar). Ou seja, o próprio autor brinca com a ideia que o termo busca transmitir. As pessoas que vivem nessa ilha e nessa sociedade eram muito diferentes da sociedade da época. Estamos falando do século XVI, tempo das grandes navegações, do descobrimento

da América, e esse autor já narrava uma sociedade onde havia processos democráticos, por exemplo, para eleger a liderança. Enfim, eu não vou dar muito spoiler, acho vale a pena ler o livro.

T.C.S.: Quando conversamos antes dessa entrevista, falamos sobre essa semelhança entre literatura e o design no que diz respeito a construção de narrativas. Não importa se está aplicada na produção de um livro ou de um projeto de design para uma empresa, ambos são narrativas, histórias com intenção, técnicas, personagens, cenários...

L.D.: Sim, eu acho que a utopia faz mais sentido para a minha atuação porque ela abre caminhos, aqueles que são difíceis de enxergar. E uma coisa muito importante de falar sobre esses processos criativos para abrir caminhos e mirar nessa utopia é que são processos colaborativos. Então, se estamos falando de diversidade nesses futuros das narrativas que eu estou criando, são processos colaborativos e com pessoas que pensam diferentes. É só assim que chegamos nesse lugar.

T.C.S.: E é curioso você falar de diversidade nessa necessidade da utopia de pensar no todo, pois podemos pensar que o paralelo dela na distopia são as adversidades, elementos que são adversos à sociedade.

L.D.: Pela forma como usamos a palavra utopia, achamos que é tudo um mundo ideal, só que esse mundo ideal vai mudando conforme o tempo muda. A utopia de uma época ou de um grupo de pessoas não é a mesma de outro grupo de pessoas. Eu trouxe um trecho do livro *Utopia*, de Thomas More, para refletir sobre se as ideias apresentadas seriam ou não seriam consideradas utópicas atualmente: "Cada um - homem ou mulher - aprende um segundo ofício além da agricultura e, como as mulheres são fisicamente mais fracas, encarregam-se dos trabalhos mais leves, como a tecelagem, enquanto os trabalhos mais pesados são atribuídos aos homens. Em geral, por natural propensão, os filhos são treinados para a profissão do pai, mas se acaso mostram preferência por outro ofício, podem ser adotados por outra família que exerça esse ofício. Quando alguém realiza esse tipo de mudança, tanto o pai quanto as autoridades devem certificar-se de que ele está sendo transferido para uma família decente e responsável. Depois que alguém aprendeu um ofício, se tiver vontade de aprender outro, a mesma permissão lhe é oferecida. Mais tarde, poderá escolher entre os dois, a menos que a cidade esteja precisando mais de um dos ofícios do que do outro".¹

T.C.S.: Como a Luisa [Geisler] falou, existem regras do apocalipse. Essas seriam as regras do paraíso.

L.D.: Mas você entende que, hoje, nem tudo isso seria considerado "o paraíso". Se olharmos para esse trecho, ele ainda fala da existência de classes sociais, da diferenciação de gênero, mesmo que bem menor do que era prática na época. E é desta obra que vem a palavra utopia que usamos até hoje.

Saraau Sinestético “Distopias”, 13 de maio de 2020.

DOI: [10.21814/2i.3081](https://doi.org/10.21814/2i.3081)

¹ Cf. More, T. (2004). *Utopia*. Prefácio: João Almino. Tradução: Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais.