



Organização

IGOR FURÃO

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

MARIA JOÃO CANTINHO

RICARDO GIL SOEIRO

POÉTICAS DO DE VIR: INTERSTÍCIOS PÓS-HUMANISTAS

lúmus

POÉTICAS DO DEVIR: INTERSTÍCIOS PÓS-HUMANISTAS

Organização

IGOR FURÃO

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

MARIA JOÃO CANTINHO

RICARDO GIL SOEIRO

POÉTICAS DO DEVIR
Interstícios pós-humanistas

Coordenação: Igor Furão, João Oliveira Duarte, Maria João Cantinho, Ricardo Gil Soeiro

Capa: Sal Studio

Paginação: Margarida Baldaia

© Edições Húmus, Lda., 2020
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Tel. 92 637 53 05
humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão
1.ª edição: Dezembro 2020
Depósito legal: 478853/21
ISBN: 978-989-755-582-4

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00509/2020.

Índice

- 7 **Apresentação**
IGOR FURÃO | JOÃO OLIVEIRA DUARTE
MARIA JOÃO CANTINHO | RICARDO GIL SOEIRO
- 11 **Robots, Ciborgues e Algoritmos**
MARINELA FREITAS
- 33 **O dom da admiração**
RICARDO GIL SOEIRO
- 45 **Arritmias da cidade em aceleração**
LÍGIA BERNARDINO
- 65 **A comunidade universal**
MARIA JOÃO CANTINHO
- 85 **Sobre as representações de corpos desfeitos
e corpos melhorados**
IGOR FURÃO
- 105 **A voz inumana do paraíso**
JOÃO OLIVEIRA DUARTE

Apresentação

IGOR FURÃO

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

MARIA JOÃO CANTINHO

RICARDO GIL SOEIRO

O presente volume contempla os textos apresentados na I Jornada Científica *Poéticas do Devir: Interstícios Pós-Humanistas*, organizado pelo Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da linha de pesquisa promovida pelo Projecto de Investigação *Pós-Humano*, integrante do Grupo Morphe (CEC, FLUL). Realizado no dia 12 de Dezembro de 2018, o encontro em apreço visou sobretudo contribuir para a constituição em Portugal de uma activa comunidade intelectual e científica em torno de matérias pós-humanistas, procurando reflectir sobre alguns dos temas mais candentes desta área de estudo, procurando igualmente traçar novos horizontes para investigações futuras em torno dos interstícios pós-humanistas.

Um dos desideratos principais do projecto Pós-Humano consiste na exploração dos diversos modos como a imaginação literária pós-humanista contribui para uma percepção crítica dos limites dos tradicionais pressupostos antropocêntricos e humanísticos, desafiando assim as fronteiras entre humano e não-humano, o Eu e o Outro, o orgânico e o tecnológico. Partindo de uma perspectiva pós-dualista e não-hierárquica para reflectir sobre tópicos como a subjectividade, a alteridade e a ética, a abordagem pós-humanista oferece uma renovação de paradigma em torno das discussões sobre o horizonte futuro do humanismo. O projecto procura, assim, privilegiar o carácter seminal do objecto literário no âmbito destes debates, mostrando como o enquadramento pós-humanista é capaz de iluminar os textos literários e como estes, por seu turno, são passíveis de animar uma reavaliação da teoria pós-humanista.

Em suma, os principais objectivos do projecto são explorar novas abordagens teóricas ao pós-humanismo e traçar novos horizontes para investigações futuras em torno de matérias pós-humanistas, compulsando tópicos

como subjectividade, hermenêutica e imaginação literária; examinar, de forma crítica e através de estudos de caso, os modos como as representações literárias da subjectividade ilustram singularmente e corporizam questões que dizem respeito ao descentramento do humano e à lógica da metafísica antropocêntrica (tendo em vista uma nova compreensão conceptual da vida para lá do eu humano); contribuir para a constituição de uma activa comunidade intelectual e científica em torno de matérias pós-humanistas; produzir um conjunto alargado de resultados que contribuirá para uma melhor compreensão da literatura pós-humanista e que visará causar um impacto significativo no campo dos estudos pós-humanistas.

Pese embora nos pareça crucial uma reavaliação do pós-humanismo crítico numa acepção mais ampla, originalmente o presente projecto nasceu do desejo de aprofundar a ligação entre a perspectiva crítica do pós-humanismo e o carácter seminal exibido pelo objecto literário que, de algum modo, ensaia e testa, de forma ficcional, discursos complexos sobre a subjectividade pós-humanista. No ensaio inaugural que abre o volume, intitulado *'Robots', Ciborgues e Algoritmos: O que pode a Arte em Tempos Pós-Humanos?*, Marinela Freitas procura reflectir sobre os modos complexos como a arte e a literatura nos podem ajudar a pensar mais fundo sobre os desafios ontológicos e as implicações éticas da redefinição do conceito de "humano", operados por um conjunto de factores que culminaram na intersecção entre as biotecnologias e a investigação nas áreas da cibernética, da robótica, da computação e da inteligência artificial.

Em *O Dom da Admiração*, Ricardo Gil Soeiro apresenta alguns apontamentos sobre a poesia de Wisława Szymborska à luz de um ponto de vista pós-humanista. O autor procur demonstrar em que medida é possível vislumbrar na poética szymborskiana um posicionamento pós-humanista, patente no modo complexo como as suas composições poéticas ensaiam e põem em cena uma profunda revisão da cesura antropocêntrica que se institui entre a esfera humana e a esfera não-humana.

No ensaio *Arritmias da Cidade em Aceleração*, Lígia Bernardino examina o modo como o mundo humano do século XXI sucumbiu àquilo a que Paul Virilio apelidou de "a tirania da velocidade", produzindo uma dessincronização entre o tempo humano e o tempo tecnológico. Socorrendo-se do carácter seminal do objecto literário, Lígia Bernardino iluminará alguns aspectos da nova era da cronopolítica, encetando uma reflexão tripartida

sobre velocidade, tecnologia e política, procurando auscultar, em particular, as “arritmias da cidade em aceleração”.

No ensaio de Maria João Cantinho, intitulado *A Comunidade Universal: As Metamorfoses do Humano em Maria Gabriela Llansol*, procura compreender-se as metamorfoses do humano no texto de Maria Gabriela Llansol. Partindo do processo de construção de imagens-fulgor, centrais na obra da autora, procura dar-se conta de como a narrativa tradicional se desintegra para dar lugar a outras modalidades da textualidade, abrindo o espaço para um lugar onde se cruzam o ser humano e o animal, fazendo brotar aqui uma nova espacialidade e temporalidade que é mais próxima de uma escrita imagética, que é já da ordem de um universo pós-humano.

Por sua vez, no artigo *Sobre as representações de corpos desfeitos e corpos melhorados*, Igor Furão explora de que forma o rápido desenvolvimento de tecnologias de ponta, como é o caso das nanotecnologias, não apenas altera as dinâmicas relacionais e identitárias nas sociedades ocidentais, como produz igualmente alterações significativas no corpo humano. Através das tensões que se criam em *I Camminatori* entre o poder corporativista de uma sociedade altamente higienizada e os corpos alienados das personagens, o autor examina de que modo esta obra de ficção científica nos poderá remeter para os efeitos nefastos da tecnologia ao serviço do poder político na nossa contemporaneidade. Concomitantemente, o autor interroga se estas mesmas tecnologias não poderão ser utilizadas na reconstrução/regeneração do corpo e da sociedade, contribuindo – juntamente com o imaginário da ficção científica – para a criação de um porvir em que o leitor será, talvez, um agente político e tecnológico activo. Por outras palavras, um futuro em que o leitor participe na (re)definição do que significa ser (pós-)humano.

Socorrendo-se do trabalho de Wolfgang Ernst em torno da teoria arquivar e das materialidades dos meios de comunicação, João Oliveira Duarte convida-nos a escutar *A Voz Inumana do Paraíso*, debruçando-se sobre a instalação “O Êxtase e o Éden” da dupla de artistas portugueses *Musa paradisiaca*, procurando explorar a noção de uma linguagem das próprias coisas que seria tanto anterior como exterior ao humano.

A sumária exposição de algumas das linhas de orientação que orientam as reflexões plurais aqui reunidas deixa, desde já, entrever um dos grandes méritos da cosmovisão pós-humanista. Na verdade, a sua inalienável

vocação para apelar a uma leitura contrapontística do *logos* humanista não pode senão promover uma percepção crítica dos limites dos tradicionais pressupostos antropocêntricos. Uma tal hermenêutica pós-humanista ousa desafiar as fronteiras entre humano e não-humano, entre aquilo que supostamente é soberania do Eu e aquilo que supostamente é pertença do Outro, e com isso não deixa de fazer apelo às canções para serem entoadas para além dos humanos, de que nos fala Paul Celan no seu poema *Sóis Desfiados*. O presente volume pretende ser justamente uma auscultação de tais melodias que, por muito inusitadas e inquietantes que possam ser, nos continuam a falar de um esplendor ferido de que não há regresso.

Robots, Ciborgues e Algoritmos

O que pode a arte em tempos pós-humanos?¹

MARINELA FREITAS

1.

shifting ground seems best dealt with by movement

Susan Rubin Suleiman

Setembro de 2018: Matt McMullen lança no mercado o primeiro *robot* sexual dotado de Inteligência Artificial: chama-se Harmony, custa cerca de 15.000 euros e é, obviamente, uma mulher. Criada nos Estados Unidos pela Abyss Creations/Realbotix, esta *sexbot* está programada para falar, rir, recitar poesia, interagir e ter orgasmos. Move a cabeça, mas ainda não anda. O seu criador considera essa função desnecessária para já. A sua personalidade e o seu aspeto físico podem ser selecionados com grande detalhe, sendo que Harmony tem partes amovíveis que, depois de usadas, podem ser limpas na máquina de lavar louça. Harmony é a mais recente conquista num mercado em franca expansão, que tem procurado aliar a robótica e a Inteligência Artificial à produção de bonecas sexuais de silicone. Há outros casos similares, como Roxxy, lançada no mercado em 2010 pela empresa True Companion, de Douglas Hine, sediada nos Estados Unidos, ou Samantha, desenvolvida por Sergei Santos na Synthea Amatus, em Espanha; mas Harmony é a primeira *sexbot* a aproximar-se mais da *performance* humana, graças ao recurso à animatrónica e à Inteligência Artificial. Entretanto, McMullen, o criador de Harmony, planeia expandir o negócio,

¹ Este ensaio foi desenvolvido no âmbito de um projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia intitulado “Políticas do Pós-Humano” (SFRH/BPD/105196/2014), tendo sido também apoiado por Fundos Nacionais através da FCT no âmbito do Projeto Estratégico UIDP/00500/2020.

construindo *robots* sexuais em versão masculina (“Henry, the Sexbot”) e, eventualmente, *robots* transgênero, de acordo com a procura de mercado. Até lá, Harmony é o seu maior sucesso comercial. Diz este Pigmalião norte-americano, em entrevista a *The Guardian*, que desenhou Harmony para ser aquilo que um certo tipo de homem considera “a companheira perfeita: dócil e submissa, com o corpo de uma estrela porno e sempre sexualmente disponível” (Kleeman, 2017, para.14). Será? Várias narrativas audiovisuais têm explorando parcialmente a relação entre tecnologia, desejo e sexualidade – desde *Blade Runner* (1984), *A.I.* (2001), *Her* (2013) ou *Ex-Machina* (2014), no cinema, a *Humans* (2015) ou *Westworld* (2016), na televisão – mas as consequências da criação de um grupo de *robots* destinados à exploração sexual estão ainda verdadeiramente por equacionar. Os bordéis de *sexbots* têm-se multiplicado em anos recentes e o consumo individual deste tipo de *robot* tem aumentado em todo o mundo, o que levanta importantes questões sobre intimidade e tecnologia, “solidão e companheirismo, lei e ética, privacidade e comunidade” – e, acima de tudo, sobre “o que significa ser-se humano num mundo de máquinas” (Devlin, 2018, Introduction, para. 3).

*

Outubro de 2018: Jair Bolsonaro é eleito Presidente do Brasil. Bolsonaro fez grande parte da sua campanha nas redes sociais (como o Twitter) e no aplicativo de mensagens WhatsApp. Durante as eleições, em meados de julho, o Internet Lab (Centro de Pesquisa em Direito e Tecnologia) encontrou evidências de que 400 mil seguidores de Bolsonaro no Twitter eram, na realidade, *robots* ou *bots*, programados para seguir pessoas, interagir em debates e publicar ou responder a conteúdos (fazendo *likes* e *retweets*, e criando a ilusão de imensa popularidade). Ou seja, 33% dos perfis que seguiam Bolsonaro durante a corrida eleitoral eram perfis falsos produzidos por programas de computador, a partir de algoritmos, e comprados em grande parte por empresas nacionais e internacionais que apoiavam o candidato (Caseiro, 2018, para. 1).² Esta estratégia, no entanto, não foi

² O relatório do Internet Lab pode ser consultado em <http://www.internetlab.org.br/wp-content/uploads/2018/07/Relat%C3%B3rio-Bots-ou-n%C3%A3o.pdf>.

apenas usada por Bolsonaro. Nessas eleições, como mostram esse e outros estudos, todos os candidatos eram seguidos por *bots*. O que distingue este caso é o facto de o exército de *bots* de Bolsonaro estar programado para agir com agressividade, mimetizando o discurso polarizante do candidato. Por exemplo, quando a *Folha de São Paulo* publicou um artigo sobre joalheria com a palavra “bolso” no título (“Joalheria quer competir com a arte pelo bolso dos superricos”) – e note-se que “Bolso” é uma das alcunhas de Bolsonaro –, o jornal recebeu, na sua página *online*, várias mensagens como a seguinte: “Cadê as provas, @Folha?! Não tem, né?! Pq não existem! Vcs estão com medo de perder os milhões que o governo PT banca vc, né?!#FolhaFakeNews” (“Ainda tem dúvidas”, 2018, para. 2). Técnicas semelhantes de propaganda computacional – com recurso a *bots*, *fake news* e as chamadas *trollfactories* – foram usadas na eleição de Trump e no Brexit, assegura o National Bureau of Economic Research (Gorodnichenko, Pham, & Talavera, 2018), havendo ainda evidências da utilização deste tipo de manipulação política digital em pelo menos dezassete países (entre eles, Canadá, China, Alemanha, Tailândia, Polónia, Rússia e Ucrânia). Como explica Boaventura de Sousa Santos, no campo político, “o algoritmo permite retroalimentar e ampliar a divulgação de um tema que está em alta nas redes e que, por isso, o algoritmo considera ser relevante porque popular”, mesmo que esse tema seja “produto de uma gigantesca manipulação informacional levada a cabo por redes de robôs e de perfis automatizados que difundem a milhões de pessoas notícias falsas e comentários a favor ou contra um candidato”, influenciando as nossas opiniões e decisões (Santos, 2018, para. 7). O que fazer, então, quando os *big data* e os algoritmos são usados como “armas matemáticas de destruição massificada”, como lhes chama Cathy O’Neil, em *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy* (2016)?

*

Novembro de 2018: O cientista chinês He Jiankui informa o mundo de que utilizou uma tecnologia inovadora de manipulação genética (CRISPR-Cas9) para editar genes (CCR5) de dois embriões, que, depois de implantados, deram origem a duas meninas, Lulu e Nana, as duas primeiras crianças (tanto quanto sabemos) geneticamente editadas no mundo. O anúncio é

feito na *Second Summit on Human Genome Editing*, realizada em Hong Kong, durante a conferência proferida por He Jiankui. Segundo He, Lulu tem uma mutação genética que, em princípio, a tornará resistente ao vírus da sida (embora lhe cause, possivelmente, outras complicações ao nível do sistema imunitário); Nana tem uma mutação diferente, desconhecida, que o médico não planeou, mas que ocorreu durante o processo de edição dos genes, e que He optou por manter, mesmo ignorando as suas consequências para o desenvolvimento deste ser humano e da sua descendência no futuro. Diz o médico que os testes realizados levam a crer que a mutação terá o mesmo efeito. Será? O anúncio de He Jiankui, que foi logo de seguida colocado em prisão domiciliária pelas autoridades chinesas, deixou a comunidade científica em convulsão, sobretudo por não haver grande justificação médica para nenhum dos dois procedimentos, já que as mães portadoras do vírus HIV (como era o caso) podem tentar prevenir a infeção usando a terapia antirretroviral. O que grande parte da comunidade científica teme é que esta experiência não-autorizada de He abra a porta para a livre edição genética humana guiada não por fins terapêuticos, mas por desejos eugenistas. Este tipo de procedimento é proibido em vários países, embora haja muitas nações onde a legislação é omissa. Daí que a *International Commission on the Clinical Use of Human Germline Genome Editing*, formada por um grupo internacional de especialistas das áreas das ciências, da medicina, da genética, da ética, da psicologia e do direito, tenha recentemente concluído que o procedimento seguido por He não deve ser (ainda) imitado, pois as ferramentas utilizadas continuam a ser pouco fiáveis e imprevisíveis nos seus efeitos (Cohen, 2020, para. 3). He foi condenado, em 2019, a três anos de prisão, mas as verdadeiras consequências da sua experiência só serão conhecidas no futuro. Temos hoje as técnicas para reconstituir espécies vivas que vão para lá das técnicas tradicionais de reprodução seletiva. Com a descodificação do genoma humano, o nosso conhecimento aumentou, abrindo caminho para construir uma base de informação que permitirá aplicar essas técnicas com precisão. No entanto, combinar a evolução biológica com a evolução cultural apresenta os seus desafios (Turney, 1998, p. 1), da mesma forma que os caprichos da *hybris* humana nos suscitam vários problemas éticos. Poderá haver coincidência maior no ano em que se celebram os 200 anos da publicação de *Frankenstein: The Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley?

*

Embora distintas, estas três notícias mostram como viver no limiar do 3.º milénio, num mundo de mudanças aceleradas e de grandes progressos tecnológicos, pode ter tanto de entusiasmante quanto de perturbador. Pensar os desafios éticos gerados por esse mesmo movimento de mudança é um desafio urgente, mas complexo, pois, como notou já Rosi Braidotti, “a menos que gostemos de complexidade, dificilmente nos vamos sentir em casa no século XXI” (Braidotti, 2002: 1). A investigação nas áreas das biotecnologias, da cibernética, da robótica, da computação e da Inteligência Artificial têm vindo a anunciar profundas alterações no mundo contemporâneo. Não que a mudança não faça parte da história humana. Evidentemente que o faz. Mas, como nos explica Donna Haraway, num dos seus mais recentes trabalhos, o que é diferente, hoje, é a complexidade, a velocidade, a sincronicidade e a escala dessa mudança (Haraway, 2016: 99).

Num curto espaço de tempo, tivemos já no Ocidente quatro revoluções industriais: a 1.ª, com o advento da máquina a vapor; a 2.ª, com a eletricidade; a 3.ª, com a Internet e o computador pessoal; e a 4.ª, que está em curso, com a chegada da Inteligência Artificial e da robótica ao nosso quotidiano, o que, a curto prazo, alterará dramaticamente o modo como vivemos com a utilização generalizada dos chamados ambientes inteligentes ou sistemas ciberfísicos. A esta quarta revolução industrial (4IR) está também associado um segundo processo de globalização – atualmente em curso, como se pode ver pela crescente guerra comercial entre os Estados Unidos e a China. Esta segunda globalização afetará o nosso quotidiano com uma velocidade, um alcance e um impacto sem precedentes. O poema do escritor brasileiro Victor Del Franco captura bem este novo patamar:

WWW.SINAPSES.COM

uma nova versão de sua mente
está disponível para download

você deseja atualizar agora?

(Del Franco, 2013: 89)

Ao mesmo tempo, entramos no século XXI com um mundo assolado por cibertecnologias de guerra cada vez mais desumanizadas nos seus meios (como os *drones*) e inumanas nos seus efeitos; com milhões de humanos em fuga devido aos conflitos armados e às alterações climáticas, e com a consciência (pelo menos de parte de nós) de que estamos no limiar da Sexta Grande Extinção na Terra. Uma extinção em massa ocorre quando pelo menos 75% das espécies desaparece num curto espaço de tempo; a última foi há 60 milhões de anos. No entanto, só nos últimos 40 anos, o planeta perdeu cerca de 50% do número de animais que existia – o que quer dizer que a nossa crise biótica está a chegar. Se dúvidas houver, basta olhar para os mares de plástico que se vão acumulando em zonas menos visíveis do planeta – criados pelos países mais industrializados, os grandes responsáveis pelo desperdício de plástico. É o momento do Antropoceno, um neologismo que, como tudo neste novo mundo do capitalismo cognitivo, já entrou em deriva, dando origem a vários termos dele derivados, uma espécie de “Antropomeme”, como nota Robert Mcfarlane, abrindo-o tanto à criatividade intelectual, quanto à possibilidade de esvaziamento do seu sentido no discurso público (Mcfarlane, 2016, para. 35-36): “Capitolocene”, “Chtulucene”, “Anthrop-obscene”, “Plastic-ene”, “Plantationcene” ou “Mis-anthropocene” são alguns desses exemplos derivativos. No entanto, mesmo no seu esvaziamento, termos como Antropoceno e Capitaloceno são fundamentais na medida em que, como nota Donna Haraway em *The Posthuman Glossary* (2018), eles chamam a atenção para uma dupla morte: a morte de milhares de vidas humanas e não humanas no presente, mas também a potencial morte das nossas condições de existência no futuro: “Right now the earth is full of refugees, human and not, without refuge” (Haraway, 2018: 80).

Como dar resposta a estes desafios? Em *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene* (2016),³ Donna Haraway propõe que adotemos dois posicionamentos, contidos já no título: “staying with the trouble” e “making kin”. “Staying with the trouble” significa estar a par dos problemas, uma vez que somos parte do problema e, portanto, parte da solução. Por isso, diz Haraway, é inútil pensar no passado edénico com

³ Segundo Haraway, “Chtulucene” é etimologicamente composta por duas raízes do Grego – *khthôn* e *kainos* – que, juntas, designam “a kind of timeplace for learning to stay with the trouble of living and dying in response-ability on a damaged earth” (Haraway, 2016: 2).

nostalgia e tentar regressar a um estado primitivo, ou projetar futuros apocalípticos ou messiânicos (utopias e distopias) que justifiquem o facto de não agirmos. Em vez de repetirmos que “não há solução”, devemos procurar estar presentes, ligados e ligadas ao mundo, conscientes de que somos parte de uma rede de configurações incompletas de espaços, tempos, matérias, significados – e de que a solução está precisamente aí (Haraway, 2016: 1). Daí que a segunda proposta de Haraway seja “making kin”, isto é, estabelecer relações de parentesco com outros seres e não-seres que vão para além dos laços familiares. “Kin” significará, portanto, um modo de relação baseado não na reprodução biológica, mas na responsabilidade e na co-existência com outras espécies e com outras forças bióticas e abióticas. Só assim poderemos compreender esta aceleração em termos sistémicos. Nas palavras de Haraway:

The constant questions when considering systemic phenomena have to be, When do changes in degree become changes in kind? and What are the effects of bioculturally, biotechnically, biopolitically, historically situated people (not Man) relative to, and combined with, the effects of other species assemblages and other biotic/abiotic forces? (Haraway, 2016: 99)

O facto de Haraway usar a ressalva “Not Man” é duplamente importante para esta discussão. Por um lado, porque chama a atenção para a necessidade de interrogarmos a própria tradição humanista e o que entendemos por humano, na medida em que a categoria tradicional de “Homem” está alicerçada em ideais de perfeição, progresso, universalidade que se pautaram, ao longo da história, por um profundo elitismo e foram geradores de exclusão e discriminação. Durante muito tempo, a Humanidade teve como face genérica o rosto de um homem e a sua figura. Talvez o “Homem Vitruviano”, de Leonardo Da Vinci, seja a melhor representação do humano alicerçada numa visão dualista da subjetividade e assente na ideia de proporção, equilíbrio, perfeição – e de centro. O humano no centro do mundo. O problema é que nunca fomos tão “humanos” quanto o Humanismo nos quis fazer parecer, como lembra Rosi Braidotti, em *The Posthuman* (Braidotti, 2013: 1). O mito de uma humanidade, alicerçada em valores universais, numa natureza humana essencial e no excepcionalismo human(ista), foi sempre (e continua a ser) usado como motor

de exclusão ou desqualificação para aqueles e aquelas que não cabem no ideal, tacitamente subjacente a essa aparente universalidade: os “outros” “sexualizados, racializados e naturalizados” (Braidotti, 2013: 15) que não cabem nessa categoria supostamente neutra, genérica, universal. Por isso, tornam-se corpos descartáveis, ao serviço dos interesses “de uma classe, um sexo, uma raça, um genoma” (Davies, 2008: 141). Como nota Braidotti, na esteira de teóricas como Luce Irigaray,

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; of his sexuality nothing much can be guessed, though plenty of speculation surrounds that of its painter, Leonardo da Vinci. What this ideal model may have in common with the statistical average of most members of the species and the civilization he is supposed to represent is a very good question indeed. (Braidotti, 2013: 24)

Continuamos a assistir hoje, um pouco por todo o mundo, ao modo cruel como aqueles e aquelas que não cabem neste modelo são atirados para as margens do sistema. Grupos que, num dado momento ou num dado contexto histórico, são tratados como “não-humanos”, “sub-humanos”, “inumanos” – colocados na margem, à margem. Vidas que nos são apresentadas pelos discursos dominantes como menos “choráveis”, como nos mostra Judith Butler em *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Butler, 2004: 34). Vidas “descartáveis” e violentamente descartadas para justificar a manutenção da hierarquia, uma hierarquia em que a subjectividade normativa representada através da palavra “Homem” (um falso neutro universal) é instrumental para práticas de exclusão. E esta continua a ser uma das maiores ameaças das sociedades contemporâneas, que se perpetua e agrava com a tecnologia: a “re-sexualização” e a “re-colonização da diferença” (Santos, 2017: 246). Com o agravamento de novas formas de sexismo e colonialismo – de que a produção e escravização em massa de *sexbots* é apenas um de muitos exemplos –, aumenta a “linha abissal” de que nos fala Boaventura Sousa Santos, a linha que institui a hierarquia entre os que são formalmente iguais e os que são totalmente desprovidos de direitos, degradados ontologicamente e tratados como sub-humanos (Santos, 2009: 30). Por outras palavras, a vulnerabilidade é

universal, mas nem todos estamos em risco da mesma forma (O'Manique & Fourie, 2018: 1).

Por outro lado, o “Not Man” de Haraway é também uma chamada de atenção para a necessidade de uma nova conceptualização pós-antropocêntrica do humano, que reconheça que a espécie humana não está no centro. Como defende a autora norte-americana, somos seres humanos situados historicamente, biopoliticamente, num determinado contexto socioecológico; somos o resultado de trocas, ligações, cruzamentos entre todas as formas de vida; existimos em fluxo – “becoming with” é uma das suas expressões diletas; por isso, quando dizemos “nós” queremos dizer todos os que compõem o planeta, “not humankind all the time anywhere” (Haraway, 2018: 80). Rosi Braidotti sugere que este “nós” seja substituído pela expressão “we-are-in-*this*-together-but-we-are-*not*-one-and-the-same” (Braidotti, 2019: 161). Haraway prefere “companion species” (Haraway, 2013). É neste sentido também que falamos hoje de pós-humano.

É necessário pensar o pós-humano como uma nova condição ontológica, que emerge do facto de o humano ser agora entendido como uma instância de redes de informação (ADN e memórias) e matéria (bactérias e vírus), ou como o resultado de trocas, ligações, cruzamentos entre todas as formas de vida. Ao mesmo tempo, o pós-humano também pode ser pensado como uma nova perspectiva crítica que resulta de uma convergência de vários discursos: os que fazem uma crítica ao “Homem” (expondo a falsidade desse neutro universal, central à tradição humanista, que hierarquiza os humanos entre si) e os que fazem uma crítica ao Antropocentrismo (expondo a falácia do especismo humano, que, ao colocar-se no centro de todas as coisas, hierarquiza os humanos em relação às outras espécies). Esta convergência em termos críticos é fundamental para a concepção de alternativas, como defendem Erika Cudworth and Stephen Hobden, em *The Emancipatory Project of Posthumanism*: “it is important to acknowledge at the outset that we don't see any resolution to ecological problems that doesn't address, either in combination or parallel with, the glaring inequalities in human well-being” (Cudworth & Hobden, 2018: 2). De facto, como diria Einstein, não podemos resolver o problema usando a mesma linguagem, ou o mesmo tipo de pensamento, que o criou. Temos de procurar alternativas. Ou procurar um modo alternativo de encontrar alternativas. O que pode, então, a arte em tempos pós-humanos?

2.

*And though I am not an inventor of machines
I am an inventor of dreams.
Jeanette Winterson*

A escritora britânica Mary Shelley foi uma das pioneiras, na literatura, a explorar visões de um novo humano, no seu livro *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), para além de ter também refletido sobre a possibilidade do fim da espécie humana, em *The Last Man* (1826). Em *Frankenstein*, a sua obra mais conhecida, Shelley imagina a criação de um novo ser através da junção de partes do corpo de outros humanos e de animais. Como conta o médico Victor Frankenstein, o protagonista e autor dessa extraordinária tarefa, “[t]he dissecting-room and the slaughter-house furnished many of my materials” (Shelley, 2003: 55). Um corpo híbrido ou pós-humano, diríamos hoje. Este novo humano criado por Frankenstein é, no entanto, considerado um monstro, sem lugar na sociedade nem no discurso da época – como a ausência de nome o evidencia. Ainda assim, a criatura sente – e o que sente, sobretudo, é uma enorme solidão. Daí que peça ao seu criador que lhe conceba uma companheira, como se de Adão e Eva se tratasse:

‘I am alone, and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create.

[...] You must create a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being.

[...] The picture I present to you is peaceful and human, and you must feel that you could deny it only in the wantonness of power and cruelty.’ (*Idem*: 146, 147, 149)

O médico inicialmente concorda, mas depois de criar a “companheira feminina”, decide destruí-la com medo de que esta nova espécie de seres híbridos se reproduza e condene os humanos a uma existência precária e amedrontada (*idem*: 170-1). O sofrimento da criatura é tal que esta se

revolta contra o seu próprio criador, ameaçando inverter a relação de poder entre criador e criação, senhor e escravo:

‘Slave, I before reasoned with you, but you have proved yourself unworthy of my condescension. Remember that I have power; you believe yourself miserable, but I can make you so wretched that the light of the day will be hateful to you. You are my creator, but I am your master – obey!’ (*Idem*: 172)

A dor causada por não conseguir formar parentesco (“making kin”) nem junto dos humanos, que o discriminam e repudiam, nem junto de um ser que partilhe da sua natureza, faz com que a criatura afirme a sua superioridade física e intelectual, expondo as limitações e fragilidades do humano. Embora a criação de Frankenstein opte, mais tarde, por se exilar em vez de destruir o seu criador, a sua existência continua a ser uma ameaça, servindo de metáfora para o receio sentido no início do século XIX de que as máquinas pudessem vir a dominar os humanos. Basta pensar que, na altura em que Shelley escreve *Frankenstein*, a Inglaterra sente ainda os efeitos da revolta dos ludistas, um movimento de trabalhadores responsável pela destruição de várias máquinas fabris em sinal de protesto contra a detioração das suas condições de vida, agravadas pela introdução de maquinaria nos primórdios da Revolução Industrial⁴.

A influência do imaginário de Mary Shelley nas artes e na literatura nos séculos seguintes, sobretudo no que toca à representação da tensão entre humanos e máquinas ou humanos e tecnologia, é apenas uma das razões por que *Frankenstein* se mantém um livro visionário. Uma outra razão prende-se com as possibilidades da ciência imaginadas por Mary Shelley. Apesar de escrever numa altura em que os avanços da ciência moderna eram ainda impensáveis, Shelley criou um quadro imaginário que continua a ir para além do que é hoje possível, como lembra Mads Rosendahl Thomsen: “it is remarkable how the technical capacity to manipulate cells, genes and body parts far exceeds what is suggested in Shelley’s fiction, although the creation of life in the fashion Shelley describes exceeds what is currently possible” (Thomsen, 2014: 3). Mary Shelley, de facto, imagina a primeira inteligência

⁴ Sobre esta questão, ver o artigo “Revolutionary Readings: Mary Shelley’s Frankenstein and the Luddite Uprisings”, de Edith Gardner, publicado em 1994, no *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 13 (pp. 70-91).

não-humana criada por um humano. Não admira, pois, que continuemos a encontrar ecos da sua reflexão em dois livros recentemente publicados e que se debruçam precisamente sobre os problemas éticos ligados aos avanços tecnológicos utilizados na criação artificial de vida. Refiro-me a *Frankissstein* (2019), da escritora britânica Jeanete Winterson, e *Machines Like Me* (2019), do escritor britânico Ian McEwan. Se em *Frankenstein*, de Shelley, as grandes inovações científicas que permitem dar “uma centelha de vida” à criatura estavam ligadas ao progressivo conhecimento da anatomia humana e do comportamento da eletricidade no início do século XIX, nos livros de Winterson e McEwan, a Inteligência Artificial, a computação e a robótica fornecem agora as ferramentas para a criação de vidas quase humanas nos séculos XX e XXI. E se, na versão oitocentista, a criatura ansiava por uma companheira, nestas versões contemporâneas são as próprias criaturas que servem de companhia – e de servos – aos humanos, levantando importantes questões sobre os direitos e os desejos destas novas vidas criadas artificialmente.

Em *Frankissstein: A Love Story* (2019), de Jeannete Winterson, encontramos dois fios narrativos: um, no passado, que acompanha o processo de escrita de *Frankenstein* pela jovem Mary Shelley no verão de 1816, quando esta se encontra de férias na Suíça com o marido, Pierce Bysse Shelley, a irmã, Claire, e os amigos Lord Byron e Dr. John William Polidori; outro, no século XXI, que segue a personagem Ry Shelley (diminutivo de Mary), um médico transgénero que trabalha num laboratório de criogenia e que, paralelamente, desenvolve um trabalho de investigação sobre o modo como os *robots* irão afetar a nossa saúde física e mental. Estas atividades levam Ry a cruzar-se com Ron Lord, o rei das *sexbots* (e cujo nome é um jogo com o de Lord Byron, com quem a personagem partilha a mesma misoginia), e com Victor Stein, um especialista em *machine learning* e *human augmentation*, obcecado pelas possibilidades transhumanistas de imortalizar a consciência através do seu *upload*, estendendo assim a vida. No início do romance, Ry viaja até Memphis, nos Estados Unidos, para participar na cimeira Tec-X-Po dedicada à Robótica com o objetivo de entrevistar Ron Lord, que se encontra no evento a promover uma nova geração de bonecas sexuais destinadas a homens solitários em todo o mundo. Ron, recentemente divorciado e a viver com a mãe, tenta lançar uma *franchise* de *sexbots* de aluguer – as “XX-BOTs” –, inspirando-se no modelo de negócio

do *rent-a-car*: “Renting a bot when you’re on your lonesome is safe and cheaper than the human alternative. No diseases, no revenge porn, no getting robbed of your Rolex at 2 a.m.” (Winterson, 2019: 38). A procura é muita, diz Ron, já que a emancipação das mulheres foi um problema para os homens: agora elas nunca estão em casa, o que é normal, diz a personagem – “They’ve evolved” (*ibidem*). Por isso, Ron Lord considera o seu trabalho um verdadeiro ato de “serviço público”:

Yeah, you can be old, you can be ugly, you can be fat, smelly, you can have an STD, you can be broke. Whether you can’t get it up, or you can’t get it down, there’s an XX-BOT for you.

Public service. I tell you, it is. Do you think I might get an MBE? Mum would love that. (*Idem*: 48)

Na realidade, Ron não faz mais do que gerir uma agência de prostituição de andróides (*robots* com aparência humana), embora procure mostrar a todo o custo os seus princípios, como quando diz preocupar-se com a educação das suas “raparigas”: “Anyway, the girls we rent out get time off for education too – we’re always improving their circuit boards” (*idem*: 39). Questionado por Ry sobre o que entende por educação, Ron apresenta o exemplo de Deluxe, a sua boneca mais inteligente:

Deluxe has a big vocabulary. About 200 words. Deluxe will listen to what you want to talk about – football, politics or whatever. She waits till you’re finished, of course, no interrupting, even if you waffle a bit, and then she’ll say something interesting.

What like? Oh, well, something like: *Ryan, you’re so clever. Ryan, I hadn’t thought about it like that. Do you know anything about Real Madrid?*

Yeah – that’s what I mean about education. Climate change. Brexit. Football. This model is a companion – and that’s how we’ll forward her career as the technology develops.

Some men want more than sex. I get that. (*Idem*: 45-46)

Nestes passos satíricos, é evidente a denúncia do agravamento da ressexualização das mulheres propiciado pela tecnologia, uma preocupação que já havia ocupado Winterson no seu *Courage Calls to Courage*

Everywhere (2018), quando a autora perguntava: “Where are the women in the brave new world that is being designed for us right now?”, referindo-se ao facto de as jovens raparigas serem culturalmente desencorajadas a se dedicarem às áreas das ciências da computação, apesar de Ada Lovelace ter sido uma das suas pioneiras (Winterson, 2018: 41). Como sublinhava Winterson, de forma provocatória, nesse pequeno livro, “[a]t present, females in tech are there all right. As sexbots” (*idem*: 43); por isso, dizia a autora, é importante que não permitamos que o futuro se torne uma nova zona de exclusão (*idem*: 45). Numa altura em que, durante os primeiros meses da pandemia da COVID-19, a venda da Harmony aumentou em 75%, segundo dados de Matt McCullen, o seu criador, valerá a pena refletir sobre estas questões (cf. Morris, 2020).

O escritor britânico Ian McEwan, por sua vez, explora o mesmo tópico do uso de *robots* como companheiros e das suas implicações éticas em *Machines Like Us: And People Like You* (2019), imaginando um mundo em que Alan Turing não se suicidou e o seu trabalho pioneiro na área da Inteligência Artificial levou a uma série de avanços tecnológicos. Entre eles, a possibilidade de criar humanos artificiais.⁵ Chamam-se Adãos e Evas, e são o fruto de um avançado processo de *machine learning* e de redes neuronais, “a triumph of engineering and software design”, facilitado pelo facto de os algoritmos de Turing terem sido colocados em acesso aberto (McEwan, 2019: 27). O modo como estes *robots* estão programados, através de algoritmos, para imitar a natureza humana é tão surpreendente que a proposta exposta por Turing, em “Intelligent Machines” (1948), de que se não conseguirmos identificar a diferença entre uma máquina e um humano, então temos de conceder humanidade à máquina, torna-se incontornável.

O protagonista desta história é Charles Friend, um jovem solitário que decide gastar toda a sua herança na compra da “primeira pessoa artificial convincente” que chega ao mercado (a ação passa-se em 1982, numa versão contrafactual da história), porque, como confessa a personagem, “Robots, androids, replicates were my passion” (*idem*: 13). Como as Evas esgotam ao

⁵ Fora da indústria sexual, os *robots* humanoides mais conhecidos são mais uma vez femininos: Sophia, criada em 2016 pela empresa Hanson Robotics, sediada em Hong Kong; e Actroide, desenvolvida pela Universidade de Osaka em 2003 e fabricada pela empresa Kokoro Company Ltd. Em 2017, Sophia tornou-se o primeiro *robot* a quem foi concedida cidadania, neste caso, pela Arábia Saudita. Enquanto *robot*, Sophia tem mais direitos do que as mulheres sauditas.

fim da primeira semana, resta a Charlie a possibilidade de comprar um *robot* masculino. E assim chega Adam a sua casa, acompanhado de um manual de instruções e ainda por programar e carregar. Num gesto romântico, Charlie planeia propor à sua vizinha, Miranda (por quem está secretamente apaixonado), que o ajude a programar Adam, selecionando metade dos seus traços de personalidade (as chamadas “preferências pessoais”). Os restantes seriam introduzidos por Charlie, mas ambos deveriam fazê-lo em segredo, para que Adam pudesse pertencer aos dois:

What we were separately would be merged in him. Miranda would be drawn into de adventure. We would be partners, and Adam would be our joint concern, our creation. We would be a family. There was nothing underhand in my plan. I was sure to see more of her. We’d have fun. (*Idem*: 22)

Inicialmente tudo corre bem, mas a situação complica-se quando Miranda, já num relacionamento amoroso com Charlie, decide usar Adam para seu prazer sexual. Programado por Miranda, Adam consegue satisfazê-la muito mais, o que provoca em Charlie profundos ciúmes e até pensamentos assassinos. Adam, por seu lado, apaixona-se por Miranda e, deslumbrado, dedica-se à escrita incessante de haikus. Charlie começa a exercer o seu poder sobre ele, ligando-o e desligando-o, mas Adam aprende a ligar-se sozinho (neutralizando o seu “kill switch”), tornando-se independente do seu senhor. Aliás, Adam não é o único *robot* da sua série a revelar emoções e, por conseguinte, a usar a sua inteligência superior para autoproteção. Quando Charlie contacta Turing para discutir o caso de Adam, o cientista fala-lhe de outros Adams e de algumas Eves que optaram por se suicidar, incapazes de lidar com a crueldade com que eram tratados pelos seus donos:

Two of the Riadh Eves living in the same household were the first to work out to override their kill switches. Within two weeks, after some exuberant theorising, then a period of despair, they destroyed themselves. They didn’t use physical methods, like jumping out of a high window. They went through the software, using roughly similar routes. They quietly ruined themselves. Beyond repair.

[...] In Vancouver there’s another case, an Adam who disrupted his own software to make himself profoundly stupid. He’ll carry out simple commands

but with no self-awareness, as far as anybody can tell. A failed suicide. Or a successful disengagement. (McEwan, 2019: 175)

Os romances de Winterson e de McEwan (cuja complexidade não se esgota de forma alguma nesta breve análise) oferecem, assim, uma meditação sobre as responsabilidades da criação e as possibilidades da Inteligência Artificial, chamando a atenção para os desejos e os direitos da população robótica, sobretudo quando esta é degradada por mão humana. O poema “IA” (Inteligência Artificial), da poeta portuguesa Ana Luísa Amaral, diz bem do poder quase divino que o humano sente ao infundir vida num ser inanimado e, ao mesmo tempo, da arrogância desse mesmo gesto criador, que dá e tira vidas, que programa o “desejo/de ser gente” para depois o frustrar:

IA

parei-lhe o coração:
soltei-o da corrente

assassinei-lhe
inteligência certa

se ele ressuscitar
o transplante será
por minha mão

não pelo seu desejo
de ser gente⁶

Mas a tecnologia também pode ser usada para alterar o humano. E a arte pode também ajudar a investigar as possibilidades e as consequências desses gestos de (auto-)redefinição. É o que faz a dupla de artistas e ativistas por detrás da Cyborg Foundation: o britânico Neil Harbisson e a catalã Moon Ribas. O trabalho de Ribas e Harbisson vem na esteira do

⁶ Poema inédito, gentilmente cedido pela autora.

de outros artistas performáticos que, já nos anos 90, começaram a pensar a relação entre tecnologia e o humano, como o artista cipriota Stelarc e a artista francesa Orlan. Stelarc é conhecido em particular pelo seu projecto *Ear on Arm*, no âmbito do qual cultivou uma prótese de orelha humana através de cultura celular e depois implantou-a no seu braço, procurando investigar até que ponto o corpo humano se tornou obsoleto. Orlan usa o seu corpo como matéria performativa, explorando, através da cirurgia plástica, a crescente fragmentação e maleabilidade do corpo permitida pela biotecnologia nos últimos 100 anos. Em *The Reincarnation of Saint-Orlan*, o seu projeto mais conhecido, a artista francesa alterou o seu rosto de modo a adquirir o nariz da escultura de Diana; a boca de Europa, de Boucher; a testa da Mona Lisa, de Leonardo da Vinci; o queixo da Vénus, de Botticelli; e os olhos da Psyché, de Gerome, numa crítica feroz ao espartilho dos padrões de beleza feminina que permeiam a tradição estética ocidental.

Identificando-se como artistas ciborgues, Ribas e Harbisson têm implantado dispositivos para modificar o seu corpo de modo a aumentar as possibilidades sensoriais, o que lhes altera a perceção artística. Neil Harbisson sofre de acromatopsia, uma alteração da retina do olho que só lhe permite ver o mundo a uma escala cinza. Em 2004, dois investigadores criaram-lhe um *eyeborg*, isto é, uma antena que lhe foi implantada na cabeça e que lhe permite transformar as cores em frequências sonoras, conduzidas através dos ossos do crânio. Nesse mesmo ano, Harbisson conseguiu que este aparelho prostético permanente, que lhe permite ainda ligar-se a outros equipamentos via Bluetooth, fizesse parte do seu bilhete de identidade, tornando-se assim o primeiro cidadão ciborgue juridicamente reconhecido. Em entrevista à revista *Dezeen*, em 2013, Harbisson explica o que significa sentir-se e sentir como um ciborgue:

Feeling like a cyborg was a gradual process. [...] First, I felt that the eyeborg was giving me information, afterwards I felt it was giving me perception, and after a while it gave me feelings. It was when I started to feel colour and started to dream in colour that I felt the extension was part of my organism. (Harbisson & Bryant, 2013, para. 4)

O que Harbisson descreve responde exemplarmente à pergunta atrás citada de Haraway – ‘When do changes in degree become changes in

kind?’ –, já que a implantação do *eyeborg* não intensificou apenas a percepção deste artista; antes alterou-a radicalmente. Não se trata de uma mudança de grau, mas sim de natureza. Harbisson sente a cor, sonha a cores e usa o seu corpo como extensão dos seus sentidos, pulverizando a linha entre audição e visão, entre som e imagem. Assim, quando vai a uma galeria, não vê Picasso, ouve Picasso; veste-se não como fica bem, mas como soa bem; compõe música com os alimentos, comendo a sua música favorita. O modo como percebe a beleza também se alterou – pode parecer bem, mas soa mal –, e a música passou a ter uma cor: ouvir Mozart, por exemplo, é para ele uma experiência amarela. Em termos artísticos, Harbisson realiza concertos de cor, em que liga o seu *eyeborg* a amplificadores e cria retratos sonoros a partir dos rostos e das expressões do público. Além disso, dedica-se a exposições em que apresenta retratos sonoros das músicas que ouve ou de cidades que visita. Em anos mais recentes, Harbisson passou ainda a poder ouvir radiação ultravioleta e infravermelha e, através de um implante no joelho, a sentir uma vibração que lhe permite encontrar o norte geográfico, como acontece com alguns pássaros e outros animais.

Já a bailarina e coreógrafa catalã Moon Ribas colocou no corpo implantes magnéticos que lhe permitem sentir, em tempo-real, atividade sísmica a decorrer em todo o planeta.⁷ Sempre que há movimento nas placas tectónicas algures no planeta, o seu corpo treme. Na sua *performance Waiting for Earthquakes* (2013), Ribas posiciona-se no palco em silêncio e aguarda pela atividade sísmica, dançando de acordo com a intensidade das vibrações, dançando ao ritmo do mundo. Não havendo vibração, não há *performance*. A experiência artística de Moon Ribas mostra-nos como a tecnologia permite perceber com mais profundidade o movimento do mundo através do desenvolvimento de um novo sentido – o sentido sísmico –, que funciona como se fosse um segundo batimento cardíaco, diz a bailarina (Ribas et al., 2016, para. 11). Na sua *performance*, Moon Ribas faz a interpretação de dados, traduzindo em emoção a vibração que percorre o seu corpo. Há como que uma aguda sintonia com o movimento do mundo – umas vezes mais violento, outras mais suave –, mas também com as vidas daqueles que

⁷ Ribas começou por usar o implante no braço; mais tarde, colocou-o nos dois pés. Ligados a um servidor *online* que recolhe dados de vários sismógrafos, estes implantes aumentam a percepção sensorial de Ribas, intensificando a capacidade que, por exemplo, os elefantes têm de sentir infrassons, e que lhes permite fugir antes de um terramoto ou um tsunami ocorrer.

o habitam – humanos, animais, matéria. Por isso, diz Ribas, quando há um terramoto de grande escala, como o que assolou o Nepal em 2015 (7.9 na escala de Richter), uma sensação de tristeza e angústia a invade, como se ela própria estivesse fisicamente nesse espaço (*idem*, para. 19), sentindo uma forte ligação com todos aqueles e aquelas que, naquele momento, em outros espaços, sentiam nos seus corpos – como diria um verso de Ana Luísa Amaral – a “pura violência de que é feita/ a equação // da vida” (Amaral, 2015: 56).

Embora Ribas tenha atualmente retirado estes implantes, depois de sete anos a sentir atividade sísmica nos seus pés, a sua experiência artística dá conta desta múltipla consciência que o pós-humano exige: a consciência de si e a consciência dos outros. Como explica Ribas:

Now that I’m a cyborg, I don’t feel closer to machines. I actually feel closer to Earth, and to nature and animals. I can feel my planet everyday, and I relate to animals because they can also feel this natural phenomena intensely. I think if we extended our senses to understand our planet better, then maybe our behaviour [towards it] would also change. (*in* Graber, 2017, para. 17)

Os exemplos aqui apresentados permitem-nos, assim, levantar algumas questões, para as quais não há ainda respostas, mas que se impõem como pontos de partida para uma reflexão sobre o mundo contemporâneo: De que modo a expansão dos nossos sentidos poderá corresponder à expansão do nosso conhecimento? Como poderemos ilimitar a nossa perceção? E, se o conseguirmos, seremos mais ou menos humanos? Temos hoje o poder de nos redesenhar, de nos redefinir. Mas usaremos a tecnologia de forma libertadora ou repressiva? Que desafios nos trará no futuro a criação de ciborgues? Que novo humano, que novas formas de subjetividade surgirão? Seremos capazes de criar laços de parentesco com novas formas de vida artificial? E qual será o papel da arte na antecipação ou compreensão do futuro? “What will happen to the world has begun”, mostra-nos *Frankissstein* (Winterson, 2019: 3, 217). Que comece, pois, a discussão.

Bibliografia

- Ainda tem dúvidas que há robôs em ação? *Folha de São Paulo* publica notícia com a palavra “bolso” e recebe respostas a defender Bolsonaro (2018, outubro 26). *Visão*. Seção Mundo. Edição online. Consultado em <https://visao.sapo.pt/atualidade/mundo/2018-10-26-ainda-tem-duvidas-que-ha-robos-em-acao-folha-de-sao-paulo-publica-noticia-com-a-palavra-bolso-e-recebe-respostas-a-defender-bolsonaro/>.
- AMARAL, A. L. (2015). *E Todavia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRAIDOTTI, R. (2002). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press. Rprt. 2007.
- _____, (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- _____, (2019). *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- BUTLER, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso.
- CASEIRO, D. (2018, julho 4). 400 mil seguidores de Bolsonaro no Twitter são robôs, aponta estudo. *Justificando: Mentis inquietas pensam Direito*. Consultado em <http://www.justificando.com/2018/07/04/400-mil-seguidores-de-bolsonaro-no-twitter-sao-robos-aponta-estudo/>.
- COHEN, J. (2020). Commission charts narrow path for editing human embryos. *Science*, September 3. Doi:10.1126/science.abe6341.
- CUDWORTH, E. & Hobden, S. (2018), *The Emancipatory Project of Posthumanism*. Oxon & New York: Routledge.
- DAVIES, Tony (2008), *Humanism*. (2nd ed.). The New Critical Idiom. London and New York: Routledge.
- DEL FRANCO, V. (2013), www.sinapses.com. In Luiz Bras (Org.), *Hiperconexões Realidade Expandida: Poemas* (p. 89). São Paulo. Terracota Editora.
- DEVLIN, K. (2018). *Turned On: Science, Sex and Robots*. Oxford: Bloomsbury Sigma.
- GORODNICHENKO, Y., Pham, T., & Oleksandr, T. (2018). Social Media, Sentiment and Public Opinions: Evidence from #Brexit and #USElection. *The National Bureau of Economic Research*. NBER Working Paper No. 24631. pp. 1-40. DOI: 10.3386/w24631.
- GRABER, M. (2017, April 26), Do Cyborgs Dream Of Electric Sheep? Not According to Moon Ribas. *Wearablezone*. Consultado em <https://wearablezone.com/news/moon-ribas-interview/>.
- HARAWAY, D. J. (2003), *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.

- _____, (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chtulucene*. Durham and London: Duke University Press.
- _____, (2018), Capitalocene and Chtulucene. In R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.). *The Posthuman Glossary* (pp. 79-82). London and New York: Bloomsbury Academic.
- HARBISSON, N. & Bryant, R. (2013), Interview with human cyborg Neil Harbisson. *Dezeen: Architecture and Design Magazine*. 20 November. Consultado em <https://www.dezeen.com/2013/11/20/interview-with-human-cyborg-neil-harbisson/>.
- HE, J. (2018, novembro 28). International Summit on Human Genome Editing: He Jiankui presentation and Q&A. *Second International Summit on Human Genome Editing*. Hong Kong [Registo vídeo]. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=tLZufCrjrN0>.
- KLEEMAN, J. (2017, abril 27). The race to build the world's first sex robots. *The Guardian*. Consultado em <https://www.theguardian.com/technology/2017/apr/27/race-to-build-world-first-sex-robots>.
- MCEWAN, I. (2019). *Machines Like Me and People Like You*. London: Jonathan Cape.
- MCFARLANE, R. (2016, April 1). Generation Anthropocene: How humans have altered the planet for ever. *The Guardian*. Online Edition. Consultado em <https://www.theguardian.com/books/2016/apr/01/generation-anthropocene-altered-planet-for-ever>.
- MORRIS, A. (2020, July 28). Talk to Your Sex Robot About COVID-19, *Forbes*. Consultado em: <https://www.forbes.com/sites/andreamorris/2020/07/28/talk-to-your-sex-robot-about-covid-19/#326e915134cf>.
- O'MANIQUE, C., e Fourie, P. (Eds.) (2018). *Global Health and Security: Critical Feminist Perspectives*. London and New York: Routledge.
- O'NEIL, C. (2016), *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. New York: Crown.
- RIBAS, M. (2013). *Waiting for Earthquakes*. Performance by Moon Ribas. Music by Neil Harbisson. *YouTube*. 4 Abril. Consultado em <https://www.youtube-nocookie.com/embed/1Un4MFR-vNI?rel=0&showinfo=0>.
- RIBAS, M., Harbisson, N., & Hodson, H. (2016). Moon Ribas and Neil Harbinson: Actual Cyborgs (Interview), *Mask #25: The Celibacy Issue*. February. Consultado em <http://www.maskmagazine.com/the-celibacy-issue/style/moon-ribs-neil-harbisson>.

- SANTOS, B. S. (2009). Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In Santos, B.S. & Meneses, M. P. (Eds.), *Epistemologias do Sul* (pp. 23-71). Coimbra: Almedina.
- _____, (2017). The Resilience of Abyssal Exclusions in Our Societies: Toward a Post-Abyssal Law. *Tilburg Law Review*, 22 (1-2), 237-258.
- _____, (2018, outubro 29). As democracias também morrem democraticamente. *Sul 21*. Consultado em: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2018/10/as-democracias-tambem-morrem-democraticamente-por-boaventura-de-sousa-santos/>.
- SHARKEY, N., van Wynsberghe, A., Robbins, S., & Hancock, E. (2017). Our Sexual Future with Robots: A Foundation for Responsible Robotics Consultation Report, *responsiblerobotics.org*, July 5, 2017, 1-41. [<https://responsiblerobotics.org/wp-content/uploads/2017/11/FRR-Consultation-Report-Our-Sexual-Future-with-robots-1-1.pdf>].
- SHELLEY, M. (2003), *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (Ed., Intro & Notes by Maurice Hindle) (rev. ed.). London: Penguin [1818].
- THOMSEN, M. R. (2014). *The New Human in Literature. Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*. London: Bloomsbury.
- TURNER, J. (1998), *Frankenstein's Footsteps: Science, Genetics and Popular Culture*. London: Yale University Press.
- WINTERSON, J. (2018). *Courage Calls to Courage Everywhere*. Edinburgh: Canongate.
- _____, (2019). *Frankissstein: A Love Story*. London: Jonathan Cape.

O dom da admiração*

RICARDO GIL SOEIRO

Poetisa polaca e Prémio Nobel da Literatura em 1996, Wislawa Szymborska foi uma das mais importantes vozes poéticas da literatura europeia do pós-guerra. Cultivando uma acutilante ironia e promovendo desconcertantes paradoxos, a sua poesia oscila entre a tematização do quotidiano e a meditação de cariz filosófico, emprestando às suas composições uma aura simultaneamente acessível e densa, plena de uma simplicidade sofisticada a que decerto não é alheia uma indelével ressonância existencial. Os seus poemas revelam um inusitado cuidado formal e uma assinalável depuração de meios, tendo-lhe sido atribuído o epíteto de Mozart da poesia.

Elegendo como *corpus* privilegiado alguns poemas extraídos dos volumes *Paisagem Com Grão de Areia* (1998) e *Alguns gostam de poesia* (2004), procurarei demonstrar, de forma muito sumária, em que medida é possível vislumbrar na poética szymborskiana um posicionamento pós-humanista, patente no modo complexo como as suas composições poéticas ensaiam e põem em cena uma profunda revisão da cesura antropocêntrica que se institui entre a esfera humana e a esfera não humana. O meu argumento é o de que a sensibilidade pós-humanista da poesia de Szymborska não visa um dogmático aniquilamento da ideia de humanismo, tarefa que seria tão estulta quanto infrutífera. O que os seus poemas nos vêm, afinal, mostrar é quão importante se afigura o subversivo riso nietzschiano, quão necessária é uma celebração dos mundos em contacto e das zonas em contágio, quão urgente é desafiar as cesuras incessantes de que falava Agamben (2011: 29) e escrutinar “o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros” (Foucault, 2002: 47-48). Através da ironia e do paradoxo, do humor e da multiplicação de pontos de vista, Szymborska parece

* Este artigo segue o acordo ortográfico de 1990.

dizer-nos que o ser humano é apenas um membro de uma comunidade em devir, apelando, assim, a uma des-hierarquização da matéria: do vivo e do não vivo, do humano e do não-humano.

É o espanto que determina o ponto de fuga destes poemas. O deslumbramento alimenta, assim, uma escrita que atenta nos pequenos detalhes da existência, nas grandezas do ínfimo de que nos fala Manoel de Barros, em que do singular se desprende uma ressonância cósmica. Não nos deve surpreender, portanto, a profusão de interrogações que impregnam a tessitura das suas composições poéticas, traço que constitui a marca de água desta poesia. A este propósito, não posso deixar de atentar num poema que, exclusivamente constituído por interrogações, se intitula, muito sintomaticamente, *Admiração*:

Porquê tanto a uma só pessoa?
 A esta e não a outra? E que faço eu aqui?
 Num dia que dizem terça-feira? Em casa e não em ninho?
 Com pele e não com escamas? Com cara e não folha?
 Porquê pessoalmente só uma vez?
 E logo na Terra? Junto a uma estrela pequena?
 Depois de estar ausente tantas eras?
 Para além de todos os tempos e algas?
 Para lá do pólipo e da medusa?
 E logo agora? Para o sangue e os ossos?
 Só comigo em mim? Por que
 não mais além ou a cem milhas daqui,
 ou ontem ou há um século
 sentada e olhando o canto escuro
 – tal como de focinho erguido de repente
 olha um que rosna e a que chamam cão?

(Szyborska, 1998: 111)

Nesta composição estão condensados, de forma abreviada, os traços distintivos que singularizam a dicção poética da escritora polaca. O estilo é singelo e enxuto, a linguagem límpida e desprovida de hermetismos autotélicos e malabarismos inconsequentes. Porém, uma tal clareza oculta, na verdade, uma simplicidade sofisticada que se plasma num requintado rigor

oficial. Tematicamente, é possível constatar o modo como diversos *topoi* se interpenetram mutuamente: a vertente inquiridora que as interrogações exacerbam, o autoquestionamento existencial do sujeito que escreve, a aleatoriedade da existência, o solipsismo em confronto com a alteridade (“Só comigo em mim?”), a singularidade da individualidade humana e a primazia do particular e do fenoménico em detrimento do nouménico (veiculada pelo emprego dos deícticos: “A *esta* e não a outra? E que faço eu *aqui*?”).

Importaria, ainda, sublinhar a encenação de uma poética pós-humanista, ou seja, o modo como o sujeito lírico se interroga sobre a sua própria individualidade humana em confronto com outros entes não humanos. O que daqui decorre é uma conceção segundo a qual a identidade humana é vista como mero fruto do acaso, o que, em última análise, deixa entrever uma contiguidade ontológica entre os seres, sejam eles vivos ou não vivos (“Em casa e não em ninho?”; “Com pele e não com escamas?”; “Com cara e não folha?”), contiguidade essa que, aliás, pode ser lida como uma aspiração à simultaneidade (“Porquê pessoalmente só uma vez?”).

Desloquemos agora o ângulo de análise para o poema “Visto do Alto”. Vejamos de que forma nele se opera uma subversão do tradicional enquadramento antropocêntrico:

Na estrada do campo há um besouro morto.
 Os três pares de patinhas, dobrou-os com esmero sobre o ventre.
 Em lugar do desvario da morte – asseio e ordem.
 É moderado o horror desta visão,
 âmbito rigorosamente circunscrito entre escalracho e menta.
 A tristeza não se pega.
 O firmamento é azul.

Para nosso sossego, é uma morte como que mais chã
 – há um morrer para os homens outro para os bichos,
 que perdem – queremos crer – menos sentido e mundo,
 ao partirem – quer-nos aparecer – de um palco menos trágico.
 As suas almas miudinhas não nos assustam as noites,
 respeitam distâncias,
 conhecem os usos.

E eis que aqui este besouro morto no caminho,
 num estado indeplorável, luzindo a um ínfimo sol.
 Pensa-se nele o simples tempo de o avistar:
 Parece que o importante só a nós diz respeito.
 Para vida que é só nossa, uma morte só nossa,
 morte que goza de prioridade absoluta.

(Szyborska, 1998: 157)

O que está aqui em jogo é a distinção entre a experiência da morte por parte do animal não-humano e a mesma experiência-limite por parte do humano. A descrição da ocorrência não causa qualquer repulsa ao sujeito lírico: depois da desapaixorada constatação de um besouro morto, somos transportados para um universo ordenado e composto, despojado de qualquer sinal de tragicidade, em que a repugnância, o desalinho ou o terror não encontram cabimento, sendo substituídos pela ordem e pelo asseio, num “âmbito rigorosamente circunscrito”, proporcionando uma visão que apenas é mitigadamente horrífica. De resto, uma tal descrição é imediatamente comprovada tanto por uma anotação de carácter psicológico (“A tristeza não se pega”), como por uma anotação de carácter mais objetivo (“O firmamento é azul”). Essa aceitação prende-se com a disparidade ontológica que julgamos surpreender entre a dignidade daquela morte e a nossa própria extinção: “há um morrer para os homens outro para os bichos.” O poema chama, pois, a atenção para o contraste entre a morte local do besouro e a morte cósmica do ser humano, sublinhando a arbitrariedade de uma tal diferenciação.

Sabemos como, na perspectiva heideggeriana, apenas os seres humanos morrem. No polo oposto, sustentará o filósofo, na medida em que não logra apreender a morte enquanto morte, o animal não-humano não morre, a sua existência simplesmente cessa. Ora, será precisamente essa diferença ontológica que concitará, por exemplo, a divergência de Derrida, pensador cujas posições serão seminais para uma questionação de índole pós-humanista.

Com efeito, a voz que assoma em “Visto do alto” parece desconstruir a conceção que aposta na singularidade da morte humana, quando, modalizando o discurso (“*Parece* que o importante só a nós diz respeito”), persevera à saciedade nessa exclusividade e, ao fazê-lo, relativiza um tal

pretendo privilégio: “Para vida que é só nossa, uma morte só nossa,/ morte que goza de prioridade absoluta.” Essa relativização, aliás, estava já em marcha no início do poema, quando lemos que os bichos “perdem – *queremos crer* – menos sentido e mundo,/ ao partirem – *quer-nos aparecer* – de um palco menos trágico”, imputando essa singularidade às nossas crenças e às nossas ilusões.

Igualmente merecedor de atenção é o poema “Discurso na secção de perdidos e achados”, composição que parece dar voz a uma multiplicidade de criaturas em plena evolução:

Perdi umas quantas deusas a caminho do sul para o norte
e muitos deuses a caminho do oriente para o ocidente.
Apagaram-se-me de vez algumas estrelas, abra-se-lhes o céu!
Afundaram-se-me uma ilha, outra ilha.
Nem sei bem onde deixei as minhas garras,
quem veste o meu pêlo, quem mora na minha carapaça.
Morreram-me os irmãos quando rastejava da água para a terra
e só um ossinho festeja em mim aniversário.
Pulava para fora da pele, não poupava vértebras nem pernas,
inúmeras vezes perdia os sentidos.
Há muito fechei a tudo isto o terceiro olho,
abri disso barbatana, encolhi os galhos.

Sumiu-se, perdeu-se, o vento levou.
Eu própria me admiro, quão pouco de mim restou:
do género por enquanto humano, pessoa singular
que ontem no eléctrico um guarda-chuva deixou ficar.

(Szyborska, 2004: 161)

Tendo como pano de fundo temático a evolução biológica, a noção de mutabilidade é aplicada ao próprio sujeito lírico que se desdobra em múltiplos falantes. Não podemos deixar de salientar o modo admirável como o poema hesita entre uma dimensão coral que parece abarcar a totalidade do universo e uma dimensão individual que segue no encaço de uma única criatura que percorre as sinuosas etapas da evolução desde o ser invertebrado até ao *homo sapiens*. O poema parece iniciar-se com

uma resposta a uma interpelação numa secção dos perdidos e achados. O título assume, assim, um valor deíctico que identifica a situação de enunciação, constituindo a privilegiada porta de entrada para a compreensão do texto. Todo o poema se joga na réplica por parte do sujeito interpelado que identifica os infundáveis componentes que foi deixando pelo caminho ao longo de milhares e milhares de anos de evolução, terminando por dizer, de forma singela, que apenas perdeu um guarda-chuva no eléctrico. É desarmante como o poema anula a discrepância entre a imensidão temporal do processo evolutivo e um anódino episódio vivido por um sujeito individual, *hic et nunc*.

A composição encontra-se estruturada em duas partes claramente identificáveis: a primeira parte consiste na enumeração, ao passo que a segunda parte, constituída pelos três últimos versos, visa estabelecer o contraste entre a longa duração da evolução do Universo e a escala incomensuravelmente mais ínfima da história humana. A intensidade de um tal confronto é obtida, quer através da localização espaço-temporal (ontem, no eléctrico), quer através do recurso ao objecto banal que o sujeito perdeu, operando, assim, uma redução de grandeza da experiência humana. Ao fazê-lo, materializa uma relativização da importância do ser humano no grande esquema das coisas.

Atentemos agora no célebre poema “Paisagem com grão de areia”, procurando ver como nele se mostra como a *Weltanschauung* humana coarta a diversidade que pulula na existência:

Chamamos-lhe grão de areia.
E ele a si nem areia nem grão.
Passa muito bem sem nome
genérico, específico,
duradouro, efémero,
erróneo ou real.

Nada é para ele o nosso olhar, o nosso tacto.
Não se sente observado e tocado.
E se caiu no parapeito da janela
é peripécia nossa, não dele.
Para ele é o mesmo cair aqui ou acolá,

sem a certeza de já ter caído
ou de estar ainda a cair.
Da janela há uma bonita vista sobre o lago
mas esta vista não se vê a ela própria.
Informe e descolorido,
inodoro e sem voz
e sem dor se lhe apresenta o mundo.

Como que desfundadamente ao fundo do lago
e desmarginadamente às suas margens.
Nem seco nem molhado à sua água,
nem singular nem múltiplo às suas ondas,
marulhando surdas ao próprio marulhar
ao redor de pedras nem grandes nem pequenas.

E tudo sob um céu de natureza inceleste
onde se põe um sol nunca poente
escondendo-se sem se esconder atrás da nuvem inconsciente.

Impele-a o vento sem outra razão
a não ser a de que venta.

Passa um segundo.
Dois segundos.
E um terceiro.
Mas são só nossos estes três segundos.

Precipitou-se o tempo como mensageiro com notícia premente.
Mas a comparação é apenas nossa.
A figura inventada, a pressa insinuada,
e a notícia inumana.

(Szyborska, 1998: 205-207)

O poema abre com uma declaração factual para logo de seguida a refutar. De resto, toda a primeira estrofe denuncia a nomeação como arma antropocêntrica. Daqui resulta que o modo como percecionamos o grão de

areia, por via dos sentidos (neste caso, visão e tato), só a nós nos diz respeito: “Nada é para ele o nosso olhar, o nosso tacto./ Não se sente observado e tocado.” Utilizando a terminologia de Richard Rorty, diríamos que o “mundo não fala; só nós é que falamos” (1994: 26) e que uma visão contingente consiste justamente em “adaptar-nos à ideia de que a realidade é em grande medida indiferente às descrições que dela fazemos” (*ibid.*: 27). A estrofe que se segue evidencia de que forma a própria representação do espaço e do tempo constituem produtos da nossa consciência: “Passa um segundo./ Dois segundos./ E um terceiro./ Mas são só nossos estes três segundos.” Dir-se-ia que as projeções que lançamos sobre os objetos materializam a nossa necessidade epistemológica de conferir forma inteligível ao real.

A composição permite convocar o tópico do multicentrismo, uma visão do mundo que abarca muitos centros, humanos e para-além-de-humanos, bem como diferentes pontos de vista, todos diferentes e de igual valor (cf. Kostkowska, 2006). O poema procede através da consideração de diversos objetos, mas procura denunciar a subjetividade dos sujeitos que os conhecem. Fá-lo através da utilização de negativas, em que os objetos são definidos pelo que não são. Isto é, os nomes de que nos socorremos para defini-los não têm qualquer consequência para eles. Tudo se passa como se “nós” – o coletivo com que abre o poema – fôssemos sendo afastados para fora do enquadramento até que deixássemos de existir: “A figura inventada, a pressa insinuada,/ e a notícia inumana.”

Secundamos, assim, a alegação de Bojanowska que, no brilhante artigo “Wisława Szymborska: Naturalist and Humanist”, defende que “Anti-anthropocentrism may well represent Szymborska’s one consistent and firmly upheld belief” (1997: 213). Efectivamente, em vários dos seus poemas (“Nuvens”, “Társio”, “O silêncio das plantas” ou “Conversa com a pedra”), é possível descortinar uma mundivisão que contesta a reivindicação antropocêntrica, segundo a qual, para recuperar a expressão deleuziana, o homem é o rei da criação.

Neste momento da minha reflexão, importaria aprofundar um pouco mais a problemática da *perspetiva* na poesia szymborskiana, pois ela é, a meu ver, determinante. Estamos, segundo julgo, perante uma poesia plural e caleidoscópica que convoca uma visão prismática da realidade, na medida em que expõe diferentes pontos de vista, distintas *perspetivas* assumidas por várias personagens líricas, abarcando uma multiplicidade de falas.

Essa focalização possibilita uma diversidade de ângulos, produzindo uma complexa configuração de vozes que privilegiam um determinado olhar em detrimento de outro e que nos lança o desafio de discernir no poema quem fala e quem ouve, quem vê o quê e como.

Como defende 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: 220). A discussão sobre a dimensão “ex-cêntrica” da poesia szymborskiana, patrocinada pelos estudos de Borkowska, diz respeito à necessidade epistemológica de adotar um posicionamento periférico relativamente à imperscrutável coisa em si de recorte kantiano: “since a direct insight into the heart of things is impossible, the epistemological quest by its nature implies a peripheral position with respect to the unreachable *Ding an sich*. If, then, the approximation of reality is the best we can hope for, the proliferation of viewpoints, often from peripheral and unexpected perspectives, will likely yield the most promising results” (*ibid.*).

Creio, com efeito, que é possível vislumbrar nesta poesia o cosmopolitismo das espécies propugnado por Nayar e Braidotti, como no poema “Imagino o mundo”: “Mesmo o bom dia/ trocado com um peixe/ dá-te mais apego à vida,/ a ti, ao peixe e a todos” (Szymborska, 2004: 115). Desenha-se a utopia de uma comunidade por vir que nasce da consciência da interligação entre todas as formas de vida (como, por exemplo, na viagem conjunta entre seres humanos e as plantas, cf. “O silêncio das plantas”), mas também do reconhecimento da aleatoriedade que marca a existência individual, como no poema “Admiração”: “Em casa e não em ninho?/ Com pele e não com escamas? Com cara e não folha?” (Szymborska, 1998: 111).

Essa percepção, aliás, assoma com particular contundência no poema “Um não acabar mais”, especialmente na passagem: “Outros antepassados/ poderiam, afinal, ser os meus,/ e então de outro ninho/ sairia voando,/ de debaixo de outros troncos/ rastejaria, coberta de escamas” (Szymborska, 2006: 15), bem como no passo: “Poderia ser alguém/ muito menos individual./ Alguém do cardume, do formigueiro, do enxame zuninte,/ uma partícula da paisagem agitada pelo vento” (*ibid.*).

Em última análise, esta é uma poesia que se abre à alteridade radical, contestando o primado da subjetividade humana e que celebra a fluidez

que permeia as metamorfoses identitárias, à semelhança do gesto radical propugnado pelo pós-humanismo crítico: “a critical posthumanism proposes a multispecies citizenship that involves all forms of life. Species cosmopolitanism is an openness toward the Other but also an opening up to uncertainty and the possibilities of the not-yet” (Nayar, 2014: 155). As palavras de Nayar são particularmente eloquentes, uma vez que não só se reportam a uma abertura à alteridade, mas porque também sublinham o acolhimento à incerteza e à hospitalidade ao porvir – dois eixos que me parecem centrais da *forma mentis* szymborskiana.

Adotando um pluriperspetivismo, os poemas de Szymborska convidam-nos, assim, a experimentar um descentramento e a ensaiar uma reedificação do mundo plurifacetado, a partir de uma alteridade não-humana. Recusando o monologismo, uma tal poética promove o relativismo poli-fônico. Não se trata de tentar reproduzir o ponto de vista do não-humano (obviamente vedado aos humanos), mas de albergar uma palavra plural que se abre a uma focalização flutuante e a uma vibrátil acumulação de vozes.

Desmantelando a pretensão a um saber absoluto, a delicada sabedoria mobilizada por Szymborska insurge-se contra estéreis abstrações e univocidades esclerosadas. Ao abraçar a contingência e o relativismo, ao comprazer-se com os efeitos que o seu pensamento antinómico produz, ao cambiar constantemente de perspetiva, a poesia szymborskiana permite-nos, não só superar o dogmatismo, mas também apreender os diferentes matizes de que se tece uma realidade em permanente metamorfose. E não será o escritor, como advoga Canetti (2017: 308), um eterno “guardião das metamorfoses”?

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio (2011). *O Aberto. O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70.
- BOJANOWSKA, Edyta M. (1997). Wisława Szymborska: Naturalist and Humanist. *The Slavic and East European Journal*, 41 (2), 199-223.
- CANETTI, Elias (2017). *A Consciência das Palavras*. Lisboa: Cavalo de Ferro.
- DELEUZE, Gilles e Félix Guattari (1972). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- FOUCAULT, Michel (2002). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

- KOSTKOWSKA, Justyna (2006). 'The Sense of Taking Part': Feminist Environmental Ethics in the Poetry of Wisława Szymborska. *Slavonica*, 12 (2), 149-166.
- NAYAR, Pramod (2014). *Posthumanism*. Cambridge/Malden: Polity.
- RORTY, Richard (1994). *Contingência, Ironia e Solidariedade*. Lisboa: Editorial Presença.
- SZYMBORSKA, Wisława (1998). *Paisagem com Grão de Areia* (trad. de Júlio Sousa Gomes). Lisboa: Relógio D'Água.
- SZYMBORSKA, Wisława e Miłosz, Czesław (2004). *Alguns Gostam de Poesia* (trad. de Elżbieta Milewska e Sérgio Neves). Lisboa: Cavalo de Ferro.
- SZYMBORSKA, Wisława (2006). *Instante* (trad. de Elżbieta Milewska e Sérgio Neves). Lisboa: Relógio D'Água.

Arritmias da cidade em aceleração*

LÍGIA BERNARDINO

*o movimento! o movimento! – o grande renovador
que tudo multiplica, e vibra, e delira...*

Mário de Sá-Carneiro, *Céu em Fogo* (1915)

*A velocidade é a forma de êxtase com que a revolução
técnica presenteou o homem.*

Milan Kundera, *A Lentidão* (1976)

1. Da velocidade à perda de referências

Um homem segue desnorçada e desenfreadamente por entre vultos indistintos e também eles em movimento contínuo: este é o cenário de Londres do século XIX, tal como descrito no conto “The Man of the Crowd”, escrito em 1840 por Edgar Allan Poe. A percepção do movimento dos novos meios de transporte e dos ritmos mecânicos invade o espírito das personagens de *Céu em Fogo*, de Mário de Sá-Carneiro. Um ritmo alienante acentua-se em *Canções Mexicanas*, *Animalescos* ou na série *Mitologias*, de Gonçalo M. Tavares. Estes três escritores reportam a três épocas distintas ou três etapas sucessivas da época do Antropoceno, a era geológica que assinala as mudanças planetárias resultantes da ação humana sobre o planeta Terra. Trata-se, pois, do progresso da humanidade: há fascínio em Poe, delírio em Sá-Carneiro, desconcerto e barbárie em Gonçalo M. Tavares. E há ritmos novos, mecânicos, mas também irregulares, propensos ao acidente, à imprevisibilidade, à desmesura.

* Este artigo segue o acordo ortográfico de 1990.

Segundo o filósofo francês Paul Virilio, a evolução tecnológica a que se assiste desde a revolução industrial permite antever um dos limites humanos, que é a velocidade. Desde Einstein se sabe da existência da velocidade-luz, e essa é a velocidade do instante, que as novas tecnologias possibilitam através das transmissões em direto, das comunicações imediatas, dos percursos rápidos que elidem paisagens físicas. Ora, esse desaparecimento crescente do trajeto é apenas um índice anunciando um enfraquecimento mais perigoso, ou seja, a perda de tempo para o pensamento. Virilio denomina este excesso de velocidade de poluição dromosférica:

A poluição dromosférica é, pois, aquela que atinge a vivacidade do *sujeito* e a mobilidade do *objecto*, ao atrofiar o *trajecto*, a ponto de o tornar inútil. Invalidez maior, resultante simultaneamente da *perda do corpo locomotor* do passageiro, do telespectador, e da perda dessa terra firme, desse grande solo, terreno de aventura da identidade de estar no mundo. (Virilio, 2000a: 60)

Ora, o que este filósofo aponta como uma perigosidade anunciada para o século XXI está subjacente à evolução técnica que se acelerou continuamente desde o século XIX, com alterações profundas em termos sociais, que se percebem facilmente nas relações de trabalho e de poder. Há ainda uma outra alteração, mais persistente, ainda que invisível e que se prende à intrusão nas próprias vivências individuais de mecanismos muitas vezes compulsivos e involuntários, que coartam o pleno exercício da liberdade de escolha. Desde a proletarização iniciada pelas primeiras fábricas oitocentistas, e que causaram a movimentação das populações do campo para as cidades, se deteta o acidente da industrialização: a existência em aglomerados populacionais tão movimentados, quanto absurdos, regidos por regras de legislador nem sempre evidente.

Em 1841, Edgar Allan Poe escreve uma curta peça de teatro, chamada “The colloquy of Monos and Una”, que consiste num diálogo entre marido e mulher depois da morte. Os dois culpam os avanços civilizacionais e a ilusão do progresso tecnológico da morte prematura que tiveram. A epígrafe é significativa: trata-se de uma frase retirada de *Antígona*, de Sófocles, e consta no seguinte: “These things are in the near future” (2009: 573). A crítica que Monos, a personagem masculina desta peça de Poe, faz ao progresso prende-se, por um lado, ao afastamento da natureza e, por

outro, ao excesso de confiança precisamente nesse progresso. No fundo, a poluição acentuada das cidades de então, causando a morte de Monos devido a problemas respiratórios, era apenas resultado de uma infantilidade humana, acrescida de inveja: “Man, because he could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still increasing dominion over her elements” (Poe, 2009: 574). Os sábios, para esta personagem, não são os que glorificam a velocidade do progresso, mas os que, séculos antes, defendiam “principles which should have taught our race to submit to the guidance of the natural laws, rather than attempt their control” (*ibidem*).

O resultado foi, segundo Monos, a deformação da natureza, donde o seu lamento pela cidade que o ser humano começa a construir no século XIX. Ao contrário de Baudelaire para quem, num texto começado a escrever em 1938 por Walter Benjamin, a população doentia que vivia e respirava os ares fétidos das fábricas era “o verdadeiro sujeito dessa modernidade”, pelo que “viver a modernidade exig[ia] uma constituição heróica” (2006: 75), Poe responsabiliza o homem dessa cidade pela derrocada civilizacional que o progresso tal como o presencia representa.

Deste ponto de vista, percebe-se que Poe adivinhava já a transformação a que assistia nas cidades-palco do seu imaginário literário, notando a responsabilidade humana na proliferação de doenças resultantes da sua ação transformadora sobre a natureza. Poe alerta para o que, conforme Bernard Stiegler explica, somente a partir da década de 1970 os seres humanos perceberam com clarividência: a “acceleration of the Anthropocene” (2015: 129), ou seja, a amplitude das consequências da ação da humanidade sobre o planeta.

A construção da cidade contemporânea parece afastar o mundo humano do não-humano, pela secundarização da natureza e pela supremacia do engenho humano. No entanto, nem toda a natureza desaparece da cidade, nem toda a construção depende apenas da ação humana: o fator não-humano permanece numa invisibilidade persistente, mas de efeitos marcantes, seja pela ação da natureza, seja pela ação da técnica. Neste caso, a velocidade das transformações sobretudo desde o início do século XXI comporta uma reconfiguração das vivências que afeta o quotidiano das sociedades. Conforme escreve Milan Kundera no romance *A Lentidão* (1995), “Tudo muda quando o homem delega a faculdade da

velocidade numa máquina: a partir de então, o seu próprio corpo sai do jogo e ele entrega-se a uma velocidade que é incorpórea, imaterial, velocidade pura, velocidade em si mesma, velocidade êxtase” (7).

Ora, evocar o êxtase face ao imaterial para explicar o fenómeno da velocidade sugere o nascimento de uma religiosidade que vê na técnica motivo de contemplação, mas que se inviabiliza pela ausência de tempo para essa mesma contemplação. Também no espaço as consequências são visíveis: quando só a velocidade existe, os lugares desaparecem enquanto zonas de afeto, para se tornarem em meros pontos de passagem a velocidades diversas.

Para o ensaísta Lawrence Buell, as deslocações populacionais, principalmente desde as últimas décadas do século XX, alteraram as relações com os lugares. A questão atinge a própria linguagem: lugar e espaço divergem entre si, na medida em que o primeiro implica uma proximidade afetiva de que o segundo está desprovido: o lugar implica o afeto; o espaço é anódino. Para Buell, a modernidade “has rendered place-attachment nugatory and obsolete, as the philosophers who helped usher in the scientific and thence the technological revolutions had begun to claim several centuries before” (2008: 64-5).

O movimento populacional assim descrito implica, pois, um distanciamento emocional da dimensão do espaço. A cidade existe pelo seu movimento arritmico, condicionando e incutindo regras nem sempre perfeitamente discerníveis, mas que colocam em risco a referencialidade da própria existência humana.

2. Normalização como desígnio

Saberá o homem da multidão de Poe o seu lugar na cidade? No conto de 1840 “The man of the crowd”, um homem idoso circula a ritmos diversos pela cidade de Londres, aparentemente sem destino concreto. Detém-se e move-se, consoante o movimento e aglomeração da turba, no que é observado fascinadamente pelo narrador homodiegético, a ponto de o seguir durante um dia inteiro. Através desse percurso – há ainda trajeto, neste conto de Poe – mais do que a revelação malograda de uma personagem estranha, o que ressalta é a cidade oitocentista, com o setor terciário a ganhar um protagonismo inédito até então.

Como escreve Poe, trata-se de uma sociedade onde prolifera o “*deskism*”, uma “tribe of clerks”, repleta de jovens funcionários que circulam com descontração e autoconfiança: “The manner of these persons seemed to be an exact fac-simile of what had been the perfection of *bon ton* about twelve or eighteen months before” (Poe, 2009: 209). Uns homens de negócios mostram-se alheados do movimento circundante; outros, mais nervosos, “talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on account of the very denseness of the company around” (208); estes seriam os nobres, mercadores, advogados, comerciantes, ou seja, trabalhadores por conta própria, que “did not greatly excite my attention” (2009: 209). Há, assim, um movimento social cadenciado, como se todos os transeuntes fossem uma produção em série, ainda que divididos em classes diversas. Em causa está a emergência da sociedade técnica, que se veio a consolidar até ao século XXI.

A propósito deste conto, diz Walter Benjamin que Poe

expressa o isolamento desesperado das pessoas nos seus interesses privados [...] em pormenores que têm a ver com uma desajeitada uniformização, quer das roupas, quer da sua conduta. O servilismo daqueles que recebem empurões e ainda por cima se desculpam, deixa perceber a origem dos meios que Poe mobiliza nessa passagem. Eles vêm do repertório dos palhaços. Nos números cómicos há uma relação evidente com a economia. Nos seus movimentos abruptos, eles imitam, tanto a maquinaria, que dá os seus encontros à matéria, como a conjuntura, que os dá à mercadoria. (Benjamin, 2006: 55)

A perda de identidade destes *clerks* é notória: os funcionários são cópias uns dos outros, vendo na padronização de comportamentos a forma de vencerem numa sociedade crescentemente capitalista. Mas estão também fora de moda, porque eles não pertencem ainda – talvez nunca lá cheguem – às posições de topo. Nota-se, pois, um ritmo de submissão que estes funcionários incorporam, ainda que num patamar diferente do de operários de fábrica. Estes funcionários assim descritos serão os proto-habitantes de uma sociedade que, conforme defende Rosi Braidotti, vive num regime de “economy of commodification” (2013: 114). Reféns de um anonimato conferido pela cidade, seguem ritmos que lhes são impostos, ilusoriamente pensando-se competentes funcionários, quando

serão absorvidos por uma sociedade que os toma por meros elementos comodificáveis.

Defende Hannah Arendt que, na sociedade moderna, aquela que levará à sociedade de consumo, se assiste à emergência do *homo laborans*, cujo trabalho leva à preparação dos bens de consumo. Existem meramente como executantes, logo, balizando uma existência ao ritmo do trabalho, não para a criação de uma vida autónoma. Afirmar esta filósofa que “os utensílios do labor aderem a este ritmo [ao ritmo imposto pelo produto] até que o corpo e o instrumento passam a agitar-se no mesmo movimento repetitivo” (2001: 185). O corpo segue as necessidades do produto do trabalho: ultrapassada a condição de *homo faber*, aquele que teria a capacidade de inventar e, portanto, pensar os fins a dar ao produto do seu trabalho, estes funcionários que o narrador observa da mesa do café, no conto de Poe, tornam-se meros autómatos, cujos movimentos obedecem à máquina chamada cidade.

Para Benjamin, estas personagens “comportam-se como se só pudessem manifestar-se por actos reflexos” e autobloqueiam-se nas ruas que eles percorrem (2006: 55). Trata-se do início da poluição dromosférica tal como teorizada por Virilio, na medida em que, como afirma, deste modo se fomenta o “esquecimento do *ser do trajecto*” (2000a: 49). Estes afanosos funcionários obedecem impensadamente, alheadamente a um movimento perpétuo, condição essencial para o seu trabalho, mas limitando-se a reproduzir fórmulas, automatizando-se, assim inviabilizando a superação do estatuto de *homo laborans*.

Alheamento, servilismo, bloqueio são, em síntese, palavras que poderiam caracterizar a cidade em construção acima descrita, mas há ainda o *flâneur* a que Baudelaire alude em *O Pintor da Vida Moderna* (1862). Pensando em “O Homem da multidão”, Baudelaire associa-o ao narrador do conto que, em convalescença, testemunha a aceleração da turba nas ruas circundantes ao café onde se encontra: “recém-chegado das sombras da morte, aspira deliciado todos os germes e todos os eflúvios da vida” (2006: 15). Eis uma das ilusões da modernidade: o movimento como símbolo de vida coletiva do espaço humano. Para o *flâneur*, porém, falta ainda um outro condimento: a observação, que o torna num “caleidoscópio dotado de consciência”, escolhendo para sua casa ficar “no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito” (18). Por isso,

talvez, o narrador comece a seguir o homem da multidão, cujo semblante demoníaco o atrai inapelavelmente:

As I endeavored, during the brief minute of my original survey, to form some analysis of the meaning conveyed, there arose confusedly and paradoxically within my mind, the ideas of vast mental power, of caution, of penuriousness, of avarice, of coolness, of malice, of blood-thirstiness, of triumph, of merriment, of excessive terror, of intense – of supreme despair. I felt singularly aroused, startled, fascinated. (Poe, 2009: 211)

O retrato assim esboçado não sugere uma cidade tendente à pacificação, mas à possibilidade do crime, e é isso que fascina na cidade então emergente. O domínio é o do acidente, tal como pensado por Paul Virilio: o outro lado do espelho de um afã incessante, que se pressuporia como o contributo destes funcionários para a sociedade moderna em construção. No entanto, Poe é claro, no final do conto, quando refere que esse homem “is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd” (213). Só no meio da multidão o criminoso (se o é de facto) permanece a salvo, por se manter anónimo, e essa poderia ser uma justificação para o trajeto errático e desenfreado desta personagem de nome desconhecido, num reforço do aludido anonimato. No entanto, como nunca tem voz, as motivações deste homem ficam atidas à especulação.

O seu fascínio pelos aglomerados de gente, o seu aparente desespero quando se percebe sozinho, o seu percurso até aos mais recônditos lugares de Londres, mesmo na periferia, mesmo que no meio de gente embriagada e grotesca, aponta-o simbolicamente como o espírito de um novo tempo da humanidade. No dealbar da época do Antropoceno, em que o ser humano apenas encontra sentido enquanto construtor do mundo, como diria Heidegger, mesmo os ambientes mais repugnantes servem de alento e de confirmação de uma pertença civilizacional. Assim, inviabilizada a possibilidade de permanecer no meio da multidão no centro de Londres, por estar já entrada a noite, o velho desloca-se para a periferia, onde se vê perante “the most noisome quarter of London, where every thing wore the worst impress of the most deplorable poverty, and of the most desperate crime” (*ibidem*).

Os mecanismos da cidade, os seus movimentos e ritmos, levam este homem da multidão a agir de modo mecânico, porque dependente de uma cadência que lhe é exterior. Ainda assim, não parece haver a percepção desse ato compulsivo e reflexo: apesar da chuva e do adensar noturno (únicos elementos que não decorrem da ação humana neste conto), “all was dark yet splendid” (210). Denota-se, pois, uma conformação às condições impostas por uma sociedade ameaçadora, como se a cidade tivesse as suas próprias regras que insidiosamente se infiltrassem nos comportamentos humanos. O homem da multidão será um símbolo dessa nova dependência humana que o século XIX começa a produzir mas que adquire maior e mais nítida pujança no século XX, como os futuristas, cerca de setenta anos depois de Poe, se esforçaram por confirmar.

3. Delírios dissolventes

As arritmias oitocentistas serão superlativizadas em inícios do século XX, dada a recém-adquirida percepção do absolutamente novo que a mecanização do quotidiano produz. Pelo menos, será essa a perspetiva adotada pelo movimento futurista, que profetiza um re-nascimento da humanidade, não proporcionado pela arte do belo ou pela religiosidade, mas pela máquina. Marinetti é claro na “Fundação e manifesto do futurismo”, de 1909: “estendi-me sobre o meu carro como um cadáver no caixão, mas, de repente, ressuscitei debaixo do volante, essa lâmina de guilhotina que ameaçava o meu estômago” (1979: 46). A máquina torna-se na Fénix renascida, no símbolo que assinala o dealbar de uma nova civilização.

Mesmo havendo a consciência do acidente, este é saudado na medida em que resulte exclusivamente do progresso maquínico da novel civilização humana. Na “Ode Triunfal”, Álvaro de Campos exclama:

Eh-lá grandes desastres de comboios!
 Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
 Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
 Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
 Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões

(2013: 88)

A citação poderia estender-se pela quase totalidade do poema deste heterónimo de Fernando Pessoa, mas aqui interessa sobretudo reter como o trágico que advém do espírito humano é mais importante de que uma devoção a Deus ou à Natureza. A glorificação do espírito humano, descarta, porém, que “não há ganhos tecnológicos sem perdas ao nível do vivo” (2000a: 58), conforme considera Virílio.

Ora, as oito novelas incluídas em *Céu em Fogo*, de Mário de Sá-Carneiro, publicadas também pela primeira vez no ano de 1915, mantêm o fascínio e elogio do espírito humano apenas na medida em que possibilita a descoberta dos enigmas com que a humanidade se confronta, encontrando no progresso científico-tecnológico a via para a concretização desse propósito. Em “O homem dos sonhos”, o protagonista comenta a insatisfação que uma vida normal, rendida aos impulsos do quotidiano, proporciona, sendo a natureza apenas o exemplo maior dessa cedência aos instintos mais básicos: “o que não for animal ou vegetal é sem dúvida mineral... Eis o que demonstra bem a penúria inconcebível da Natureza!” (1995: 104). Eis também, deste modo, a fundamentação de um novo posicionamento de uma – suposta – autonomia do espírito humano.

Virílio alerta para os perigos de um homem-prótese, dada a dependência que se cria de uma realidade virtual cujos contornos se obscurantizam. As personagens dos vários contos deste livro de Sá-Carneiro, porém, propõem outra versão. Entregando-se a uma busca contínua do Mistério, quando há o vislumbre da sua descodificação, ele aparece transfigurado em mecanismos técnicos, como se percebe no conto precisamente denominado de “Mistério”:

A minha dor enclavinhou-se em Mistério – esculpe-me em desconhecido, alastra-me em destrambelho...

Assim, agora, defronte dos meus olhos, torcem-se picarescamente grandes cabos viscosos, duma matéria arroxeadada, em filamentos capilares. E nas minhas horas de maior pavor sinto, com efeito sinto, que vão comboios pequeninos na minha alma, puxados a cordel – e que as minhas entranhas se reduziram a um complexo sistema de rodas de vidro e marfim, pequenos discos multicolores, ponteiros oxidados – tudo a girar, vertiginoso, por um inútil movimento de relojoaria. (1995: 66)

Neste trecho, nota-se a contradição deste espírito novo que as personagens de Sá-Carneiro parecem querer incorporar. Se, por um lado, ambicionam a dissolução do próprio corpo nos mecanismos, por outro, percebem a impossibilidade de uma convivência do ser humano com os maquinismos que eles próprios inventam. Almejando a vivência num novo paradigma de tempo e espaço, só conseguem aproximar-se desse espírito que apregoam através da velocidade, que acelera quanto mais as personagens se deixam imbuir pela sua presença. Interessa a Sá-Carneiro constatar a pertença a um mundo da técnica, mas interessa também conciliar a agitação interior com os ritmos díspares da nova sociedade cosmopolita e técnica.

Há nestes contos uma sucessão de vertigens, sejam elas causadas por um automóvel “mais vertiginoso do que o expresso” (72), por um ómnibus “que resvalava agora barulhento de ferragens” (79), por “maquinismos vertiginosos” (183), ou pelo simples “ondear da vida moderna” (87). Tudo se sucede em turbilhões e sensações sinestesticamente amplificadas, como se só nesse excesso o novo tempo se pudesse manifestar na plenitude. Porém, a única viabilidade humana face a tão intensas experiências de captação desses tempos anunciantes do domínio da técnica é a destruição. Afirma o homem dos sonhos, do conto homónimo:

o que existe de melhor na vida é o movimento porque, caminhando com uma velocidade igual à do tempo, no-lo faz esquecer. Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes – por isso a coisa mais bela que os homens inventaram.

“Viajar é viver o movimento. Mas, ao cabo de pouco viajarmos, a mesma sensação de monotonicidade terrestre nos assalta, bocejantemente nos assalta: por toda a banda o mesmo cenário, os mesmos acessórios [...]. Eu tive um amigo que se suicidou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outras paisagens, além das que existem. (1995: 104)

Para a ensaísta Paula Costa, Mário de Sá-Carneiro faz “a encenação de uma mente futurista, na tentativa idealizada de uma passagem do herói trágico romântico para o herói, não menos trágico, mas modernista” (2009: 120). Neste trecho de Sá-Carneiro, está bem patente um desejo de superação eventualmente da própria condição humana, que só através da técnica – dos novos meios de transporte de velocidades vertiginosas, neste

caso – poderá ser alcançada, nem que só o seja idealmente. Por isso, na viagem (que teria, necessariamente, de ser de comboio), não interessa o trajeto, nem a duração, nem a sempre igual paisagem exterior. Para estas personagens que pretendem incorporar o espírito de um tempo novo, interessa o instante. O fenómeno é de elisão: não há duração, não há espaço; há apenas o instante em que o movimento tudo absorve e assim se eterniza.

Sintomaticamente, a teoria da relatividade de Einstein foi publicada em 1905, fazendo com que, como afirma Virilio, “TEMPO (duração), ESPAÇO (extensão), [sejam] a partir de agora inconcebíveis sem a LUZ (velocidade-limite), a constante cosmológica da VELOCIDADE DA LUZ” (2000a: 35). Ora, em “A estranha morte do professor antena”, o desejo deste cientista é precisamente superar os conceitos lineares, superar a própria existência humana, para atingir o instante supremo. O discípulo que conta a história do professor Antena apregoa que “a Ciência é talvez a maior das artes” (Sá-Carneiro, 1995: 161), pois tem como alvo a superação, ou, como afirma, “o Além” (162); já o artista se lança na adivinhação, do que decorre que “Newton e Shakespeare, se se não excedem, se igualam” (*ibidem*).

Mas a descoberta não chega como exercício de superação; é necessária a experiência. Conforme exclama ao seu discípulo que, após a sua morte se vê compelido a narrar os acontecimentos e a tentar entendê-los, “estou prestes a vencer... ou a ser vencido... só então direi tudo... Vem... Quero-te a meu lado no Instante Supremo” (Sá-Carneiro, 166). Curiosamente, o tempo que o relógio simboliza foi substituído pela cor, presente num mostrador roxo, em que “os algarismos das horas estavam substituídos por traços de cor” (167), como se duração e extensão estivessem fundidos no anúncio do instante supremo. Este surge invisível, mas triturante, como um vórtice estilizador.

O que para os futuristas era de menor importância, a subserviência do ser humano a um universo não-humano, que é a técnica, surge, neste início do século XXI, como um problema de infindáveis reflexões acerca da capacidade de esta espécie sobreviver num mundo que, afinal, não é apenas humano. Mas já havia neste futurismo de Sá-Carneiro (como também no de Álvaro de Campos) a consciência do limite, a sensação de vertigem que terá como destino apenas a claudicação humana a uma força superior, mesmo que advinda do engenho humano. Na criação do monstro, antevê-se já a subjugação.

4. Mecanismos de submissão

No meio da multidão, o homem de Poe segue o movimento da turba, assim encarnando o espírito do seu tempo. Em Mário de Sá-Carneiro, porém, o acidente prende-se com a vontade de superação, que só o delírio parece concretizar. A evolução técnica converte-se num limite humano, como se se tornasse impossível comportar o êxtase das novas ferramentas tecnológicas e só o espírito dissolvido no novo movimento coletivo concretizasse a fusão de tempo, espaço e a própria humanidade. Os seres humanos convertem-se numa substância em agitação, aguardando pela dissolução no ar como forma de apaziguamento: o onde-corpo dissolve-se no sem-tempo, ou seja, numa dimensão a-cronológica marcada pelo desaparecimento. O caminho é apenas o da autodestruição.

Gonçalo M. Tavares, por seu turno, problematiza a submissão à técnica, apontando como caminho possível a barbárie, de que os campos de concentração nazi são o exemplo maior. A velocidade e o movimento, velando o pensamento, levam tão somente à acentuação das desigualdades, designadamente na administração do poder. Este autor publica todos os seus livros já no século XXI. Quando reflete sobre a técnica, fá-lo a partir de referências diversas das de Poe ou Sá-Carneiro, pois escreve na era da técnica (designação usada por este autor e que surge na tetralogia *O Reino*), altura em que a velocidade suprime a extensão e o próprio tempo. Por outro lado, os ritmos – as arritmias – bem patentes nas cidades, revelam um espaço enclausurante, tendente ao confronto. Nos dois casos, em causa está a integridade humana: porque a razão fica em perda, porque a cedência aos impulsos induzidos pavlovianamente inviabiliza a liberdade de escolha, porque o deslumbramento pelos desenvolvimentos técnicos suplanta reticências éticas.

Tanto a multidão que se acotovela nas ruas da cidade, como o comboio, cuja velocidade estonteante resulta apenas na loucura, são isotopias reveladoras de um universo humano que se move no século XXI de modo muito mais rápido do que em qualquer outro século. Voltando a Virílio e à sua teoria de poluição dromosférica, escreve ele que “a velocidade polui a extensão do mundo e as distâncias do mundo. Esta ecologia não é apreendida, porque ela não é visível, mas mental” (2000b: 63). Tanto a nova multidão como o comboio do século XXI descritos por Gonçalo M. Tavares se enquadram neste postulado de Virílio, na medida em que não há

extensão, e os reflexos dessa ausência manifestam-se sobretudo em termos de atitude experiencial do quotidiano.

Assim, em *Canções Mexicanas* (2011), o narrador autodiegético está no centro da cidade do México (*sic*), no meio da multidão, e nada consegue perceber, a não ser o movimento, já que a quantidade de gente é tal, que nem consegue ver a rua: “agora estou aqui nas ruas do centro da cidade do México e aqui tudo é gente, não há rua, não se vê o chão, se olhas para baixo és empurrado, se olhas para cima és empurrado” (2011: 22). Como consequência disso, fica apenas a desorientação e a obediência, que uma criança lhe ensina: “então corre, diz-me ele, e sim, começo a correr, não entendo porquê – mas sou um menino obediente – então corre, diz ele, não pares, corre!” (23). Não é a cidade do México que está aqui posta em evidência, mas a cidade do presente empírico assim metaforizada, como o próprio uso da letra minúscula o leva a entender.

Também o comboio resulta numa desorientação, principalmente devido à velocidade em que circula. No livro *Cinco Meninos, Cinco Ratos*, uma das personagens, Moscovo, mete-se num comboio, mas desconhece o destino, se Moscovo ou Paris: “A Velocidade é tanta, é de tal forma brutal, que ele não percebe em que direcção o Comboio avança. Fecha o vidro, senta-se e deixa-se estar” (2018: 94). A rapidez do trajeto impede o conhecimento do trajeto; por outras palavras, o trajeto desaparece, restando apenas o ato de submissão da personagem, que aceita resignadamente a experiência desta viagem “brutal”. O adjetivo é significativo, já que o percurso termina não num mero cais de uma estação qualquer, mas num hospício. Delineia-se assim um outro percurso, por metáfora: a velocidade leva à loucura; esta leva ao enclausuramento num hospício.

O questionamento da velocidade implica, em Gonçalo M. Tavares, uma abordagem ética acerca da própria evolução técnico-científica. Afinal, alguns progressos científicos resultaram de práticas atualmente inaceitáveis, como aquelas efetuadas no século XIX pelo neurologista e psiquiatra Jean-Martin Charcot, que, através de experiências ministradas em pacientes de um hospício, conseguiu determinar a origem de diversas doenças de foro neurológico. Em *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado* (2017), Gonçalo M. Tavares alude aos espetáculos públicos que deslumbravam os espectadores perante os choques elétricos ministrados pelo Dr. Charcot aos seus doentes, aplaudindo os esgares desses mesmos doentes.

Já em *Animalescos* (2013), Gonçalo M. Tavares descreve um estranho mas revelador tipo de espetáculo:

entras numa sala muito escura, pagas um bilhete, sentas-te na cadeira, depois está ali à tua frente um relógio enorme, circular, e o espectáculo começa, o filme, a peça de teatro, o que se quiser chamar, e é apenas isto: o relógio em funcionamento; os espectadores adoram, ficam fascinados com aquela rotina: o ponteiro dos segundos a andar mais rápido, depois o ponteiro dos minutos, quando ele muda, que alegria, e depois, muito tempo depois, o ponteiro das horas, como ele se move lentamente, e o fascínio está nestes três movimentos[.] (2013: 66-67)

Mas há uma outra multidão que

também paga bilhete e que entra pela porta oposta; e estes sentam-se nas costas do relógio a ver não os ponteiros, mas as roldanas encaixadas umas nas outras e a forma como as peças mecânicas se entendem [...] é um bailado mais belo do que qualquer outro bailado humano porque é sempre igual, não há enganar, tudo acerta o passo tudo se repete [...] palmas para o controlo. (67)

Apesar de se tratar de um relógio, nota-se subtilmente a perda de referencialidade, porque não se sabe sequer atribuir um nome a este espetáculo, cuja estrela é a máquina de orientação por excelência. Por outro lado, o fascínio está na regularidade, na ausência de falha deste instrumento técnico, que, por esse motivo, tranquiliza e assegura a validade da rotina. Nota-se ainda a aceitação de um outro domínio não-humano: neste tempo, os seres humanos aceitam a subjugação à técnica, que, como neste livro está bem patente, assume um ascendente semelhante ao que os deuses tiveram sobre os seres humanos ao longo de milénios. A própria linguagem é esclarecedora: o narrador usa a segunda pessoa como se estivesse a enumerar um conjunto de instruções, assim assegurando subliminarmente um domínio sobre quantos assistem ao espetáculo do relógio em movimento.

Do mais rápido para o mais lento: os ponteiros do relógio do excerto parecem desacelerar, assim tranquilizando, tornando-se num soporífero para os instintos mais agitados: este tipo de controlo das massas descreve uma realidade biopolítica, como teorizado por Foucault. Afirma este

filósofo que “o poder [situa-se] e [exerce-se] ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenómenos maciços da população” (2001: 140). Pela vida da população, tudo se torna aceitável, mesmo a sua manipulação, mesmo a sua punição. Conforme descreve Gonçalo M. Tavares em *Cinco Meninos, Cinco Ratos*, a velocidade, imposta, enclausurante, objetifica-se numa “espécie de porta que não se vê, um milagre, um atentado à lógica habitual de perceber o mundo e ser racional” (2018: 32).

O excerto acima destacado insinua que a eliminação do imprevisto resulta da técnica, subliminarmente expondo a incitação a uma confiança total nela, ao ponto de assim se promover um controlo das massas. Ora, voltando à ideia da possibilidade do acidente, a velocidade pode ter consequências tão devastadoras quanto problematizadoras do próprio progresso. Os dois livros que iniciam a série *Mitologias*, de Gonçalo M. Tavares, *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado*, de 2017, e *Cinco Meninos, Cinco Ratos*, de 2018, exploram essas zonas cinzentas através da pressa em passar à prática teorias científicas, bem como através da velocidade de um estonteante comboio.

No primeiro caso, várias personagens são sujeitas a lobotomias, para mais rapidamente recuperarem da loucura: “com que rapidez se extrai uma parte do cérebro, com que rapidez se resolvem problemas que vêm de décadas e que nenhuma sessão de conversa ou de terapia havia resolvido. O Dr. Charcot merece tudo, murmura-se” (2017: 121). Esta personagem baseia-se efetivamente no já aludido médico francês. Uma das suas reivindicações científicas prende-se à deteção de problemas hereditários sobretudo nas comunidades judaicas, assim vindo a influenciar a consolidação de ideias antissemitas.

Por outro lado, neste livro de Gonçalo M. Tavares, a rapidez dos movimentos deste médico durante as inúmeras lobotomias, vistas como um espetáculo de multidões, como um Cinema, e o manuseio dos instrumentos fascinam hipnoticamente quem observa: de novo, o progresso técnico e a velocidade enquanto prova de eficácia lançam um manto de ilusões que elidem considerações éticas. Para os espectadores das operações, como para os desenhadores que copiam os esgares dos doentes de um outro médico, o Dr. Duchenne (também do século XIX, também com existência real), que submete os doentes a choques elétricos de modo a estudar o mecanismo dos músculos, o sofrimento infligido não entra em contemporizações;

apenas interessa constatar a eficácia da técnica e do progresso científico. A velocidade é assim promotora do sucesso, ainda que a loucura seja apenas ilusoriamente tratada, ou se converta num mero pretexto para a obtenção de reconhecimento científico.

Através destas alusões, os livros de Gonçalo M. Tavares questionam a urgência da velocidade, surgindo esta como sinal de um progresso que se autonomiza do próprio ser que o propulsiona. A presença do comboio é tão sintomática quanto significativa, pois foi de comboio que milhões de Judeus foram transportados para os campos de concentração, no período nazi. Simbolicamente, pois, a velocidade do comboio representa o lado oculto do progresso: a sua capacidade trituradora, se tudo for afinal instante. Para Virilio, a velocidade converte-se numa forma de tirania, que “tende a liquidar a reflexão do cidadão em benefício de uma actividade reflexa. A democracia é solidária, não é solitária, e o homem tem necessidade de reflectir antes de agir” (2000b: 92). O comboio de Gonçalo M. Tavares simboliza o encontro com essa tirania, quando não é deixado tempo nem espaço para o pensamento livre, mas apenas a aceitação de regras ou circunstâncias, por mais absurdas que sejam. Voltando a *Cinco Meninos*, *Cinco Ratos*, e numa altura em que duas personagens estão na mesma carruagem, uma pensando estarem a dirigir-se para Paris, a outra para Moscovo, “O Comboio avançava a grande Velocidade, e os dois tinham a ilusão de que iam na direção certa” (Tavares, 2018: 93). Ora, a ausência de questionamento surge assim não como uma efetiva omissão de pensamento, mas como uma consequência dificilmente superável da velocidade: a perda de referencialidade espaço-temporal transforma-se em confiança no que é estonteantemente proposto e, portanto, sem margem para permitir uma reflexão apurada acerca das eventuais vias alternativas. A liberdade de escolha, apregoada conquista da humanidade, fica deste modo inviabilizada.

5. Arritmias pouco acidentais

O ensaísta Cary Wolfe considera que o pós-humanismo se situa antes e depois do humanismo. Antes, porque toma em consideração o ser humano para além da sua condição biológica, através da pertença a um mundo tecnológico, sinal claro da “prothetic coevolution of the human animal with the technicity of tools and external archival mechanisms (such as language

and culture)”. Mas situa-se também depois do humanismo, dado acontecer num momento histórico em que se verifica um “decentering of the human by its imbrication in technical, medical, informatic, and economic networks [that] is increasingly impossible to ignore” (2010: XV). Pela análise dos três momentos exemplificados em Poe, Sá-Carneiro e Gonçalo M. Tavares, mais do que esboçar uma fronteira de um antes e um depois, verifica-se a interpenetração de todo um contexto civilizacional que marca não só a velocidade de três épocas diferenciadas, ainda que sucessivas, e as três bastante diferentes de qualquer outra época antecedente, como também a contaminação dos comportamentos individuais pela tecnicização crescente dos seus quotidianos. Na era da técnica, a questão é ontológica, pois os seres humanos convertem-se em híbridos, dado a biologia se tornar indissociável da técnica.

Através deste percurso literário, percebe-se o acidente civilizacional que vulnerabiliza a vida dos seres humanos, ao ponto de perderem a capacidade de resistência e a vontade de pensamento autónomo. Logo, a perda de identidade é clara. Como afirma Virilio, há o risco de a tecnologia “reduzir as propriedades do ser vivo sob pretexto de as completar e de as assistir” (2000b: 60). Na eliminação do trajeto, o tempo reduz-se, assim como o pensamento. Submissão e loucura podem ser as consequências. Tanto o homem da multidão, como os protagonistas de *Céu em Fogo*, como as personagens de Gonçalo M. Tavares pertencem à *polis*, à lógica dos seus ritmos, e da sua velocidade, mas é nessa mesma pólis que veem a racionalidade soçobrar, seja por compulsão (Poe), por delírio (Sá-Carneiro) ou por conformação coletiva (Gonçalo M. Tavares).

Numa leitura pós-humanista destas obras dos três autores, não basta ao ser humano uma postura de autossustentação: os atos individuais são condicionados por mecanismos que põem em causa tal desígnio. O grande encerramento que Foucault analisou para o século XVIII confirma-se pelos séculos vindouros: dependentes dos novos movimentos do progresso, os seres humanos encontram de novo os limites da sua autonomia. Enclausurados por mecanismos de difícil ou impossível controlo, submetidos ao instante, ou seja, ao limite da velocidade, como afirma Virilio, esta humanidade encontra apenas dependências, porque a técnica se autonomizou e acelerou. Talvez esse seja o acidente maior do século XXI, e que Stiegler associa à era do Antropoceno. Para este filósofo, importante é voltar

a página para a próxima época, a da neguentropia, num apelo à regressão: negarem-se os tempos dos automatismos velozes, que são instantâneos e resultam de uma sociedade do proletariado, para trazer de novo “the *otium* to the people” (2015: 128).

Anteriormente, já Virilio defendera que, chegados à velocidade da luz, colidindo com a barreira do tempo, seria tempo de “afrouxar, fazer regressar, voltar atrás” (2000b: 56). Para estes pensadores, entre a velocidade descontrolada e a expectativa de abrandamento residirá a diferença entre a catástrofe e a construção de um mundo mais equilibrado. Por contraponto, em *Animalescos*, Gonçalo M. Tavares salienta as arritmias existentes entre o ideal e a realidade: “as novas gerações de humanos cometerão os mesmos erros de avaliação e pensarão sempre que os pombos e outros pássaros repelentes são animais feitos para as suas espingardas certas ou para a compaixão das velhas que sempre existem nas praças antigas” (2013: 82). Por metáfora, o comboio mantém-se em aceleração, pelo que na cidade do século XXI permanece o risco elevado de acidente, cujas consequências, para o bem ou para o mal, são de difícil prognóstico.

Bibliografia

- ARENDRT, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água [1952].
- BAUDELAIRE, C. (2006). *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Nova Vega [1862].
- BENJAMIN, W. (2006). Charles Baudelaire: Um poeta na época do capitalismo avançado. In *Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim [1983: 9-204].
- BRAIDOTTI, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge/Malden: Polity.
- BUELL, L. (2008). *The Future of Environmental Criticism. Environmental crisis and literary imagination*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- CAMPOS, Á./Pessoa, F. (2013). Ode Triunfal. In *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2ª ed. [1915: 81-90].
- COSTA, P. C. (2009). Futurismo, futurismos: de A Confissão de Lúcio a Nome de Guerra. In *Nova Série*, nº 4, Instituto Italiano de Cultura, 113-128, https://digitalis-dsp.uc.pt/jspui/bitstream/10316.2/42578/1/Futurismo%2C_futurismos.pdf (acesso a 9 de dezembro de 2018).
- FOUCAULT, M. (2001). *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Lisboa: Relógio D'Água [1994].
- KUNDERA, M. (1995). *A Lentidão*, Porto: Asa [1976].

- MARINETTI, F. T. (1979). “Fundação e manifesto do futurismo”. In *Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e Poemas*. Lisboa: Vega [1909].
- POE, E. A. (2009). The man of the crowd. In *The Completed Works of Edgar Allan Poe*, Hertfordshire: Wordsworth Editions [1840: 207-213].
- _____, The Colloquy of Monos and Una. In *The Completed Works of Edgar Allan Poe*, Hertfordshire: Wordsworth Editions [1840: 573-579].
- SÁ-CARNEIRO, M. de (1995). *Céu em Fogo. Oito novelas*, Lisboa: Assírio & Alvim [1915].
- STIEGLER, B. (2015). Automatic Society 1: The future of work – Introduction. In *La Deleuziana – Online Journal of Philosophy, Nº 1, Crisis of the European Biopolitics* (121-140), <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2015/05/Stiegler.pdf> (acesso a 21 de fevereiro 2020).
- TAVARES, G. M. (2011). *Canções Mexicanas*. Lisboa: Relógio D’Água.
- _____, (2013). *Animalescos*. Lisboa: Relógio D’Água.
- _____, (2017). *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado*. Lisboa: Bertrand.
- _____, (2018). *Cinco Meninos, Cinco Ratos*. Lisboa, Bertrand.
- VIRILIO, P. (2000a). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D’Água [1995].
- _____, (2000b). *Cibermundo: A Política do Pior*. Lisboa: Teorema [1996].
- WOLFE, C. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

A comunidade universal

As metamorfoses do humano na obra
de Maria Gabriela Llansol

MARIA JOÃO CANTINHO

Dedicado ao Augusto Joaquim

*Ana de Peñalosa não amava os livros: amava a fonte
de energia visível que eles constituem quando descobria
imagens e imagens na sucessão das descrições e dos conceitos.*

Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades*,
Relógio d'Água, 1999, p. 75

*Écrire, c'est rentrer dans l'affirmation de la solitude où menace
la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne
le recommencement éternel. [...] Écrire, c'est disposer le langage
sous la fascination et, par lui, demeurer en contact avec le milieu
absolu, là où la chose redevient image [...].*

Blanchot, *L'Espace littéraire*, Folio éditions, 1996. p. 31

*Exercitaremos os pés por entre as imagens
e as mãos sobre a escrita.*

Maria Gabriela Llansol, *O Senhor de Herbais*,
Relógio d'Água, 2002, p. 37

É trivial, ao falar-se da obra de Maria Gabriela Llansol, aludir a uma certa estranheza¹ e a uma complexidade que recobre toda a sua obra, contribuindo para uma resistência, por parte dos leitores. De uma forma aparente e muito superficial, podem tomar-se os seus textos como um exemplo

¹ Remeto, desde logo, o leitor para o notável estudo de Silvina Rodrigues Lopes, *Teoria da Des-posseção*, Lisboa, Black & Sun Editores, 1988, p. 7, onde a autora aponta este carácter de estranheza, de um “mal estranho”.

de aleatório e, mesmo, de um absurdo. Mas, à medida que se penetra a estranha e complexa mundivisão llansoliana, é fácil, ainda, incorrer no risco de a tomar como um ‘estilo’ ou um ‘modelo’ aplicável em todas as circunstâncias. Por essa razão, só a concentração e a atenção ao desenvolvimento da sua obra e da transversalidade dos temas e figuras, conceitos que a percorrem, permitem levar a cabo uma circunscrição dos pontos que configuram a sua escrita como a apresentação, em si, não apenas do mundo, como de um método, cujas directrizes são esquivas, mas passíveis de serem vislumbradas.

O que coloca a grande dificuldade da interpretação do seu universo literário é, com efeito, a sua ilegibilidade, como o nota Rui Magalhães², ao relembrar essa desintegração do equilíbrio a que o texto narrativo e convencional nos habituou. Sem querer radicalizar a noção de leitura e de texto, o certo é que o texto llansoliano possui esse dom (o *dom poético*), que resulta do abandono da literatura para mergulhar no abismo – já não da literatura – mas da própria escrita, no que ela contém de perigosa implosão. E é nesse limiar de perigo, entre o exprimível e o inexprimível, que se sustenta o texto llansoliano. É precisamente nesse umbral da literatura, confinando com o segredo, que leva Silvina Rodrigues Lopes (Lopes, 2013: 33-34) a definir a literatura llansoliana de “literatura mística”³, por se encontrar numa relação indissociável da epifania. Não se trata apenas de os seus livros serem habitados por figuras (e não personagens, como se verá adiante) de místicos, mas de um trabalho de escrita que opera sobre a palavra, no sentido de as tornar “opacas”. Elas são arrancadas ao seu contexto habitual, para entrarem no círculo de uma nova significação, o que as torna estranhas. São, dizendo de outro modo, consumidas e transformadas numa outra matéria, adquirindo uma nova significação.

² Cf. texto inédito, *O dom do Método*, em que o autor afirma: “O texto de Llansol não é legível. Não se trata, nele, de narrar uma história, da exploração da imaginação ou da memória [...]. Trata-se, evidentemente, de evocar/convocar o imperceptível para o mundo vivido que, assim, se desloca do seu espaço habitual, desmontando, nesse movimento, a diferença entre o real e o ideal.”

³ É curioso lembrar aqui o modo como Rui Magalhães discorda do facto de Silvina considerar a literatura llansoliana de mística. Na sua óptica, existe um paradoxo entre o que se almeja na literatura mística e o que se “pratica” na escrita metódica. Certeiramente, Rui Magalhães observa que o “místico implica um processo centrado, implicando a transcendência absoluta” e a unidade. Ora, em Llansol e segundo o seu ponto de vista trata-se sobretudo de conhecer o imperceptível, algo que existe, sob a forma de fragmentos. Voltarei a este ponto posteriormente.

Circunscrever o campo em que se move a escrita llansoliana, leva-nos a referir determinados critérios que parecem aplicar-se-lhe, descobrindo-lhe uma natureza e uma energia peculiares, que movem e impulsionam o texto. Esses critérios, ou melhor, palavras que caracterizam a sua escrita, não são mais claros e evidentes pelo facto de serem nomeados, mas permitem encontrar focos de luz irradiantes e vestígios que esboçam uma estética llansoliana. São essas palavras a visão, a possessão, o vazio, a errância, a pobreza, a rebeldia, a comunidade, entre outras. Mas essas mesmas palavras encerram desde logo e em si um segredo. Quando é pensável a leitura crítica sobre a obra, imediatamente vem à memória o *noli me legere* de Blanchot (Blanchot, 1995: 17). Ressalte-se o precário do texto, a zona obscura em que ele se encerra, guardando em si o sentido. A resistência abre-se nessa incandescência da imagem; se, por um lado, ela (imagem-escrita) apela ao jogo das faculdades, para usar o termo kantiano; por outro, essa imagem fecha-se sobre si própria, transformando-se num interdito.

Deste modo, o paradoxo suscitado não é um impeditivo da leitura, mas confirma, antes, uma exaltação dessa tarefa da participação na compreensão e decifração (caso seja possível falar nestes termos). Acresce, ainda, o facto de vislumbrar, pela crítica e pelo trânsito entre a leitura e a escrita, o reconhecimento de uma “escrita laboratório” que M.G.L. reconhece no seu diário, *Um Falcão no Punho*, p. 60: “Musil e eu interessamo-nos pelo pensamento que se desenvolve e suspende na escrita; a literatura como comércio, abandonámo-la neste cruzar de pradões onde nos encontrámos por uma circunstância fortuita [...] Liga-nos a aquiescência de que almejar com a escrita não é o mesmo que esbanjar no vazio a palavra” (Lopes, 2013: 11). Não, a palavra não é, de modo algum, esbanjada, ou objecto de um jogo fortuito, mas é, se é que se pode defini-la assim, “reconvertida” pela sua incorporação numa nova ordem de significação. E o perigo da escrita está nessa tarefa de lutar contra a ordem de significação convencional (e meramente comunicacional da narrativa), integrando-a numa nova constelação ou ordem. O efeito que daí resulta é, justamente, essa estranheza e ilegibilidade a que já se aludiu anteriormente. A escrita não se inscreve num horizonte pré-determinado de sentido, mas abre o espaço fundante, o *Lugar*. É exemplo particular desta escrita laboratorial *O Livro das Comunidades*, todo ele dividido, não em capítulos, como seria de esperar, mas em Lugares e em que cada

Lugar abre, a partir de si próprio, um espaço de epifania, criador e novo, onde a imagem se dá como *cena fulgor*.

Este aspecto laboratorial reveste-se de um método que se apoia em determinados conceitos, de importante apresentação e sem os quais o leitor permanece num estatuto de indecidibilidade relativamente ao texto da autora. Porquê, em primeiro lugar, falar de um método, já que essa palavra traz ressonâncias indissolúvelmente ligadas a determinados “modos de fazer”, que podem incorrer no risco de uma receita ‘pré-fabricada’ ou um modelo *a priori*, aplicável a todas as suas obras? Antes de mais, seria de ressaltar a extrema originalidade com que Llansol percorre o seu caminho, tacteando obviamente as suas obsessões, mas sem nunca abandonar esse efeito de subversão em que se tropeça, a cada passo.

É preciso frisar que, para M.G.L., só a escrita interessa. A escrita como experiência, busca e mergulho em si mesma e isso implica romper com os cânones literários e os géneros impostos convencionalmente. No seu universo não é possível falar-se de unidade ou de narratividade, ainda que a coerência do texto seja a sua linha decisiva. Desengane-se o leitor, mesmo o mais atento, se experimentar na leitura llansoliana a desconcertante “experiência” do fragmento desconexo ou de um labiríntico universo. Recorde-se Maurice Blanchot, ao afirmar que “a essência da literatura é escapar a toda a determinação essencial, a toda a afirmação que a estabilize ou a realize: nunca já lá está” (Blanchot, 2018: 210-211). Deste ponto de vista, Llansol, não se encontra preocupada com a literatura – e jamais perfilharia a ideia mallarmiana do Livro⁴ – e tão pouco com o acto da escrita em si, despojado, teórico ou reflexivo, se ele não se encontra indissociavelmente ligado à vida e à própria morte. Poder-se-ia dizer que a escrita de Llansol não é do passado – mesmo que constituída por figuras míticas e históricas – nem do presente, mas inscreve-se na ordem do devir, em que a sua lei é apenas a da pura metamorfose. Por opção, a escrita de M.G.L. não é capaz de fixar-se numa unidade ou num ponto determinado, mas exerce-se pela via de da errância, desenhando-se caprichosamente como um pensamento nómada e anárquico, que faz do entrosamento dos saberes, das conexões e desconexões, das passagens entre as figuras, que se delineiam

⁴ Na sua entrevista ao jornal *Público* de 28/01/95, citada por José Augusto Mourão, M.G.L. afirma: “Não sei se é o mesmo livro, direi antes que é o mesmo espaço evoluindo e abrindo-se e fechando-se e abrindo-se e fechando-se porque só isso me parece verdadeiramente real.”

transversalmente na sua obra, o espaço transcendente da comunicação e expressão da linguagem.

Eis o modo como a própria autora afirma essa energia criadora que impulsiona a sua escrita: “Detenho-me no modo de separar tantas razões, num único lamento, no modo de separar uma parte do todo, como se fosse a resolução desta operação a determinar o aparecimento do *dom*, em toda a sua claridade e nobreza, e, por si só, arrastasse o prosseguimento do texto” (Llansol, 1994: 25). A irradiação do sentido nasce, pois, desta desintegração do todo e a construção – já não à maneira de um tecido homogêneo e unitário – do texto processa-se mediante a lei desse “encontro inesperado do diverso”, unicamente (podemos arriscar dizê-lo) resultante da lei da metamorfose. Por isso, a autora acrescenta imediatamente que “São estruturas materiais que permitem a transformação da matéria em matérias mais leves, até que eu veja como todo o lugar tem várias formas de evoluir no nosso rosto sem o murchar” (*idem*). Aqui surge o que parece, justamente, a “pedra de toque” do método llansoliano: “Nunca compreendi o que era estar no tempo, o que era mudar, o que é agir. Sinto-me bem a moldar a metamorfose” (*idem*: 25). Por outras palavras, a autora segue o seu caminho, não em relação ao incognoscível, mas ao imperceptível e é, justamente neste ponto que concordo com as afirmações de Rui Magalhães, ao definir essa subtil diferença que faz toda a distância entre a literatura mística e a escrita metódica de Llansol.

Avessa aos conceitos de escrita narrativa e ao próprio conceito de representação, no sentido de *mimesis* realista – que lhe parece pueril e inexperienced, como a autora o afirma em *Um Beijo dado mais tarde* – ela deve ser entendida como “experiência”, naquilo que de mais radical contém. É, aliás, de acordo com essa radicalidade que se encontram conceitos como os dedos que escrevem e tocam a labareda, como em S. João da Cruz, ou o lápis sonhante, aquele que não representa, mas faz nascer o sonho, desenhando-o pela escrita.

Arriscaria, nesta concepção de uma escrita-limite, fundadora e fundante do real, afirmar a presença de uma imanência da escrita ao corpo, imanência que faz deflagrar a distinção entre sujeito e objecto, numa operação designada por “mutação libidinal e afectiva” (Mourão, 1997). O objectivo que esta mutação procura levar a cabo é a reunião, mediante a travessia da escrita, “entre o que tem andado dividido: a liberdade de consciência e

o *dom poético*” (*ibidem*). Esse *dom poético* jorra do “encontro inesperado do diverso”, resultante de um processo de *fulgorização*, no sentido em que “a matéria prima do texto é o confronto/adequação dos afectos e da língua, sobre um solo de um lugar que é sempre um corpo e uma paisagem falando-se” (Llansol, 1994b: 6). O confronto ou combate, entre os afectos e a língua, concentra em si a possibilidade do enfraquecimento da linguagem e da descoberta da sua falha, no sentido de Agamben⁵, permitindo a desagregação das regras convencionais, dissolvendo a unidade da linguagem isto é, pondo em causa os cânones da representação e da narratividade. Desliza-se, assim, de um tempo/espaço de sucessão narrativa para um espaço fulgorizado, onde o tempo histórico e cronológico, sucessivo, é anulado, fundando o lugar, criando uma epifania, a que MGL chama *cena fulgor*.

Desde logo, a *fulgorização* ou o processo de irradiação que Maria Gabriela Llansol confere à escrita, dissolvendo a unidade do texto, remete para o seu carácter fragmentário, que atinge todos os aspectos do que seria uma suposta unidade do texto-narrativa. As partes (que supostamente seriam as partes de um todo) transformam-se em fragmentos e adquirem uma autonomia que lhes permite funcionar por si, transformando-se em elementos que, após sofrerem uma descontextualização de uma ordem de sentido anterior, adquirem uma nova ordem de significação. Cada fragmento adquire, nessa nova ordem, um novo sentido que nasce, precisamente, dessa constelação a que se chama “o encontro inesperado do diverso” (v. subtítulo de *Lisboaleipzig 1*).

O processo de desfiguração da ordem comum é também o momento da recusa do contínuo narrativo (mas não do romance, como há de ver-se), de estilhaçamento e que se dá pela produção de *imagens* que apresentam a realidade de uma outra forma, descontínua e fragmentária. Assim, se à narratividade corresponde o processo metafórico (que supõe a analogia entre universos que se encontram, ou epistemológica ou retoricamente ligados), na escrita de Maria Gabriela Llansol, o procedimento do “encontro

⁵ Cf. *Walter Benjamin et Paris*, “Langue et Histoire”, Editions du Cerf, Paris, 1986, p. 796: “La cohesion entre langue et histoire n’est pas totale: elle coincide plutot avec une fracture du plan du langage, c’est à dire avec une chute du mot (*Wort*) [...] tombe dans la sphere du sens (*Bedeutung*) [...] la nature se voit trahie par le langage, et cette immense inhibition du sentiment devient tristesse.”

inesperado do diverso”, possibilita a abertura para uma ordem não antecipável, não previsível, portanto. A escrita llansoliana, deste ponto de vista, cumpre-se nesse apontar rilkiano para o “Aberto”, de que o poeta fala, na sua oitava elegia, nas *Elegias de Duíno* (Rilke, 1993: 77).

A metáfora, ao invés do movimento de abertura, aproxima aquilo que há de comum, enquanto a imagem rompe com o comum, o “esperado”, instaurando o efeito, tanto da estranheza quanto da ilegibilidade dos textos llansolianos. O afastamento do procedimento metafórico é visível em Maria Gabriela Llansol, no texto *Um Beijo dado mais Tarde*: “Mas a metáfora é uma pequena fuga ao sentido, uma pequena chama que só permite a compreensão passageira do que está a ler” (Llansol, 2016: 24). Como o nota com acutilância Silvina Rodrigues Lopes (2003: 214), equacionar o campo da metáfora e circunscrever-lhe o método, são actos que não podem fazer-se senão no campo da dualidade e, para compreender a escrita llansoliana, “temos de sair da dualidade. Temos de admitir que participamos de vários mundos que funcionam diferentemente”. Mundos, acrescente-se, “para os quais a verdade é diferente”, pois o campo de sentido de cada um desses fragmentos circunscreve, em torno de si, um campo de fulgor ou imagético, com as suas próprias regras e sentido, funcionando autonomamente. De outro modo dizendo, a metáfora possui um poder de estabelecer analogias, permitindo movimentos de deslocação e de derivação das forças significativas, mas é incapaz de quebrar as “linhas de significação dominantes, nunca ela pode conduzir ao outro” (Magalhães). Embora no caso da metáfora se possa claramente identificar a rejeição do seu procedimento, por um desvio, no caso do símbolo, é preciso confirmar a sua operacionalidade na escrita llansoliana, delimitando-lhe, no entanto, a sua função. Todo o texto de Maria Gabriela Llansol é inequivocamente simbólico e essa carga simbólica, uma vez que se renuncia às categorias de personagem, de narrativa, liga-se essencialmente ao *Lugar* e à *Figura*.

Da Narratividade à Textualidade

Uma figura aparece frequentemente nos textos de Maria Gabriela Llansol e essa figura é também uma imagem que reenvia para a questão do uso da linguagem e da sua instrumentalização. Ela é *a da rapariga que temia a impostura da língua*. Essa figura suscita importantes reflexões e prende-se

com o discurso lapidar da autora: “_____ escrevo,/ para que o romance não morra./ Escrevo, para que continue,/ mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma [...]” (Llansol, 1994a: 116).⁶

Chamo, desde logo, a atenção para o facto de a autora defender veementemente a necessidade do romance, como um jogo em que o *dom poético* assegure a liberdade de consciência, pois foi o romance que “veiculou o sonho da fraternidade universal dos homens” (Llansol, 1994a: 119). Ora, a imagem ou a figura da *rapariga que temia a impostura da língua*, reenvia para uma exigência de ordem, tanto ontológica, como estética e ética, supondo a existência de uma linguagem capaz de fazer nascer o *dom poético*. O imperativo ético que aqui se encontra subjacente concentra-se na ideia de “dar a cada objecto o lugar que lhe pertence” e que é “uma regra de justiça imanente” (Llansol, 2016: 18). Esta linguagem opera uma deslocação dos dispositivos discursivos, exigindo uma outra que ultrapasse todos os condicionalismos que a “prendem” à narratividade, isto é, já não se instala num plano discursivo, mas procura dizer o *inominável*. E essa linguagem, fruto de uma deslocação da narratividade para a textualidade, é o “desmascaramento” *da impostura da língua*, colocando-se num plano de transcendência, operando uma mutação de estilo, frásica e vocabular, “abrindo caminho à emigração das imagens, / dos afectos, / e das zonas vibrantes da linguagem” (*ibidem*: 121). Tal linguagem está “para lá do terceiro excluído e do princípio da não-contradição” (*ibidem*).

Como o observa Rui Magalhães (v. *O Dom do Método*), “o pensamento de Llansol pode ser considerado, essencialmente como realismo”. E disso dá conta a própria autora, ao afirmar: “Sem provocação, diria: a textualidade é realista, se se souber que neste mundo, há um mundo de mundos, e que ela [textualidade] os pode convocar, para todos os tempos, para lá do terceiro excluído e do princípio de não-contradição” (Llansol, 1994: 121). Só a textualidade permite o acesso ao *dom poético* e assegura a liberdade de consciência. O *dom poético* é “a imaginação criadora própria do corpo de afectos”, deslocando o espaço da linguagem para uma geografia de “criação improvável e imprevisível” cujo centro irradiante é a imaginação criadora que assume a forma do fulgor, intensificando a linguagem, procurando nela

⁶ Cf *Lisboaleipzig 1*, “Para que o romance não morra”, p. 116. Este foi o discurso proferido pela autora, em Tróia, a 14 de Junho de 1991, aquando da atribuição do Grande Prémio do Romance e da Novela de 1990, da Associação Portuguesa de Escritores a *Um Beijo Dado Mais Tarde*.

“zonas vibrantes” (*ibidem*: 121). Essa zona de fulgurância da linguagem, designada por textualidade, é a escrita.

A Cena Fulgor: Imagem e Figura

Já nos referimos à *cena fulgor*, mas ainda não foi esclarecido em que consiste a sua natureza e como procede a autora – qual o seu método – para chegar à sua construção. Naturalmente que a *cena fulgor* é o resultado da desagregação, levada a cabo pela autora, do contínuo narrativo, bem como da suspensão dos elos habituais a que fomos habituados na leitura e interpretação da linguagem. É a própria M.G.L. quem escreve (Llansol, 1994: 140): “Os meus textos [...] são tecnicamente construídos sobre o que chamei *cenafulgor* porque o que me aparece como real é feito de *cenafulgor*, e porque surgem com um carácter irrecusável de evidência.” E, noutro lugar, a *cena fulgor* aparece deste modo: “O real é um nó que se desata no ponto rigoroso em que uma *cena fulgor* se enrola e se levanta” (*ibidem*: 128).

Dois conceitos saltam imediatamente à vista: real e evidência, aparecendo conjuntamente, para dar conta da *cena fulgor*. Ou seja, de outro modo dizendo, uma *cena fulgor* irrompe ou emerge como o “real”, em toda a sua evidência irrecusável. Poderíamos acrescentar, como uma “presença que se faz imagem”, com o perigo que isso comporta. Há o perigo da cegueira do olhar, diante dessa evidência (*ibidem*: 140), e esta intensidade convoca imediatamente uma manifestação da realidade como epifania ou manifestação de uma transcendência. A possibilidade dessa manifestação verifica-se sempre na proximidade daquilo a que a autora chama o “ponto voraz, e que é simultaneamente a fonte de luz intensa que ilumina a *cena fulgor*, e o lugar onde ela se anula” (*ibidem*: 140). O perigo está no modo como a cena se aproxima da luz jorrante ou do ponto voraz. Encontramo-nos aqui diante da presença latente de toda uma literatura mística (que perpassa os textos da autora) que se aproxima de uma concepção muito peculiar do estatuto e função da imagem/apresentação⁷. E, justamente por isso, como o defende o autor (v. p. 145), “A escrita de Maria Gabriela Llansol é,

⁷ Cf. o notável estudo de José Augusto Mourão, “A Pele da Imagem”, in *Revista de comunicação e linguagens – Imagem e vida*, n.º 31, Fevereiro de 2003, organizada por José Gil e Maria Teresa Cruz, editada pela Relógio d’Água. Neste estudo, o autor desenvolve uma comparação entre o pensamento da imagem em Mestre Eckart com Maria Gabriela Llansol.

desde o início, uma escrita surpreendente, que desassossega transmitindo a serenidade de não nos deixar cair na tentação do óbvio ou do uso. O gosto pela incerteza tem como consequência a possibilidade de ver as cenas em fulgor, e essa é uma forma de compreensão. É o incerto que é luminoso.” Desta forma, a *cena fulgor* emerge como uma composição (apresentação) de elementos, que circunscreve, a partir de si, um *lugar*. Mas este deve ser entendido, não no seu sentido habitual, um local ou uma zona meramente geográfica, mas como uma “ruptura” ou instauração de uma fractura no espaço. A lógica deste procedimento determina, justamente, que, à luz da concepção das *cenar fulgor*, todo *O Livro das Comunidades* se divida em *lugares* ou apresentação dessa evidência imagética. Nesses *lugares*, que podem ser caracterizados como “encontros inesperados do diverso”, não há distinção entre animais, plantas e seres humanos. Llansol admite a existência de uma comunicação universal entre todos os seres, humanos e não humanos e a possibilidade do reconhecimento dessa comunicação, em que “tudo comunica por sinais, por regularidades afetivas, por encanto amoroso, por perigo de anulação” (Llansol, 1994a: 142). A possibilidade do reconhecimento dessa comunicação universal não pode, com efeito, fazer-se pela via discursiva, mas pela inflexão (operada pela *cena fulgor*) para uma linguagem pré-discursiva, regulada pelo reconhecimento, pela correspondência entre os seres, isso a que a autora chama uma “relação preferencial”. Poderíamos aqui lembrar Agamben ou Walter Benjamin, sobre uma linguagem nomeadora e adâmica, como, ainda, algumas concepções renascentistas, que defendiam uma relação espontânea (Ficino ou Leão Hebreo), mas parece que é, ainda, de ter cuidado ao estabelecer tais comparações. A autora fala de uma relação que é longamente “preparada” pelo encontro inesperado do diverso. O que leva a pensar na técnica de fragmentação e da “reconstrução” da História, pois a *cena fulgor* subtrai à História as suas personagens, para as inserir numa outra ordem de significação, transmutando-as em *Figuras*.

A *figura* é indissociável da *cena fulgor*. Trata-se de um elemento da *cena fulgor* que se opõe, em tudo, tanto ontológica como semioticamente, à personagem da qual ela nasce. Se a *cena fulgor* é o logos do lugar; da paisagem ou da relação, criando um “redobramento do espaço e do tempo” (Llansol, 1994a: 128), as figuras “nada mais são do que personagens históricas ou míticas; plantas ou animais; um dispositivo de companheiros

que tomam parte na mesma problemática” (*ibidem*: 129). Mas aquilo que elas possuem em comum “é a técnica visual da sobreimpressão, a sua arte de ver o mundo sobreimpresso, impelindo a deslizar umas sobre as outras paisagens afastadas que o poder nunca alcançaria submeter ao seu domínio” (*ibidem*). E é aqui que a questão do tempo aparece como axial para compreender a estrutura da textualidade llansoliana. As *figuras* deslizam, por assim dizer, de um tempo cronológico e sucessivo, histórico, para uma dimensão a-histórica, suspendendo o curso do espaço e tempo físicos, numa transversalidade de vários mundos, lugares ou ordens de realidade. São, como a autora o diz, em *Onde vais Drama-Poesia?*: “É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro” (Llansol, 2000: 201). Arrancadas à sua dimensão de personagens e àquilo que, na história é efeito de poder, fragmentadas e descentradas, desviadas de uma determinada ordem de significação, conduzem a uma nova significação, que já não é da ordem do representável, mas sim da apresentação ou do desvelamento de uma nova realidade: “Porque todos são rebeldes a querer dobrar o tempo histórico dos homens, com o desejo intenso que eles se encaminhem para uma nova terra, bafejada por um céu novo” (*ibidem*: 129).

É difícil não ler aqui o desejo de uma “ordem que há-de vir”, uma promessa que aparece sob os termos de “uma nova terra, bafejada por um céu aberto” ou, ainda, em *O Senhor de Herbais*, na sibilina frase: “o que o texto tece advirá ao homem como destino” (Llansol, 2002: 210). Manuel Gusmão⁸ parte da análise dessa frase e do confronto com o texto benjaminiano⁹, que fala da “pequena parcela messiânica” que aqueles que vieram antes de nós têm para nos passar, para nos mostrar como a escrita llansoliana nos convoca a reaprender a linguagem. Como o autor o afirma, “Um tal enunciado pode ser considerado como um princípio ou um “programa” poético e estético, uma ‘lei’ imanente a esta textualidade.” É o texto *quem tece*, através das múltiplas vozes que o atravessam e que ele contém. Mas

⁸ Cf. texto inédito, *A História e o projecto do humano*.

⁹ Cf. Walter Benjamin, *Écrits Français*, “Sur le Concept d’Histoire”, p. 340: “Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle du pouvoir messianique.”

estamos longe, aqui, de um texto à maneira de um tecido, no seu sentido medieval, como uma teia acabada, ou uma tecelagem definitivamente terminada, um *ergon*. Pelo contrário, esse texto vai-se tecendo de múltiplos modos, todos eles moventes, com a sua energia própria, como Manuel Gusmão o diz: como *energúeia*. A atestar essa ideia da pluralidade movente dos textos, o autor cita o “palimpsesto transparente”:

Leio um texto e vou-o cobrindo com o meu próprio texto que esboço no alto da página mas que projecta a sua sombra escrita sobre toda a mancha do livro. Esta sobreposição textual tem por fonte os olhos, parece-me que um fino pano flutua entre os olhos e a mão e acaba cobrindo como uma rede, uma nuvem, o já escrito. O meu texto é completamente transparente e percebo a topografia das primeiras palavras. Concentro-me em São João da Cruz quando o texto fala em Friedrich N. (Llansol, 1999: 57)

Várias vozes, sobrepondo-se, indissociabilidade entre escrita e leitura, a “construção” de um sujeito que aparece como um “processo” e não uma consciência, definem a metáfora têxtil supracitada e são aspectos que nos remetem, de imediato, para esse “advir” do texto que, além da construção da frase e do próprio texto, gera uma experiência da linguagem enquanto escrita e leitura indissociáveis¹⁰, assim como da vibrante relação entre “forma de vida” e experiência do mundo. Este “advir” – e essa parece ser condição essencial do texto llansoliano – não pode confundir-se com o acontecer, que se define pela marca da sua singularidade e pontualidade. Ele reveste-se de uma condição muito peculiar, dizendo de uma vinda ou de uma chegada, lembrando o texto de Gershom Scholem¹¹, em que “cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias.” Trata-se, por isso, de uma condição utópica (ou, talvez, atópica), esta que se encontra suposta no texto llansoliano. Advir, como se concebe aqui, supõe a convocação desse “reaprender” da escrita/leitura que se encontra patente na

¹⁰ Manuel Gusmão fala mesmo de uma reversibilidade que define o programa ontológico e estético de M.G.L. E essa reversibilidade enquadra-se no contexto desse advir que temos vindo a falar. Trata-se da reversibilidade entre o mundo como texto e o texto como mundo e essa reversibilidade redobra-se no acto da escrita e da leitura. Os dois movimentos tendem a reunir-se no futuro e é de lá que, de acordo com o autor, os recebemos no presente.

¹¹ Citado por Stéphane Mosès, em *L'Ange de l'Histoire*, éditions Seuil, Paris, 1992, p. 180.

ideia de *legente*. Advir é o “caminhar” do texto como destinação do homem e como doação de sentido mútua.

Existe, assim, como vimos, um sopro claramente messiânico que atravessa os textos de Maria Gabriela Llansol. Uma ordem, criada pela textualidade e pela técnica da sobreimpressão de um determinado modo de ver dessas figuras, que recusa claramente a continuidade da história e do progresso, que nega obviamente a *impostura da língua*.¹² Não vemos nessa imagem da *rapariga que temia a impostura da língua* senão o tenaz desejo da autora de fracturar a linguagem e a representação, de aceder à “imagem viva”, para alcançar a comunicação com o silêncio¹³ e as suas múltiplas formas: “_____o encontro inesperado do diverso/ é assistir o belo a comunicar com o silêncio;/ a fraccionar a imagem nas suas diversas formas; /ajudá-las a levantar o véu para que se mostrem mutuamente na beleza própria [...]” Mas o que é a beleza das coisas? Será essa beleza da ordem do estético? Estas formulações adquirem sentido à luz da “desconstrução” da narratividade e da representação, operadas pela escrita de Maria Gabriela Llansol. Em *O Senhor de Herbais*, a autora afirma: “A beleza da cor e das formas é a santidade das coisas” (Llansol, 2002: 48). Longe de ser uma caracterização estética, a beleza é de um outro plano, ontológico, da ordem da revelação, como o refere Giorgio Agamben. Desse ponto de vista, a imagem é o próprio ritmo que permite apresentar o fulgor da beleza e das formas, pois é ela que traz, pela luz reveladora e pelo silêncio que nela se inscreve, o estilhaço da beleza das cores e das formas, a sua santidade, podemos agora acrescentar.

Como o nota Rui Magalhães¹⁴, “o belo pode ser a santidade apenas na medida em que não depende de nenhuma estética, mas de uma energia criadora”, uma energia movente, que cria a partir de si e se auto-apresenta, manifestando-se na multiplicidade das suas formas. Como o autor o afirma, “O belo é o que permite criar [...] criando ele mesmo.” Não se está, aqui, a

¹² Cf. Silvina Rodrigues Lopes, in *A Teoria da Des-posseção*, é lapidar, no modo como observa, a este propósito: “A ‘impostura da língua’ é, antes de mais, a ilusão de um ajustamento das palavras às coisas, a ilusão fenomenológica de acesso às coisas em si” (v. p. 84).

¹³ Agamben, in *Le Langage et la Mort*, éditions Christian Bourgois editeur, Paris, 1991, p. 115, lembra que “La mythologie d’une voix silencieuse comme fondement ontologique du langage apparaît déjà dans la mystique de l’Antiquité tardive, gnostique et chrétienne. [...] ce ‘silence’ est le premier fondement négatif de la révélation et du Logos”.

¹⁴ Cf. *O Dom do Método*.

falar do belo como ideal ou categoria estética, mas como materialidade pura, corporeidade. O *dom poético* consiste em *dizer*, mais do que a beleza das coisas, a sua santidade, aquilo que, em última instância, é o menos evidente, mas o que o que se oferece ao olhar, no seu desvelamento ou apresentação, essa outra vida, silenciosa e secreta. Certeiramente o compreende Silvina Rodrigues Lopes, ao defender a ideia de que todo o texto llansoliano procura criar as condições de visualização do imperceptível. Esse imperceptível é, obviamente, a transcendência e, por isso, se compreende a importância extrema do ver, sublinhado pela autora (Lopes, 2003: 213). O texto llansoliano situa-se nesse vaivém constante entre imanência/transcendência. O acto de ver/escrever procura alcançar esse imperceptível, tentando transformá-la em imanência, pela suspensão do contínuo e instauração do lugar como epifania ou apresentação da transcendência. É pela subversão dos códigos de espaço e tempo (convenientes à narrativa), que a linguagem retira, em Maria Gabriela Llansol, a sua força epifânica.

Tempo e escrita; Tempo e espaço

Questões como estas são pertinentes: afinal de que tempo estamos a falar? E como se relaciona o Tempo com a escrita? Questão ainda mais complexa: é possível estabelecer uma relação directa do tempo com a imagem?

Em “O Devir como simultaneidade” (Llansol, 1998: 132), Llansol afirma: “Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte”. Aqui, parece esboçar-se uma distinção entre espaço e tempo, estabelecendo uma diferenciação entre o primeiro, que é do domínio da escrita e do corpo, e o tempo, que se relaciona com a história e o poder. Esta diferenciação é apenas aparente, quando se retoma a escrita llansoliana à luz da concepção de *Lugar*, como ela aparece no *Livro das comunidades*. O que, desde logo, esta aparente diferenciação nos leva a pensar é na sobreposição dos tempos, em simultaneidade ou numa multiplicidade de tempos. Silvina Rodrigues Lopes defende que o “‘o devir como simultaneidade’ corresponde a um espaço trans-histórico de grande complexidade que compreende o ‘real’ e o ‘irreal’ indiscerníveis, como na proposta de Bergson” (Lopes, 2013: 49). Tal significa que a imagem assume, na escrita llansoliana, a apresentação da

cadeia de conexões entre os actuais e a ruptura resultante da actualização do virtual. A escrita, mediante a imagem, faz-se “abertura de possíveis”, assumindo o inesperado e o descontínuo. A desintegração dos tempos/do tempo é operada, assim, pela escrita, e a cena fulgor resulta desse enfraquecimento do contínuo, até que os seus elementos, disseminados, perfaçam a nova ordem espaço-temporal. O tempo que a escrita abandona é o tempo comum, tal como a *luz comum*. O fulgor sobrevém do “tempo-duração, que a escrita concebe e fomenta” (*ibidem*: 51), por uma relação de descontinuidade, intensificando o fragmento, que é visto como um todo. Veja-se o que Llansol escreve no *Livro das comunidades* e que pode ser visto como uma chave desse procedimento de ruptura: “se eu me concentrar num fragmento do tempo/ não é hoje, nem amanhã/ mas se eu me concentrar num fragmento do tempo,/ agora,/ esse fragmento revelará todo o tempo” (Llansol, 1999: 67). A imagem descobre/revela o fragmento como um todo e, por isso, podemos afirmar que cada *cena fulgor* é construída como um fragmento do tempo, que se apresenta como totalidade simultânea. Como José Augusto Mourão o aponta, na *cena fulgor* ou na imagem que concentra o redobramento do tempo e do espaço, “não se trata de deslocar o sentido, mas de construir uma iconografia dos pontos luminosos, dos momentos de júbilo” (Mourão, 2003: 145). Dessa iconografia nasce a imagem, que podemos considerar trans-histórica, emanando da imaginação, enquanto poder de construir fulgurantes intuições que extravasam o contexto da representação, assinalando e intensificando a mais vívida passagem entre a liberdade da consciência e o *dom poético*.

Por outro lado, e em relação à questão do tempo, é necessário frisar a relação da escrita de Maria Gabriela Llansol com a teoria do “eterno retorno”. Ela verifica-se frequentemente na sua obra, mas exprime-se com veemência no fragmento anterior, como na passagem nietzschiana, em que a autora diz:

Semivivos que me cercais, e me encerrais numa solidão subterrânea, no mutismo e no frio do túmulo; vós que me condenais a levar uma vida que mais valia chamar morte, voltareis a ver-me, um dia. Depois de morto terei a minha vingança: sabemos voltar, nós, os prematuros. É um dos nossos segredos. Voltarei vivo, mais vivo do que nunca. (Llansol, 1999: 59)

O modo como se rompe a historicidade, na obra llansoliana, deve bastante à teoria do eterno retorno. Tanto do ponto de vista heideggeriano como deleuziano, o eterno retorno é, fundamentalmente, uma ruptura da continuidade temporal que define o tempo na sua sucessão passado-presente-futuro e a instauração do tempo como presente ou, para usar a expressão de Walter Benjamin, de “instante dialéctico”¹⁵, o qual abre um campo imagético, a que chamamos, no caso llansoliano, a *cena fulgor* ou o *Lugar*, onde é abolido o tempo como sucessão. Como nos chamou a atenção Manuel Gusmão, o confronto com Benjamin alarga-se à concepção de redenção da história e pode-se, aqui, aludir, mesmo, à imagem do anjo da história¹⁶, enquanto paralelismo de intenção. Abolir o tempo como sucessão corresponde, também, à redenção dessas figuras/personagens “vencidas” da história. Não assistimos à contínua acumulação de ruínas e de morte, diante da impotência alucinada do anjo, mas estamos diante de um gesto de “reparação”, como lhe chama o autor, citando a passagem: “O que sabíamos é que a história vive de quantos morrem. É um texto enlouquecido que se alimenta do sangue ambicioso e prazenteiro dos vivos. Por isso, os tirámos do tempo” (Llansol, 2002: 182). Este gesto de deflagração do *continuum* do tempo, é também o que, benjaminianamente, poderíamos designar por redenção, mediante a fulgorização da escrita. Todavia, essa “redenção” processa-se por uma série de operações de sobreposição dos tempos, cuja expressão mais adequada encontramos no “devir como simultaneidade”. Essa expressão, “o devir como simultaneidade”, além do reenvio para uma concepção cíclica do tempo e de um apelo à sobreposição temporal (passado, presente e futuro) configura, ainda, a sugestão de “uma materialização de formas como única manifestação do devir”.

Como defende Silvina Rodrigues Lopes (Lopes, 2013: 58), trata-se de uma “Dupla afirmação de matéria e tempo”, em que a palavra condensa

¹⁵ Cf. *Paris, Capitale du XIXe Siècle*, Éditions du Cef, Paris, 1993, p. 491, [N,9,7]. Confrontando este texto com “Sur le Concept d’histoire”, a noção de imagem dialéctica abre-se precisamente como “encontro” entre o passado, o presente e o futuro. Veja-se o que afirma Benjamin, em *Écrits Français*, éditions Gallimard, Paris, 1991, pp. 348 e 349: “En se ramassant dans la forme d’un instant – d’une image dialectique – le passé vient alors enrichir la mémoire involontaire de l’humanité [...]. La mémoire involontaire de l’humanité délivrée, ainsi faut-il définir l’image dialectique”.

¹⁶ A imagem do *angelus novus* de Benjamin não é estranha a Maria Gabriela Llansol, que a ele alude em *O Começo de um Livro é Precioso*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003, p. 123.

o que de essencial se passa nas metamorfoses do humano. Isto é, as palavras assumem uma função nomeadora e poética, suspendendo também a continuidade do espaço, definindo uma geografia peculiar, um “antes da narrativa”, se assim é possível falar-se. Nesta definição apresenta-se uma recusa da linguagem enquanto visão instrumental da palavra. A palavra de que aqui se fala é “anterior” às relações de poder e de instrumentalização, enquanto forma de comunicação. É da ordem da nomeação, fazendo deflagrar o dizer poético que, em tudo, se opõe à ordem da narratividade. O “*dom poético*” e a fulgurância da linguagem, em Maria Gabriela Llansol, nasce, não apenas dessa suspensão dos elos de sucessão passado-presente-futuro, que funda uma imagem dialéctica capaz de apresentar a sobreposição dos tempos na durabilidade do “instante-imagem”, como igualmente é fruto da suspensão da linguagem, enquanto ela se coloca sob a dimensão das relações de poder. A *cena fulgor* contém em si a concentração da imagem, liberta dos condicionalismos do tempo e do espaço físicos, da linguagem enquanto forma de poder. A partir deste combate entre a narratividade e a palavra, instaura-se também o poder fragmentário e errante do “dizer poético” em Llansol. Contra a identidade e continuidade do género da narrativa, pela desconstrução do contínuo espaço/tempo físicos, Maria Gabriela Llansol caminha no sentido de uma desconstrução do “literário” e ela segue o espaço-tempo da errância, que é, justamente, o da palavra continuamente sujeita ao devir¹⁷ e à metamorfose. A mobilidade plástica das suas imagens, fragmentárias, a anulação das fronteiras e dos géneros e a possibilidade de estabelecer “passagens” – que lhe advém da errância – dá a ver a hipótese de uma infinitude de pontos de vista, pois a “imagem” é, também, “aberta” à construção que o *legente* opera sobre ela.

Tanto no que se refere à interpretação, como à transmissão e à passagem – que se efectua, constantemente entre as figuras, os lugares, os tempos, as palavras –, o pensamento llansoliano da errância combate, com todas as suas forças, o “fechamento” da totalidade, isto é, da realidade que se encerra sobre si mesma e, assim, se deixa petrificar. Extravasando os dois grandes modelos nos quais pode ser identificado o modo como o narrativo se concretiza – o mito e a história – Maria Gabriela Llansol ultrapassa as

¹⁷ Cf. *Teoria da Des-posseção*, p. 61: “O espaço-tempo da errância é o da palavra em devir que os textos judaicos exaltam como o anterior absoluto: no princípio é o Verbo”.

dicotomias estéticas e éticas, estabelecendo entre essas dicotomias passagens que nos fazem pensar no modo como Nietzsche havia preconizado a sua ética. É antes nesse contacto com o vivo (e da aceitação da vida) e o orgânico que se concentra todo o poder do “dom poético”, confinando a palavra com a vida, anuladas (como já se referiu anteriormente) todas as distinções entre o mundo humano, animal e vegetal.

É evidente, em Maria Gabriela Llansol, uma inseparabilidade entre significação e ética. Mais uma vez se denota o desejo de mover a escrita segundo o princípio da verdade. Não existe um domínio ético e exterior à escrita, mas ela é própria energia movente, a torrente que a move. Define-se, assim, pela passagem, a lei (frágil) que traça, por um movimento de imanência, a possibilidade de fulgorização da escrita, numa procura de reunir o que o pensamento discursivo separa. Poderíamos encontrar no modelo de Bataille de *experiência interior* esta busca permanente de Llansol, em que a escrita transporta consigo o poder do vivo e é levada ao mais alto grau de experiência do desassossego. Quando falo aqui de desassossego, refiro-me à experiência do “inacabamento” e da indefinição do humano, referida por Manuel Gusmão.¹⁸ Falar de definição do humano, de um modo próximo ao *Ecce Homo*, seria tomar isso como um dado, um *ergon*, o que se coloca nos antípodas do pensamento e da escrita llansoliana. É sempre no quadro da plenitude do movimento dialéctico das categorias e das dicotomias que se expande e constrói o texto llansoliano. Do que nos é legítimo falar é de “abertura”, sempre que nos referimos ao universo da sua escrita. Uma abertura que é constituída, a um tempo, pela multiplicidade das *figuras*, dos *Lugares*, das metamorfoses e pela pluralidade dos mundos que, na transparência do “palimpsesto”, se encontra subjacente.

A vibração deste universo é cósmica, definindo o que a ressonância musical pode comportar em si de universalidade, mas não deve confundir-se com totalidade ou acabamento. Universalidade no sentido de compossibilidade de mundos, que podem surgir e existir simultânea e alternativamente. Em Llansol, já não é possível determinar um “exterior” à ética ou à comunicação, não é possível diferenciar o que há de ontológico ou de estético, na sua visão, nem distinguir interior de exterior, pois tudo

¹⁸ Cf. *O Senhor de Herbais*, p. 274: “O humano é indefinível, quem quiser que tente, e verá como dizer “eis o humano” é dizê-lo pela boca do tirano// Mas ser humano, como?”.

se comunica, na transversalidade dos mundos, nessa aprendizagem ou convocação da “fala”, intensificado pelo poder onírico, tal como, também em Hermann Broch (Broch, 1966: 142-143), o símbolo e o “dizer poético” “nasce da confusão das águas da vida e do sonho.”

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (1986). Langue et histoire. In *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, W. (1993). *Paris, Capital du XIXe Siècle*. Paris: Éditions du Cerf.
- _____. (1999). SUR LE CONCEPT D’HISTOIRE. IN W. BENJAMIN, *Écrits Français*. Paris: Galimard.
- BLANCHOT, M. (1995). *L’Espace Littéraire*. Paris: Folio Éditions.
- _____. (2018). *O Livro por Vir*. LISBOA: RELÓGIO D’ÁGUA.
- BROCH, H. (1966). Hofmannsthal et son temps. In *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Gallimard.
- LLANSOL, M. G. (1994a). *LisboaLeipzig 1. O encontro inesperado do Diverso*. Lisboa: Editora Rolim.
- _____. (1994b). *Lisboa leipzig 2. O Ensaio da Música*. Lisboa: Editora Rolim.
- _____. (1998). *Um Falcão no Punho*. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____. (1999). *O Livro das Comunidades*. Lisboa: Relógio d’água.
- _____. (2000). *Onde Vais, Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d’Água.
- _____. (2002). *O Senhor de Herbais*. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____. (2003). *O Começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (2016). *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, S. R. (2003). *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Edições Vendas.
- _____. (2013). *Teoria da Des-possessão*. Lisboa: Averno.
- MAGALHÃES, R. (s.d.). *O Dom do Método*.
- MOSÈS, S. (1992). *L’ange de l’histoire*. Paris: Seuil.
- MOURÃO, J. A. (1997). “Figuras da metamorfose na obra de Maria Gabriela Llansol”. In: Revista Colóquio/Letras, n° 143-144: 80-86.
- _____. (2003). A Pele da Imagem. In *Revista de Comunicação e Linguagens – Imagem e Vida*: 137-152.

Sobre as representações de corpos desfeitos e corpos melhorados

Medicina, política e a procura do “pós-humano” em *I Camminatori* (2018), de Francesco Verso*

IGOR FURÃO

Quando abordamos questões relacionadas com controlo e desenvolvimento científico, muitas obras de ficção científica sugerem-nos que as fronteiras da comunidade ética e as fronteiras da humanidade deixaram de coincidir. Importantes avanços científicos, como a engenharia genética, a investigação sobre células estaminais, a clonagem ou o Human Genome Project, não se limitam a colocar novos desafios éticos dentro de um quadro já estabelecido de princípios morais, vão mais além. Com efeito, colocam em questão a própria noção de “ser humano”, e, portanto, requerem uma reestruturação radical dos princípios para um juízo moral. Como Sheryl Vint refere: “the fact remains that technology is rapidly making the concept of the ‘natural’ human obsolete. We have now entered the realm of the posthuman, the debate over the identities and values of what will come after human” (2007: 7). Neste artigo, vamos tentar fazer uma breve abordagem a esta questão, explorando de que forma o romance *I Camminatori*, do escritor italiano Francesco Verso, poderá apontar para uma “dimensão pós-humana” que envolve um mapa conceptual drasticamente diverso daquele que hoje em dia é aplicado, e talvez aceite acriticamente, à noção comumente denominada “comunidade humana”. Na Roma futurista de Verso, as personagens lutam para navegar as coordenadas dos seus corpos sociais, “saudáveis” e “higienizados”, procurando formas de se transformarem em algo mais do que um corpo “adequado”, algo para além do meramente humano. Arriscaria dizer, destarte, que elas assinalam uma erosão das fronteiras do humano, sempre sujeitas à influência de ideologias

* Este artigo segue o acordo ortográfico de 1990.

políticas e perspectivas religiosas contrastantes, por parte dos avanços tecnológicos das biociências¹.

Vamos então explorar que perspectiva nos traz o romance de Verso. Na breve introdução que precede o primeiro capítulo, o narrador caracteriza a sociedade do século XXI em que vivem Miriam Farchi e o seu filho Alan como um lugar marcado por profundas mudanças a nível de hábitos nutricionais e dietéticos². Estas mudanças foram possibilitadas por um enorme desenvolvimento das nanotecnologias, o qual permitiu a criação de máquinas de composição a 3 dimensões, tanto públicas como privadas³, que produzem objetos e comida através de *nems* (*nano electromechanical systems*). No rescaldo da criação destas máquinas, não apenas foram as relações sociais alteradas devido ao desaparecimento de rituais de preparação e consumo de comida⁴, como se deu uma completa privatização da indústria alimentar, com o processo de produção sendo levado a cabo – e monopolizado – por corporações multinacionais como a NESTLÉ, KRAFT, UNILEVER e a DANONE. Poderíamos, portanto, dizer que o escritor italiano consegue criar uma verossemelhante Roma no futuro através de uma ancoragem do espaço narrativo a inúmeras referências a espaços reais que são, conseqüentemente, transformados textualmente com a criação de inovações tecnológicas significativa – aquilo a que Darko Suvin chama o *novum*⁵. De um ponto de vista do controlo do corpo, estas

¹ Nas palavras de Elana Gomel: “Despite the well-meaning efforts of human rights activists, there is nothing natural or self-evident about human rights because there is nothing natural or self-evident about humanity. The rights—if any—of posthuman subjects must rest on a revision of the fundamental criteria by which ethical status is ascribed to an entity; and the question of what such criteria might be, is at the core of any debate on human rights in the posthuman age” (2011: 340).

² Entre outras mudanças, a comida “natural” ou caseira praticamente desapareceu, tendo sido substituída por comidas artificiais apelidadas “nutraceutici”. *Vide* Verso, *I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, p. 7.

³ No original italiano são denominadas, respetivamente, “Compositori Pubblici di Materia (CPM)” and “nanomat casalinghi e portatili” (Verso, 2018: 4). De notar a inspiração no romance *The Diamond Age: Ou, A Young Lady’s Illustrated Primer* (1995), de Neal Stephenson, no qual existem igualmente os compiladores de matéria.

⁴ *Vide* Verso. 2018. *I Camminatori*. Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 5.

⁵ Em *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), Suvin deriva este conceito a partir do conceito de *ostranenie* dos formalistas russos, bem como a partir da semelhante noção brechtiana (com uma inflexão Marxista) de “estrangement-effect”, num esforço para demarcar a escrita da ficção científica de outras formas de ficção. De acordo com Suvin: “SF is a literary genre

inovações no âmbito de nanotecnologias que permitem alterar ou reproduzir estruturas biológicas ajudam-nos a localizar o romance dentro do reino do “nanopunk”. Ou seja, entramos agora num subgénero da ficção científica que aborda mundos ficcionais onde as promessas teóricas feitas pelas nanotecnologias se tornaram, para o bem ou para o mal, uma realidade⁶.

Ademais, no período histórico da “Deriva” (“la Deriva” [Verso, 2018: 5]), as vidas rotineiras das personagens, especificamente a relação entre as pessoas e o trabalho, foram igualmente alteradas profundamente. Tal como personificado expressivamente em Alan Farchi, a monopolização e expansão a nível do mercado global por parte de companhias multinacionais conduziu à diminuição dos direitos laborais dos trabalhadores, e, como veremos mais adiante com os “pulldogs”, criou novas formas de precariedade. O cenário descrito na introdução de um tempo histórico (ficcional) em que a maioria das pessoas pode apenas aspirar a satisfazer as mais básicas necessidades humanas⁷, é instanciado na precária situação laboral de Alan dentro da Globalzon⁸. A atitude que já havia sido insinuada de completo desrespeito por parte da companhia em relação ao bem-estar dos trabalhadores, é plenamente confirmada com o acidente sofrido por Alan⁹:

whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment” (1979: 7-8).

⁶ À imagem de muitos aspetos das nanotecnologias, o Nanopunk encontra-se ainda numa fase incipiente. Um dos primeiros exemplos de nanopunk seria *Tech Heaven* (1995), de Linda Nagata, um romance que examina as promessas curativas das nanotecnologias. Na outra ponta do espectro, o mais recente *Prey* (2002), de Michael Crichton’s, explora o potencial cenário catastrófico causado por estas tecnologias.

⁷ Vide Verso, *I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, pp. 5- 6.

⁸ Uma clara alusão à Amazon e a alguns casos que têm surgido nas notícias relativamente ao tratamento legal e moralmente duvidoso da empresa em relação aos seus dependentes. Cf. <https://www.businessinsider.com/amazon-employees-describe-peak-2019-2?IR=T> and <https://www.theguardian.com/technology/2019/jan/01/amazon-fulfillment-center-warehouse-employees-union-new-york-minnesota>.

⁹ Esta atitude é-nos sugerida pelo narrador quando descreve a reação inicial de Miriam ao ver a mensagem angustiada do seu filho: “Sul display legge il nome di Alan e inizia a preoccuparsi. Suo figlio le ripeteva spesso che era inutile chiamarlo a lavoro; era vietato portarsi lo smartphone in magazzino e qualsiasi oggetto andava lasciato – pena un’ammonizione – negli armadietti esterni. Gli scanner all’ingresso della GLOBALZON [...] assicuravano il rispetto di quella regola. Gli stessi scanner all’uscita assicuravano il rispetto di quella regola. Gli stessi

Erano pochi mesi che Alan lavorava all’hub romano della GLOBALZON, nei pressi dell’ansa del Tevere, vicino a Ponte Marconi. L’azienda operava nel ramo delle spedizioni e, a differenza delle compagnie concorrenti, aveva investito poco o niente nelle macchine, preferendo la manodopera umana, più economica. O almeno questo era quanto Alan le aveva detto dopo aver accettato un contratto a chiamata per coprire i picchi delle feste di Natale.

“Alan, come stai? Cosa è successo?”

“Un disastro, ascoltami...”

La sua voce è spezzata, dolorante.

“Questi stronzi dicono che non chiameranno l’ambulanza. Dicono...che non possono far entrare nessuno nel magazzino.”

“Ma tu come stai? Ce la fai ad alzarti?”

“No, le gambe... non le sento più.”

La paura di quello che potrebbe essere successo le toglie le parole di bocca.

“Chiama qualcuno. Fa’ presto! Hanno detto che al massimo... mi lasciano fuori al cancello. E mi fanno un favore... non possono fermarsi.” (Verso, 2018: 10-11)

A recusa por parte do supervisor do armazém de chamar uma ambulância apesar da grave situação de Alan é sintomática de, por um lado, uma crescente privatização dos cuidados de saúde¹⁰, e, por outro, de como na sociedade de *I Camminatori* existe um controlo instituído que funciona de acordo com uma lógica corporativista. O impulso de alcançar uma posição de destaque no mercado global, ainda que tal implique a criação de uma atmosfera de insegurança e precariedade entre os trabalhadores, é um reflexo de como as corporações “constantly presents the brashest rivalry as a healthy form of emulation, and excellent motivational force that opposes individuals against one another [...]” (Deleuze, 1992: 7). Como tal, argumentaria que as relações económicas da Roma ficcional criada por Verso poderiam ser interpretadas como um alerta em relação às consequências de um poder neoliberal que exerce uma influência isenta de qualquer controlo institucional, visto que funciona no espaço global de

scanner all’uscita, invece, controllavano che nessuno rubasse una consolle per i figli, un paio di scarpe da ginnastica o capi di intimo per sé stessi” (Verso, 2018: 8-9).

¹⁰ A informação que o narrador nos providencia diz-nos implicitamente que a Globalzon não fornece seguros de saúde aos seus trabalhadores. *Vide* Verso, *I Camminatori*. Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, p. 9.

um fluxo desregulado de pessoas e mercadorias. Esta redução de escala produzida pelo romance permite-nos obter uma perspetiva privilegiada sobre um problema global, parecendo constituir um aviso de como, num ambiente de forte competição económica, a normalização de ideologias e políticas neoliberais incontestadas poderá tornar qualquer pessoa num “bem descartável” – independentemente do estrato socioeconómico a que pertença.

A descrição da reação soturna de Alan ao seu incidente remete-nos ainda para um outro aspeto desta descartabilidade. Privado de qualquer compensação judicial ou indemnização financeira, Alan resigna-se à sua condição de deficiência (e de desemprego). Mais significativamente, ele deixa transparecer um sentimento de culpa resultante do seu envolvimento num sistema que encoraja as pessoas subjugadas “to embrace their oppression as though it were their liberation” (Evans e Giroux, 2015: 15). Nas nossas sociedades contemporâneas, este aspeto encontra-se particularmente evidenciado na noção de “resiliência” usada em discursos políticos e neoliberais. Afirmaria, pois, que *I Camminatori* chama a nossa atenção para a importância de compreender a resiliência numa aceção positiva, enfatizando o seu valor inestimável em casos como a luta de grupos desfavorecidos perante a crescente liberalização económica, ou a luta individual para afirmar uma cultura identitária¹¹. Contudo, a situação desesperada de Alan parece ser uma alusão específica aos efeitos duradouros que a crise económica de 2008 teve numa geração que, não obstante o acesso a uma educação superior, se viu forçada a “rispondere al telefono, di recapitare posta e pacchi, di rifornire auto alle pompe di benzina, di fare ripetizioni, servire hamburger e patatine” (Verso, 2018: 33). Na minha perspetiva, esta personagem desiludida realça os efeitos mentais, sociais e económicos que

¹¹ A comunidade de “caminhantes” (assim designados a partir do verbo italiano “camminare”) representada no livro condensa vários exemplos de como pode a noção de resiliência ser usada com uma valência positiva. Aliás, poderíamos encará-la como uma criação ficcional que reflete algumas das diferentes perspetivas académicas desta noção: “Scholars have employed resilience to describe the actions employed by individuals and groups in the face of economic liberalization, labour market reforms, and change in public service reforms. Others have highlighted the utterly positive influence of resilience on individuals caught up in violent conflicts, while still others have underscored the role of resilience in counter-terrorism strategies, focusing on multifaceted efforts to improve preparedness in terms of psychological preparation and management infrastructure responses” (Bourbeau, 2015: 2).

os países europeus¹² mais afetados pela crise sentiram devido o uso intenso da noção de resiliência por parte da chamada “troika”. Tanto Alan como a sua geração relembram-nos que esta retórica de resiliência incentiva os cidadãos a aceitar as suas vulnerabilidades sem, no entanto, lhes providenciar os instrumentos necessários para uma verdadeira transformação das condições que conduziram a tal situação de fragilidade¹³.

Apesar deste cenário sombrio, o sofrimento de Alan rapidamente se revela como o primeiro passo de um considerável *volte-face*. A determinação da sua mãe e a descoberta de novas e inesperadas amizades desencadeiam importantes mudanças físicas e mentais na personagem. Num derradeiro esforço para dar ao seu filho uma vida normal, Miriam Farchi consegue adquirir “*nanites*” terapêuticos, uma nanotecnologia experimental que é potencialmente capaz de curar doenças e lesões graves uma vez que substitui e assume as funções de células do corpo afetada ou danificadas¹⁴:

Da quando ha assunto i naniti, Alan beve più di tre litri d’acqua al giorno, non va quasi mai in bagno e gran parte dei liquidi ingeriti vengono rilasciati con la respirazione. I naniti stanno assorbendo molta energia dal suo corpo; in cerca della loro collocazione biologica, è probabile che si stiano riproducendo ad altissima intensità, fino a raggiungere il numero ottimale per l’organismo di Alan. [...] /Miriam lo sa, quello che gli sta capitando si chiama “apoptosi” o morte cellulare programmata. Succede ogni giorno: miliardi di cellule smettono di funzionare per il nostro bene. Nel caso di Alan, miliardi di naniti hanno accelerato a dismisura quel procedimento. Alla fine avrebbero modificato la sua condizione biologica. (Verso, 2018: 53-54)

Tal como podemos ler no excerto, as máquinas dentro do corpo de Alan começam a acelerar o processo de morte celular, deixando-o num estado de dor constante durante meses e perante um futuro incerto. Este

¹² Os chamados P.I.G.S. (Portugal, Itália, Grécia e Espanha).

¹³ Refiro-me aqui à noção de “resiliência” tal como é entendida por autores como Giroux e Evans em *Disposable Futures*, ou Foucault na sua tese sobre a governabilidade: “[...]resilience is a product of contemporary neoliberalism and constitutes a strategy permitting states to abdicate responsibility in times of crisis. For these scholars, beneath resilience lurks a dehumanizing political agenda, the continuity of a state’s dominance, and a strategy for creating unequal regimes of power” (Bourbeau, 2015: 2-3).

¹⁴ Vide Verso, *I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, pp. 40-41.

processo assemelha-se ao processo transformativo nefasto que outras obras de ficção científica exploram, mas, como veremos, distancia-se completamente dele¹⁵. Longe de conduzir à debilitação do corpo e à sua inserção dentro de dinâmicas médicas/tecnológicas que estruturam as relações de poder em sociedade, Verso propõe-nos um cenário alternativo: o sucesso da recuperação de Alan desencadeia uma melhoria das suas capacidades físicas, acompanhado de um distanciamento do seu contexto social na cidade. Influenciado pela recém-descoberta filosofia de vida de Silvia Ruiz e dos *pulldogs*¹⁶, a já cética personagem decide alterar drasticamente o seu estilo de vida. Estas mudanças assinalam um momento de charneira no romance, comportando consigo forte implicações não apenas em relação ao desenvolvimento do enredo, como também à própria noção de “humanidade” a que as personagens dão corpo.

Com efeito, tais mudanças acarretam um olhar otimístico que serve de contraponto às representações pessimistas de tecnologia, e ao sentimento generalizado de desencanto que dir-se-ia prevalecer nesta Roma ficcionada. A nova comunidade autossustentada que Alan deseja estabelecer com Silvia e os restantes *pulldogs* é, porventura, a melhor expressão de tal olhar, colocando a visão de uma comunidade genuinamente inclusiva em oposição direta com o modelo corporativista:

“[...] i naniti mi hanno offerto un'altra possibilità, qualcosa che fino all'anno scorso sarebbe stato inconcepibile. Cioè camminare, muoversi e correre sentendo una frazione della fatica di prima; non dovermi più preoccupare di mangiare come prima, se non quando voglio io, una volta a settimana, forse due, con un po' di allenamento.”

“Con me tu mangi ancora.”

¹⁵ Estou a pensar sobretudo em outras distópicas que abordam questões relacionadas com a alteração tecnológica do corpo e a nanotecnologia, como *Altered Carbon* (2002), de Richard K. Morgan, ou *Queen City Jazz* (1994), de Kathleen Ann Goonan.

¹⁶ Os *pulldogs* são um grupo de jovens de diversas nacionalidades que conduzem *tuk-tuks* pela cidade de Roma e residem numa espécie de comunidade hippy nos arredores de Roma. O nome e o símbolo da comunidade é inspirado na famosa *coffee-shop* em Amsterdão “Bulldog” (Verso, 2018: 67) mas também é uma alusão ao estatuto de *quasi* animalidade a que os jovens são reduzidos – a bem conhecida expressão portuguesa “levando uma vida de cão” é aqui mais do que adequada. Os caminhos do grupo e de Alan cruzam-se uma vez que Silvia Ruiz ajudou a salvar a vida deste após o acidente na Globalzon.

“Sì, ma per il piacere di condividere, non perché abbia davvero fame. Pensa a quanto tempo, soldi ed energia uno spende per nutrirsi. Lavorare dieci ore al giorno per i soldi; andare al supermercato e comprare il cibo; e poi portarlo a casa, scartarlo, prepararlo, sbuciarlo, cucinarlo e finalmente mangiarlo, più come abitudine e necessità che come un vero piacere, sapendo che non esiste nessuna alternativa a quel sistema.” [...]

Quindi le mostra il cartello.

“Dimmi, non è qualcosa che varrebbe la pena sperimentare?”

Sopra al cartello c’è scritto: TANA DEI PULLDOGS.

“Stai offrendo i nanites a me e agli altri ragazzi di Serra Spino?”

“Sì, se li vorrete... [...]” (Verso, 2018: 75-76)

O que Francesco Verso parece sugerir-nos aqui é uma total revolução nas noções de “humanidade” e “estilo de vida”, tal como estas são entendidas nas modernas sociedades ocidentais. Enquanto nos primeiros capítulos os *pulldogs* reclamam já uma dimensão humana que é geralmente negada pelos altos padrões de “higiene” e “saúde” das nossas sociedades¹⁷, a introdução de nanotecnologias marca uma mudança definitiva na relação entre estruturas político-económicas e os corpos das personagens ostracizadas. De facto, à medida que o projeto de Alan se torna realidade e os membros da comunidade ingerem os *nanites* para melhorarem as suas funções corporais, poder-se-ia dizer, recorrendo à moldura teórica de Donna Haraway, que vemos tomar forma uma “comunidade cyborg”¹⁸. À entrada do novo “covil”¹⁹

¹⁷ Uma certa dimensão de animalidade no humano que, porém, é completamente diferente da redução à animalidade que foi efetuada pelo nazismo para retirar o corpo judeu da esfera política e recodificá-lo na esfera da biopolítica.

¹⁸ Apesar de ser indiscutível que a noção de “pós-humano” está longe de ser unívoca, o pós-humanismo tem surgido como uma resposta cultural às tentativas ideológicas, religiosas e filosóficas de policiar as “fronteiras da humanidade”. Com a irrupção do pós-modernismo, tanto como episteme cultural como corpo teórico, a questão do pós-humanismo tornou-se vital para a criação de um novo paradigma das relações biopolíticas, um paradigma que possa desafiar antigas dicotomias genocidas. Isto é particularmente evidente na seminal obra de Donna Haraway “The Cyborg Manifesto”, na qual a filósofa/Bióloga define o pós-humano (ou o cyborg, como ela lhe chama) como a nova modalidade da subjetividade humana ligada à recriação utópica do mundo. Cf. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, p. 149.

¹⁹ “Tana” é a expressão italiana para designar “covil”. O espaço ocupado pela comunidade localiza-se nos arredores de Roma, sob o viaduto Garbatella-Testaccio, no distrito Marconi.

encontramos o mote “NO MONEY NO CRY”²⁰, bastante adequado visto todos os membros cortaram relações com o mercado de trabalho e deixaram de depender dos produtos – e do dinheiro – de companhias multinacionais para sobreviver. Uma vez dentro do covil, deparamo-nos com uma família internacional cujos membros demonstram uma miríade de estilos de roupa e perspectivas filosófico-culturais, desde a cultura Rasta, ao Punk e à New Age. Talvez mais importante ainda, os membros são descritos como seres de capacidades atléticas melhoradas que podem passar dias sem comer, e cuja musculatura é de tal forma desenvolvida que os traços masculinos e femininos se tornam indistinguíveis²¹.

Poderíamos, então, ler esta comunidade ficcional como uma representação do sujeito pós-humano enquanto entidade polimórfica que supera as dicotomias orgânico-inorgânico, humano-animal ou masculino-feminino. Ainda assim, os romances de ficção científica não procuram prever o futuro, mas, antes, examinar ou questionar o nosso presente. Ao elaborar cenários pós-humanos, este género literário confronta-nos com o problemático conceito de “homem universal”, colocando-nos em contextos ficcionais onde as suas falhas são mais facilmente perceptíveis. Não será por acaso que *I Camminatori* nos sugere que a natureza humana, a “recent invention” Foucauldiana²², está a ser suplantada por cyborgs, organismos modificados geneticamente, e redes disseminadas. Concomitantemente, também nos faz sentir que estamos ainda distantes de conseguir alcançar algo que possa verdadeiramente ser chamado “tempo pós-humano”. Argumentaríamos que, conseqüentemente, o longo alcance crítico do romance não reside na sua capacidade de criar um debate sobre a veracidade ou exequibilidade das promessas a longo-prazo das nanotecnologias – tais como a erradicação de doenças graves, ou o prolongamento da esperança de vida do corpo humano. O livro de Verso poderá ser lido como uma obra literária engajada que solicita uma reação crítica, tanto ao nível da teoria como da praxis. Para

²⁰ Vide Verso, *I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, p. 129.

²¹ Vide Verso, *I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, p. 149.

²² O projecto de Alan de formar uma comunidade que supera a “condição humana” parece ecoar a pungente afirmação de Foucault em *The Order of Things*: “It is comforting, however, and a source of profound relief to think that man is only a recent invention, a figure not yet two centuries old, a new wrinkle in our knowledge, and that he will disappear again as soon as that knowledge has discovered a new form” (1974: xxiii).

o leitor tecnologicamente informado, ele reflete o modo em que imagens e imaginação conduzem o progresso tecnocientífico.

Seria lícito afirmar que aqui jaz um potencial impacto mais “prático”, se assim lhe quisermos chamar, do romance no nosso mundo atual: as suas personagens e cenários tecnocientífico poderão influenciar as nossas fantasias individuais e coletivas, as quais, por sua vez, afetam a forma como manuseamos e desenvolvemos as novas tecnologias. Por outras palavras, *I Camminatori* oferece um olhar mais luminoso sobre a relação entre tecnologia, ciência e corpo, encorajando-nos a adotar no futuro um posicionamento mais ativo no interior desta relação²³. Ademais, lembrem-nos que as biotecnologias poderão exercer um impacto negativo se forem usadas perversamente para fins político-económicos, mas se consideradas *per se* encerram um vasto potencial transformativo relativamente ao corpo humano, à construção de identidades culturais ou à ação política. Não será certamente coincidência que estas possibilidades tecnológicas são entusiasmadamente acolhidas pela personagem de Nicolas Tomei, um homem mimado e obeso que trabalha na empresa de “smartfumes” do seu pai²⁴:

Dallo scomparto dei nutraceutici, Nicolas prende un tubo di PRINGLES al curry, lo scarta e si infila cinque veli di molecole d'amido in bocca. Al primo boccone cerca sempre di concentrarsi sugli stimoli sensoriali: la superficie della patatina è croccante e contrasta con la morbidezza interna. L'odore di curry è gradevole e persistente, mentre le scaglie di amido gli restituiscono scoppiettii di sapore sul palato. [...] /

²³ Alguém poderia objetar aqui (licitamente) que a influência recíproca entre reprodução técnico-científica e reprodução cultural é difícil de identificar e não pode ser lida de acordo com um modelo de causa-efeito. Contudo, não pretendo afirmar que as narrativas de ficção científica apenas refletem ou meramente seguem factos tecnocientíficos, nem tampouco o oposto, que o poder de influência da imaginação é unidirecional. Recorrendo às palavras de Manuela Rossini, os diferentes tipos de ficção científica “form a cultural matrix in which a causal perspective gives way to an understanding that lines of influence between texts or disciplines are never direct but interwoven in very complex ways. As part of a larger network of forces, the cultural matrix participates in the equally complex, material-semiotic construction [...] of the future, including the future of the human species and [...] the humanities” (2005: 5).

²⁴ Os “smartfumes” são perfumes que alteram automaticamente a sua fragrância de acordo com necessidades e contextos específicos. *Vide Verso, I Camminatori*, Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni, 2018, p. 98.

L'agente medico, il software salvavita che sua madre Olga gli ha suggerito di installare sullo smartphone, è stato chiaro.

“Esegui la diagnosi.”

Nicolas poggia la mano sul display dell'apparecchio. [...] /

L'agente, alla fine della diagnosi, visualizza un'infografica. Se l'ingestione di cibo a cui Nicolas sottopone ogni giorno il suo corpo non diminuisce drasticamente, gli rimarranno sei mesi di vita. Sotto l'infografica c'è una lunghissima lista d'ingredienti nocivi e relative quantità assorbite: a Nicolas pare una sentenza di morte. (Verso, 2018: 83-84)

O excerto traduz expressivamente os efeitos contraditórios da medicalização da sociedade que outras obras de ficção científica exploram mais profundamente²⁵. Todos os aspetos relevantes que Nicolas deve controlar na sua vida são determinados por uma forma de medicina altamente tecnológica e excessivamente mediatizada. Com efeito, o facto de que o próprio indivíduo tem acesso a comidas artificiais médicas (os “nutra-ceutici”) e que é responsável pela saúde da sua vida²⁶, sugerem-nos que o papel da ciência e da tecnologia na vida quotidiana²⁷ assume a forma de conselhos sobre “estilos de vida salutares”, conselhos esses procurados por indivíduos interessados em retomar o controlo das suas vidas. No entanto, tal não implica uma medicalização da sociedade no sentido em que Nicolas e os seus cocidadãos seguem cegamente a autoridade do saber médico, ou vivem um estilo de vida genuinamente saudável. Longe de criar corpos saudáveis, o progresso médico-tecnológico enche a altamente asséptica Roma do futuro com corpos doentes, alguns deles, como Nicolas, com uma esperança de vida bastante reduzida.

A *contrario sensu* de outras obras de ficção científica, Nicolas consegue porém escapar ao destino funesto dos seus homólogos ficcionais. O inesperado encontro e confronto com Silvia Ruiz, uma personagem cujo

²⁵ Tanto contemporâneas como clássicas. Alguns exemplos seriam *Brave New World*, de Aldous Huxley, ou *Intrusion*, de Ken MacLeod. Vide Aldous Huxley, *Brave New World*, Reprint edition. Harper Perennial, 2006, e Ken MacLeod, *Intrusion*, London: Orbit, 2013.

²⁶ Reforçado aqui através da criação de uma “app médica”, um *novum* que talvez não esteja tão afastado da nossa atual realidade tecnológica, visto que muitos smartphones já vêm com apps de saúde pré-instaladas.

²⁷ Um papel que não se baseia na intervenção direta de profissionais médicos, mas, ao invés, num “conhecimento médico” transmitido aos indivíduos por via dos diferente *media*.

corpo musculoso e atitude anticonformista se localizam nos antípodas do estilo de vida e corpo de Nicolas, deixam-no abalado, desencadeando nele um profundo processo de mudança²⁸. A consequente tomada de posição a nível político de Nicolas, que arrojadamente decide largar a sua vida confortável e ingerir os *nanites* para se juntar aos *pulldogs*, assinala a sua tomada de consciência (e recusa) do controlo perverso que as multinacionais exercem sobre os corpos das pessoas. Ainda assim, isto não equivale a dizer que a personagem passa a rejeitar *tout court* o papel das tecnologias. Diferentemente das outras personagens, Nicolas parece intuir o potencial inexplorado das tecnologias médicas, tais como as nanotecnologias, e procura utilizá-las para alterar o seu corpo de forma ainda mais extrema:

Nicolas accende la luce e insieme se stesso. Il torso riluce di una fosforescenza composta dal movimento degli eliotroni che disegnano arabeschi sulle sue spalle e poi, a scendere, lungo le braccia e sul torso. [...]

“Siamo diventati immobili, esseri umani statici, al massimo seduti e comunque sempre aiutati da una serie di protesi. Il nostro corpo – prima dei naniti – era un residuo genetico, una rovina anatomica della vita moderna: più velocità, più resistenza, più efficienza. Tutte stronzate, perché le protesi stanno a dimostrare proprio la nostra insufficienza biologica, i limiti genetici imposti dalla natura. Nella mia vita di prima, non riuscivo neppure a usare il corpo per muovermi; non potevo permettermi di *buttare* un’ora per camminare fino all’INCONTRO e allora ne passavo mezza sul sedile della moto, bello comodo, nel traffico. Ora so che la differenza è di pochi minuti.” (Verso, 2018: 222)

A figura do monstro, tão recorrente na ficção científica desde a criação de Frankenstein,²⁹ está também aqui presente. O cyborg Nicolas, um híbrido que mistura características de planta com traços humanos, foi reconfigurado e “des-patologizado”. Estas mudanças assinalam que os híbridos, mutantes e outras criaturas foram assimilados pela ficção científica como figuras positivas de pensamento que exprimem e transformam,

²⁸ A seguinte passagem descreve exemplarmente o processo de mudança da personagem: “Nicolas percepisce che i suoi limiti familiari, così come quelli biologici, stanno svanendo e anzi si sono spezzati; [...]. Lui è il suo futuro: interrotto il ciclo di dipendenza alimentare e modificata la sua stessa base molecolare, ha alterato la sua condizione umana” (Verso, 2018: 161).

²⁹ Vide Mary Shelley, *Frankenstein*, Barnes Noble Flexibound Edition, 2015.

a um nível imaginativo, várias perspectivas em linha com a teoria crítica pós-humanista, e com a produção crítica e cultural³⁰. Na nossa perspectiva, apesar do uso perverso que delas foi feito anteriormente em diferentes discursos políticos e contextos literários, estas figuras “monstruosas” podem exprimir, em última instância, uma relevante resposta positiva aos desafios e mudanças radicais que o inexorável desenvolvimento tecnológico comporta para todas as esferas da vida humana.

Para uma leitura profícua destas representações é, pois, crucial que não sejam vistas como meras metáforas, mas, antes, como mapas vivos que, nos seus processos transformativos, providenciam coordenadas que talvez nos possam guiar através dos nossos próprios percursos enquanto indivíduos políticos e tecnológicos. Efetivamente, escolhemos ler o monstro de *I Camminatori* a uma luz semelhante àquela do pensamento de Rosi Braidotti, Gilles Deleuze ou Nick Bostrom, entre outros, ou seja, como “a transformative account of self”³¹. Nicolas constitui um símbolo de como podemos reconstruir-nos com a ajuda das novas tecnologias, evitando – ou, pelo menos, resistindo – a normalização e o controlo do corpo impostos por uma noção politicamente distorcida de “humanidade”. Ao colocar a ênfase na transformação do corpo biológico e material, as personagens

³⁰ É de sublinhar que, a partir da segunda metade do século 20, a figura do cyborg tem vindo a ter uma presença cada vez mais assídua nos universos de ficção científica, tendo passado por significativas transformações ao longo do tempo e refletindo diferentes estados de desenvolvimento técnico e diferentes visões do mundo. De acordo com Samuel Dokko, a convergência de formas orgânicas e inorgânicas em ficção científica gera “seres cognitivos”: em histórias de ficção científica, os cientistas normalmente procuram representar o papel de Deus através da criação de aparatos e próteses que permitem melhorar os seres humanos, ou seja, fazê-los transcender o meramente humano através de um processo de “cyborguização”. Ademais, Dokko encara o cyborg como a criação interligada entre carne e máquina, a qual possui incríveis velocidades e poderes. O autor descreve estes cyborgs como “medical cyborgs”, uma vez que muitos deles estão equipados com dispositivos mecanismos e implantes que lhes permitem ultrapassar as suas fraquezas ou doenças. Na perspectiva de Dokko, esta colaboração entre medicina e tecnologia na criação de cyborgs médicos fornece-nos um ótimo exemplo de como poderemos atualizar e/ou restaurar os nossos processos biológicos. Cf. Samuel Dokko, “Cyborg Bodies in Medicine”, *Cyborg DB: The World's Largest Cyborg Database*, 2007. <http://www.cyborgdb.org/dokko.htm> (Accessed 22/4/20120).

³¹ Cf. Rosi Braidotti, *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press, 1994; Gilles Deleuze e Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi, London: Athlone Press, 1986; e Nick Bostrom, *Anthropic Bias: Observation Selection Effects in Science and Philosophy*, New York: Routledge, 2002.

de *I Camminatori* desafiam o leitor a refletir sobre a construção do corpo para além de parâmetros culturalmente e discursivamente produzidos. Em outros termos, elas chamam a atenção para “the intertwining of the biological and the subjective as they are bound up in a process of becoming” (Breu, 2014: 7), ajudando-nos a repensar a materialidade do corpo que resiste mas também se conforma a esquemas culturais/políticos – como diria Breu, uma “uncoded materiality” que apresenta aspetos que excedem ou recusam as nossas construções simbólicas e imaginárias³².

Coda: Um mosaico de futuros possíveis

Nesta laboriosa tarefa de abordar as relações entre medicina, tecnologia e o corpo, a literatura decididamente desenrola um papel essencial. Mas como? Como é que ela se pode relacionar com a materialidade do corpo? O contraste e as semelhanças entre este romance de Verso e outras obras de ficção³³ que bordam problemáticas afins, demonstra que a visão de longo alcance da ficção científica consegue, com o seu vasto leque de configurações estéticas e estratégias literárias, abranger problemas tanto a nível local como global. Esta e outras obras publicadas no século XXI³⁴ prefiguram, portanto, um olhar para as nossas sociedades e tecnologias através de um prisma futuro. Elas oferecem representações de dispositivos, instituições e discursos futuros que nos ajudam a mapear à queima-roupa os efeitos de eventos de charneiras e mudanças culturais – tais como a crise financeira de 2008 ou o desenvolvimento de nanotecnologias – de um período que se está a demonstrar decisivo para repensar o “humano”.

³² Em *Insistence of the Material*, Christopher Breu apresenta uma perspetiva semelhante: “Theorizing this real body [...] enables a discussion of the resistance that the body has to, for example, gendered, sexual, and cultural scripts, as well as contemporary scientific, philosophical, and theoretical accounts and mappings of the body. This concept of the real body, then, allows an attention to what Anna Fausto-Sterling has theorized as the resistance of bodies [...] to the sexual scripts placed on them by culture, by the medical establishment, and even sometimes by the subject herself. In emphasizing this real body, I am not trying to maintain a Cartesian mind/ body split. Our thinking selves and our speaking selves are always embodied, and this embodiment shapes the knowledge and speech we produce” (2014: 10).

³³ Não apenas científica, mas igualmente de outros géneros.

³⁴ As obras *The Windup Girl* (2010) e *The Water Knife* (2015) de Paolo Bacigalupi, *Intrusion* (2012) de Ken MacLeod, ou mesmo a trilogia *The Hunger Games* (2005, 2008 e 2010), de Suzanne Collins, seriam apenas alguns exemplos de outras obras.

De facto, parece existir no panorama atual da ficção científica uma inclinação preponderante para um futuro distópico ou pós-apocalíptico, mas o romance do escritor italiano acrescenta-lhe várias nuances. Na senda de outras obras, *I Camminatori* não deveria ser encarado simplesmente como uma distopia nem como uma utopia³⁵. É uma ficção que aceita a noção de que a tecnologia pode ser colocada ao serviço de poderes (bio)políticos, criando um futuro distópico, mas, contemporaneamente, também pode ajudar a criar um futuro melhor, contribuindo para a sobrevivência a longo-prazo do ser humano ao lado de outras formas biológicas e artificiais de vida. Por conseguinte, força-nos a confrontar imagens diferentes de futuros possíveis: por um lado, os mundos sombrios e pessimistas que abundam nas obras de ficção científica de hoje refletem uma preocupação ética e política em relação ao futuro que poderemos ter de enfrentar se determinadas tendências políticas e tecnológicas persistirem; por outro lado, as personagens solares da Roma futura de Verso parecem acolher as possibilidades proporcionadas pelas tecnologias de ponta sem serem seduzidas por fantasias de um poder desmedido ou de uma imortalidade incorpórea. Elas configuram um entendimento da vida humana enquanto algo integrado num mundo material de grande complexidade – do qual depende a nossa sobrevivência –, trazendo para primeiro plano a interligação entre a materialidade do corpo, o mundo e outros atores, independentemente de estes serem humanos, animais ou máquinas³⁶.

O discurso de Nicolas no desenlace do romance constitui um derradeiro desafio, ou quiçá um convite, aos restantes *pulldogs* e, por conseguinte, ao leitor:

³⁵ Tais como *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach, *The Dispossessed* (1975), de Ursula K. Le Guin, ou o mais recente *The Lifecycle of Software Objects* (2010), de Ted Chiang.

³⁶ Torna-se necessário reconhecer que existe uma significativa confusão entre “trans-humanismo” e “pós-humanismo”, e que é igualmente discutível qual dos conceitos se encontra verdadeiramente refletido em *I Camminatori*. Apesar de o romance sugerir que as personagens não se tornaram ainda pós-humanas, mas que o melhoramento do corpo humano através dos avanços tecnológicos permitirá eventualmente alcançar este estágio, ele diverge marcadamente do pensamento trans-humanista. Ainda que seja verdade que o trans-humanismo está mais radicado na cultura popular do que o pós-humanismo, especialmente na ficção científica, este romance não retém o foco humanista no *homo sapiens* enquanto o centro do mundo, convergindo, ao invés, com uma visão crítica pós-humanista. Recorrendo às palavras de Pramod Nayar em *Posthumanism*, o livro de Verso “rejects both human exceptionalism (the idea that humans are unique creatures) and human instrumentalism (that humans have a right to control the natural world)” (2014: 8).

“Cambieremo pelle, cambieremo vita. Così come abbiamo smesso di nutrirci come animali, allo stesso modo potremo ricavare il nostro sostentamento dalla fotosintesi epiteliale. Dobbiamo toglierci di dosso il marchio alimentare della specie umana. Dobbiamo evolvere e somigliare alle piante. Allora potremo andarcene da qui, perché è impossibile costruire il mondo nuovo dentro il guscio del vecchio.”

Una voce stentorea si leva dalla folla.

“Perché no?”

“Perché questa è la terra di una promessa non mantenuta. Voi lo sapete meglio di me, *noi camminatori* non abbiamo bisogno della città, come la città non ha bisogno di noi. La nostra vita non ha senso in questo sistema falsamente concorrenziale, dove i sogni sono standardizzati, l’immaginazione industrializzata e la fantasia negoziata. Quando le cose prendono una brutta piega è meglio tentare di aggiornare il software della specie, piuttosto che accanirsi a farlo funzionare su un hardware reso ingestibile dalla vita moderna”. (Verso, 2018: 212-213)

O título do romance adquire uma nova dimensão neste discurso. Características como “precariedade”, “marginalidade” ou “alheamento”, que no início do romance caracterizam negativamente a vida da comunidade de caminhantes, são agora consideradas qualidades indispensáveis para enfrentar um futuro incerto. Francesco Verso constrói Nicolas como uma personagem fortemente simbólica que resiste à lógica corporativista da sociedade em que vive e escolhe levar uma vida desenraizada ao longo da sua viagem transformativa, hipostasiando assim as complexas noções teóricas de “nomadismo” e “desterritorialização”. Assim, poderíamos afirmar que *I Camminatori* – bem como outras obras de ficção científica – permite que um largo espectro de leitores, em especial jovens leitores ocidentais, não apenas tenham acesso indireto às teorias de autores como Deleuze o Guattari, como compreendam igualmente aspetos tangíveis do “pós-humano” que nestas teorias são formulados de forma abstrata. Se lermos o romance, por exemplo, à luz da crise de refugiados de 2014, os conceitos “sedentário”, “migrante” “nómada”, utilizados pelos dois autores franceses para examinar o uso do espaço e a relação das pessoas com país em que habitam, ganha uma especial relevância hermenêutica. As diferentes mundividências apresentadas pelas personagens de Verso relembram-nos que,

não obstante a nossa realidade política nos tenha conduzido na direção de uma forma nômade de habitar o espaço em que vivemos, grande parte da população a nível mundial ainda pensa em termos sedentários. A velha ideia de uma identidade europeia baseada na pertença ou exclusão em relação a um Estado soberano ainda opera uma distribuição sedentária, e o migrante, diferentemente do nômade, é alguém que se desloca de acordo com um modelo sedentário de distribuição dos territórios³⁷.

Tendo em conta que têm emergido nos últimos anos vários movimentos de extrema direita e reações populistas negativas, torna-se claro que as realidades práticas e políticas das sociedades ocidentais no século XXI provocam fortes reações de medo, ansiedade e nostalgia. Estas reações são causadas amiúde pelos desafios lançados às tradicionais noções de pertença nacional e formas familiares de identidade³⁸. *Eppure*, a comunidade dos pulldogs também retrata várias facetas mais otimistas deste mundo onde talvez não exista mais uma ligação profunda à “casa/pátria”, e no qual o nosso sentido de identidade se poderá alterar ao longo do tempo. Ela reverbera com os projetos de vários partidos político alternativos que emergiram recentemente na Europa³⁹, bem como movimentos de resistência e ocupação⁴⁰. Isto sugere-nos uma reflexão sobre como estamos constantemente expostos a pessoas que atravessam fronteiras nacionais, desafiam barreiras linguísticas e destabilizam culturas tradicionais. Sob esta perspectiva, *I Camminatori* pode porventura ser entendido como uma resposta às palavras de Rosi Braidotti, quando a autora afirma que “we are lacking a social imaginary that adequately reflects the social realities we already experience of a postnationalist sense of European

³⁷ Tal como Deleuze e Guattari exprimem várias vezes (em registos distintos) ao longo de *A Thousand Plateaus*, o nômade não apenas se diferencia do Estado, ele “brings a furor to bear against sovereignty” (1986: 352). Este furor visa enfraquecer e abolir os bem ordenados territórios do Estado. O nômade é, portanto, um reflexo perfeito da noção de “desterritorialização”, visto que a sua prerrogativa onto-ética e a sua aspiração política consistem, precisamente, em escapar à territorialização e à sedentarização (1986: 381).

³⁸ A eleição de Donald Trump e de Jair Bolsonaro para, respetivamente, as presidências dos Estados Unidos e do Brasil, BREXIT, e uma série de partidos menores de extrema direita que têm surgido um pouco por toda a Europa ilustram bem a extensão desta reação negativa.

³⁹ Os partidos portugueses Livre e PAN, o partido espanhol Podemos, a German Alliance 90/the Greens, ou a coligação grega SYRIZA são apenas alguns exemplos.

⁴⁰ “Occupy Wall Street”, “99%” ou “Indignados” seriam bons exemplos de movimentos de resistência/ocupação,

identity” (2011: 261). Esta será indubitavelmente uma resposta incompleta e incipiente, mas, na nossa opinião, constitui um inegável contributo para imaginar uma Europa futura na qual não existam nem emigrantes, nem habitantes “naturais”. Uma Europa possível que admita sobreposições e até contradições, construída pelos movimentos dos próprios indivíduos em relação com os movimentos de outros indivíduos, e onde as ligações a um lugar são contingentes e mutáveis.

Em última instância, as tribulações suportadas por Alan, Miriam, Silvia e Nicolas, em conjunto com o contexto ocidental para o qual eles nos remetem, oferecem representações matizadas que trazem para a ribalta o corpo material/biológico e ativamente reduzem a uma escala mais acessível os processos de medicalização globais. Artíficos literários como o *novum*, ou o deslocamento e desenvolvimento imaginário de tecnologias médicas atuais no futuro, demonstram, pois, ser poderosos instrumentos. Estes instrumentos dão a oportunidade ao leitor de ficção científica – bem como aos leitores de distopias em geral – de se distanciar das relações hierárquicas moldadas pela ação da medicina ao serviço da política. Permitem-lhe aceder a uma forma de “estranhamento” e reposicionamento radical por via de uma estratégia de des-identificação e des-territorialização, como diriam Deleuze e Braidotti, relativamente a formas de pensar tradicionais, abrindo assim caminho a alternativas criativas.

A este respeito aliás, *I Camminatori* converge com as abordagens teóricas de outras áreas das humanidades, como a Filosofia Política, Teoria Crítica ou Estudos de Género, reiterando que, independentemente de nos referirmos à esfera física ou política, o indivíduo é sempre uma criação cujo potencial é continuamente atualizado, mas nunca é totalmente realizado. Contudo, arriscaríamos afirmar que esta e outras obras de ficção científica vão mais além: elas tornam-se espaços imaginários onde a resistência política é ensaiada enquanto experiência ficcional que procura antecipar e, potencialmente, sugerir aos leitores modos de participarem ativamente na construção do futuro (pós-)humano.

Mas poder-se-ia colocar aqui a pergunta: “Como é que tal é alcançado?” Em que medida é que narrativas que tratam de questões relacionadas com o corpo, medicina e tecnologia podem ter um impacto substancial no nosso tempo de crises desenfreadas e de um avassalador desenvolvimento tecnológico? Tentámos estabelecer através desta breve análise que,

independentemente de tonalidades pessimistas ou otimistas, as visões ficcionais de um desenvolvimento tecnológico-científico ilimitado são inseparáveis do imaginário tecnológico e médico presente no período histórico em que despontam. E, no entanto, elas não traduzem necessariamente – e exclusivamente – uma forma de escapismo, um espaço onde o leitor se refugia do mundo e fantasia sobre ele. Estas visões criam um mosaico de imagens que coloca em evidência os corpos desfeitos e os corpos melhorados das personagens em relação ao contexto tecnológico ficcional do qual emergem, podendo afetar assim a imaginação do leitor e o seu pensamento crítico relativamente ao seu próprio contexto histórico. O romance do escritor italiano poderá, conseqüentemente, ser um precioso contributo para ajudar a contruir um novo imaginário social, político e humano. Esta e outras obras talvez possam providenciar um estímulo para repensar não somente os nossos corpos físicos, como também o uso que damos às tecnologias medicas, ou o sentimento que começamos a experienciar de uma identidade e pertença ocidentais (e) pós-nacionalistas.

Bibliografia

- BOURBEAU, P. (2015). “Resilience and International Politics: Premises, debates, agenda”. *International Studies Review*: 2-24.
- BRAIDOTTI, R. (2011). *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press.
- BREU, C. (2014). *Insistence of the Material: Literature in the Age of Biopolitics*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, G., e F. Guattari. (1986). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translation and foreword by Brian Massumi. London: Athlone Press.
- DELEUZE, G. (1992). “Postscript on the Societies of Control”. *October*, Vol. 59: 3-7.
- EVANS, B., e H. A. Giroux. (2015). *Disposable Futures: The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. Open Media Series. City Lights Books.
- FOUCAULT, M. (1974). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Random House.
- GOMEL, E. (2011). “Science (Fiction) and Posthuman Ethics: Redefining the Human”. *The European Legacy* Vol. 16 (3): 339-354.
- NAYAR, P. (2014). *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.

- ROSSINI, M. (2005). “Figurations of Posthumanity in Contemporary Science/Fiction – all too Human(ist)?”. “Literature and Science” of *Revista canaria de estudios ingleses* (50): 2-21.
- SUVIN, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- VERSO, F. (2018). *I Camminatori. Vol. 1. The Pulldogs*. Roma: Future Fiction – Mincione Edizioni.
- VINT, S. (2007). *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.

A voz inumana do paraíso

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

Pensado para a oralidade, este texto conserva certas marcas onde esta se encontra presente – um lado deambulatório, errante e, aqui e ali, pouco preciso e justificado. Ele responde, na realidade, a duas urgências. Uma, pública, razoável, diz respeito a um encontro realizado em torno de um conceito que, de forma mais ou menos interessante, mais ou menos precisa, tem construído um arquivo cada vez maior de livros e artigos: o conceito de pós-humano. Neste se jogam, de facto, diversas urgências a que o pensamento contemporâneo não se pode subtrair, a menor das quais talvez não seja aquela divisão antiga entre natureza e técnica, hoje tornada impossível por uma revolução tecnológica sem igual. Mas uma outra urgência, mais pessoal, faz-se também sentir nele. Numa exposição em Serralves, uma peça em particular – esta, que tento neste texto pensar um pouco – surgiu, à altura, como uma concretização particularmente feliz – uma espécie de cristal – de um conjunto de questões que, talvez ainda hoje, tento, com maior ou menor dificuldade, equilibrar. E se, como lembrava Kant algures, colocar as questões certas é mais importante que as respostas, este texto acaba por ter um propósito modesto: formular um conjunto de problemas que ainda hoje fazem sentir a sua premência e cujos contornos, cujas margens, encontram aquelas do pós-humano – mas apenas para reafirmar um outro conceito, que permanece como ponto cego: o inumano, lugar de chegada de toda a arte.

Avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains.

Apollinaire

Uma das ferramentas, vindas da arte, que nos permite interrogar e retraçar a história deste conceito – o de pós-humano –, que tantas vezes se encontra aberto aos mais perversos e obscuros horizontes políticos e biopolíticos, é facilmente formulável: porque foi sempre anterior ou posterior ao homem, inaugurando um mundo de forças – e iremos ver, de seguida, que esta estranha e, a meu ver, um tanto ou quanto obscura noção, é importante para interrogar esta obra –, porque, portanto, sempre se situou num limiar onde as formas se esbatem, num mundo feito de afinidades, de proximidades imprevistas, onde características secundárias – a cor, por exemplo – podem adquirir um valor essencial, a arte sempre foi pré ou pós-humana.¹

Num filme de 2014 intitulado *Eden*, que fazia parte de uma instalação, uma espécie de espaço recortado dentro do espaço maior da galeria, um pequeno corredor com uma entrada central e duas laterais, a dupla de artistas portugueses *Musa paradisiaca* retoma, a meu ver, uma interrogação sobre as relações entre o reino natural e a técnica, interrogação que remonta, dentro do contexto artístico, aos gabinetes de curiosidades. Nestes, o que interessava era estabelecer uma continuidade entre, por um lado, o artefacto técnico e, por outro, o objecto natural, como se entre um e outro se estabelecesse uma afinidade desconhecida, como se entre uma formação rochosa e objectos da antiguidade clássica, por exemplo – como no conhecido quadro de Parmigianino, *O Coleccionador* –, ou objectos mecânicos que pareciam ter movimento por si mesmos, não existisse a

¹ Quando pensa o nascimento da arte, Georges Bataille fá-lo através da ideia de vergonha. “O que em nós lembra a animalidade substistente é objecto de horror e suscita um movimento análogo ao do interdito. Mas tudo acontece como se os homens da Idade da Rena começassem por ter de si próprios a vergonha que hoje teríamos de ser animais.” (Bataille, 2015, p. 86). Deleuze e Guattari, por sua vez, pensam a arte a partir do animal e não tanto, como Bataille, a partir da fenda que o separa do homem “Peut-on nommer Art ce devenir, cette émergence? Le territoire serait l’effet de l’art. L’artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque... La propriété, de groupe ou individuelle, en découle, même si c’est pour la guerre et l’oppression. La propriété est d’abord artistique, parce que l’art est d’abord alficbe, pancarte. Comme dit Lorenz, les poissons de corail sont des affiches” (Deleuze & Guattari, 1980, pp. 388-389).

distância abismal que, muito pouco tempo depois, viria a ser instalada no seio daquilo que, provisionalmente, poderemos chamar de natureza². Hoje, sabemos-lo, já não podemos usar esta pequena palavra, dela resta apenas uma memória vaga. Pelo menos a partir do momento em que o homem se transformou numa força geológica, é a própria natureza como conjunto de elementos anteriores ao homem que tem vindo a desaparecer progressivamente, substituída por perigos cada vez mais mortais, por forças cada vez mais catastróficas.³

Se esta peça de *Musa paradisiaca* me parece, então, devedora desta lógica que presidia aos gabinetes de curiosidade, encontrando uma afinidade entre objecto natural e artefacto, ela parece também dialogar, mais próximo de nós, tanto com um elogio da máquina e do maquinismo – mas, atenção, não do movimento – como, igualmente, com as pesquisas que Karl Blossfeldt fez sobre as plantas – poderíamos também juntar *Oracle* de Robert Raunschenberg, que no jogo entre o título, a “fonte” produzida pela queda da água e os rádios escondidos, abre potencialidades de sentido nesta relação entre técnica e redenção. O fotógrafo e professor alemão da primeira metade do século XX, fazendo uso das potencialidades da máquina fotográfica ao aumentar cerca que 30 vezes as diversas partes de plantas, descobriu, como referiu Walter Benjamin, uma “horda impensada de analogias e formas” (Benjamin, 1999, p. 156) entre plantas e arquitectura, apontando para o famoso “inconsciente óptico” que apenas a fotografia tornaria possível. Esta descoberta de um mundo anterior à visão mas a ela prometida segue uma lógica que a terminologia de Benjamin nos ajuda a descobrir. De facto, tanto a referência à analogia como à forma não são

² Para Horst Bredekamp, os gabinetes de curiosidade vão instaurar uma ligação entre os reinos minerais, a antiguidade clássica, obras de arte e o nascente maquinismo. É com Winckelmann que esta ligação se irá perder, que a ligação entre arte e tecnologia irá encontrar uma separação que ainda hoje é a nossa. “*L’Histoire del’ art chez les anciens* de Winckelmann marque une profonde césure. Elle proclame que les sculptures antiques sont libres de toute correspondance avec la mécanique, abolissant ainsi aussi bien l’unité de l’art et de la technique que la chaîne aux quatre maillons nature – sculpture antique – oeuvre d’art – machine” (Bredekamp, 1996, p. 142).

³ Como explica Hermínio Martins em *Experimentum Humanum*, a antiga dualidade ontológica que contrapunha o homem à natureza, bem como a primazia do orgânico face ao mecânico, encontra-se hoje colocada em causa face a um conjunto de tecnologias de “vocação ontológica”, onde não se trata já de “facultar melhoramentos cosméticos e mais próteses para organismos humanos e não-humanos, mas de criar novas formas de vida” (Martins, 2011, p. 28).

arbitrárias. Elas dizem respeito a um saber das profundezas que une o dissemelhante, que vai, no caso de Blossfeldt, de partes de plantas à arquitectura, que estabelece entre elas um laço indestrutível, não linguístico. Se não é por acaso que Benjamin, no texto que escreve sobre Blossfeldt, se refere ao conhecimento que estas imagens incorporam como tornando mudo aquele que o possui, isto talvez se deva à importância que a forma e a imagem têm no estabelecimento de uma paradoxal continuidade entre reino natural e artefacto – e numa rasura da linguagem, como se a felicidade das coisas não suportasse o negativo da linguagem. E paradoxal continuidade, antes de mais, porque não se trata de estabelecer uma relação de igualdade, nem de, um pouco como o que acontecia com os gabinetes de curiosidades, subsumir ambos os domínios a uma mesma força, a uma mesma genealogia, de descobrir, nos objectos naturais, um princípio estético ou um princípio semelhante àquele que governa os artefactos humanos. Pelo contrário, trata-se de uma lógica do dissemelhante, de uma lógica que une superfície e profundidade, como se, perante estas formas que lembram colunas e outros elementos arquitectónicos, como se, de facto, partindo deste “livre jogo” das formas, jogo de superfície, elas se constituíssem como cifras de uma sabedoria cuja chave apenas a imagem detém – como se, de facto, fosse necessário subtrair a linguagem ao mundo para descobrir nele todas as afinidades profundas que contém.

Parece-me haver, portanto, uma afinidade, um diálogo, mais ou menos consciente, mais ou menos intencional, entre este filme de *Musa paradisiaca* e o conjunto de pesquisas fotográficas de Karl Blossfeldt. Ele passa, sem dúvida, por esta proximidade, por esta intimidade, que é estabelecida ao longo do filme entre as partes das plantas, que lembram claramente o fotógrafo alemão, e as partes da máquina que vemos – apesar de, em Blossfeldt, essa intimidade ser da ordem da mudez e em *Eden* haver uma complexa relação à linguagem. É interessante, de facto, colocar em destaque que, um pouco à semelhança das pesquisas modernistas em torno do comboio, por exemplo, ou de outra maquinaria, não vemos nunca a máquina na sua totalidade mas sempre apenas visões parciais, partes cuja relação com o todo permanece indeterminada. E este dispositivo fílmico, para usarmos um termo emprestado de Foucault, tanto pode ser uma referência velada ao inconsciente óptico de Benjamin, como se a câmara, seguindo aliás o gesto de Blossfeldt, nos permitisse tomar consciência daquilo que a

visão comum não consegue atingir, abrindo, digamos assim, todo um novo mundo perceptivo numa nova visão que é tanto técnica como natural, tanto referente ao olho como à máquina, como pode também ser uma espécie de vida impessoal, anterior a qualquer forma estabelecida. Aliás, um outro elemento interessante é este movimento que vemos, partilhado entre a água e diversas partes da máquina que vão surgindo. Não me parece, de facto, que haja neste filme uma sobrevivência daquele elogio do movimento vertiginoso que encontramos em certos filmes das primeiras décadas do século XX – pensemos, por exemplo, em certos momentos do filme de Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*. A lógica, aqui, será talvez outra, e terá que ver com essa ideia de um movimento espontâneo, interior tanto à máquina como ao objecto natural, e que seria mais um ponto de contacto entre artefacto e natureza: tanto num caso como no outro, o movimento não lhes chega do exterior, diz respeito a um princípio que lhes é co-extensivo – e a imagem da água a brotar, irrompendo de um tubo, talvez vá nesse sentido, no sentido de uma vida impessoal, excessiva, impossível de conter, anterior ao homem, anterior ao humano e desconhecendo-o, anterior, inclusive, à distinção entre natureza e técnica.

De facto, talvez já não tão próximo assim de Blossfeldt, há aqui uma espécie de íntimo conhecimento dos limites. Ao colocar lado a lado imagens de plantas e de artefactos técnicos, ou melhor, tratando-se de um filme, umas a seguir às outras, ao estabelecer uma ligação entre ambos os domínios, *Musa paradisiaca* coloca-se, de certa forma, nos limites de ambos. Interessa-lhe talvez aquilo que, na natureza, lembra o artefacto técnico e aquilo que, na técnica, lembra a natureza. Interessa-lhe, talvez, aquilo que no reino natural não se subsume a este, e lembra, digamos assim, no limite, uma outra coisa, e aquilo que, na técnica, não se subsume a um artefacto técnico *recordando*, talvez, outra coisa. E a referência à memória é aqui propositada. Há qualquer coisa de elegíaco neste filme, nesta junção de dois reinos que, para nós, se encontram a uma distância que hoje apenas a violência e a catástrofe podem colmatar⁴. Este tom é visível na referência ao éden contida no título – e ao qual teremos que voltar e interrogar mais de

⁴ Mas não apenas hoje. Num conhecido e muito estudado texto de *Rua de Sentido Único*, “Para o Planetário” essa ideia de catástrofe como momento que une natureza e técnica é colocado em destaque, tendo como referente a Grande Guerra: “Massas humanas, gases, energias eléctricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos

perto. Mas há também um indício dele na máquina que *Musa paradisiaca* usou. De facto, poderemos perguntar pelo porquê daquela máquina em particular – para além, evidentemente, de razões particulares, singulares ou pessoais dos artistas. Porquê aquela e não outra qualquer? Porquê uma máquina de início de século XX? Porquê uma máquina que, apesar de funcionar, já não é usada? E porquê, de facto, uma máquina que fazia parte do processo de produção da pólvora?

A todas estas perguntas poderemos responder: porque esta máquina carrega em si toda uma história que facilmente adivinhamos, e o lugar na economia do filme que ela preenche torna-se, a meu ver, profundamente aporético. Estabelecendo um corte com o uso, trabalhando a partir de uma máquina que, apesar de ainda funcionar, já não é usada há quase 20 anos, este filme de *Musa paradisiaca* pode inserir-se dentro de um campo de pesquisa artística contemporânea que tem feito da obsolescência, desta espécie de arqueologia industrial e não só, um campo de exploração particularmente rico, apesar exposto, por vezes, a uma nostalgia reificadora da história e da memória: Bernd e Hilla Becher, por exemplo, com a serialidade das suas imagens, com a neutralidade que se escapa destas fotografias onde nada como um homem parece ser possível; ou Tacita Dean, com o trabalho sobre imagens encontradas ou com essas estruturas como o *Berliner Fernsehurm*, a *Bubble House* ou essas curiosas despojos que são os *Sound Mirrors*, que também eles se ligam de forma aporética à guerra. Tanto num caso como no outro, mais presente talvez em Tacita Dean, encontramos aquele efeito que Adorno, em carta a Benjamin, conferia à obsolescência: a partir do momento em que algo perde utilidade, transforma-se numa cifra e fala-nos a partir de um tempo muito antigo – torna-se num fóssil cujo sentido não é para nós imediatamente decifrável⁵.

O que significa, no caso de *Eden*, que há uma referência tanto a uma como a outra, tanto à história como à memória, que é convocada pelo

astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda a parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe” (Benjamin, 2004, p. 68).

⁵ “À medida em que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas e geram novos significados na sua qualidade de coisas cifradas. A subjectividade apodera-se delas, atribuindo-lhes intenções de desejo e medo. A emergência das coisas mortas como imagens das intenções subjectivas leva a que elas se apresentem como há muito tempo extintas e eternas” (Benjamin, 2019, p. 595).

uso que é feito daquela máquina em particular, história e memória que, como facilmente se adivinha, são convocadas a partir de um elemento destrutivo. Não podemos esquecer, de facto, que se trata de um artefacto inserido na produção da pólvora, elemento que carrega consigo um lastro de explosões e destruições (e não poderão ser vistas, também, no filme?) que assombram, como fantasma que não quer ser esquecido, a presença da máquina, fazendo com que Éden, já não o filme mas o lugar para que aponta, seja indistinguível dessa memória caótica da guerra e da morte.

A voz das máquinas

Mas ao lado, digamos assim, como outro elemento de uma polaridade que nos deixa sem caminho estável, encontramos aquele sonho antigo, sonhado também por certos artistas de inícios do século XX, de uma homologia entre artefacto humano e objecto natural. Esta continuidade entre ambos, que é criada ou tornada possível pela descontinuidade da história da máquina – ela sobrevive além da sua própria vida e parece emitir um fino lamento, quase inaudível – é da ordem do imaginário, de um imaginário político, social, literário e artístico que, hoje, nos parece interdito. De facto, o que encontramos à nossa volta todos os dias, pelo contrário, é aterrador a todos os níveis: uma produção biopolítica que se assemelha a uma monocultura, um híper-humanismo que esquece aquilo que, no homem, não diz respeito ao homem mas a uma relação com aquilo que o desconhece, essa capacidade de sofrimento de que fala Lyotard⁶, sofrimento que não é propriamente físico mas que se refere a uma passividade perante tudo quanto não seja da ordem do económico, da previsibilidade. É perante este cenário, perante esta extremidade que já não espera mas consome o nosso tempo, que já está aí enquanto projecto ou pesadelo de que dificilmente sairemos, que *Musa paradisiaca* resgata este velho sonho de uma redenção que englobe a natureza e a técnica. De forma mais ou menos intencional, mais ou menos consciente, é esta a história que me parece ser convocada neste filme e à

⁶ Para Lyotard, o sofrimento encontra-se estreitamente ligado ao próprio pensamento. “La douleur de penser n’est pas un symptôme, qui viendrait d’ailleurs s’inscrire sur l’esprit à la place de son lieu véritable. Elle est la pensée elle-même em tant qu’elle se résout à l’irrésolution, décide d’être patiente, et veut ne pas vouloir, veut, justment, ne pas vouloir dire à la place de ce qui *droit* être signifié” (Lyotard, 1988, pp. 25-26).

qual ninguém se consegue já subtrair: de um lado, este cenário devastador que enfrentamos hoje, com a inversão perversa da subsunção do homem no reino da natureza; do outro lado, toda a destruição, todas as explosões e mortes cuja memória e história aquela máquina, aquela máquina que esteve integrada numa fábrica de pólvora, acarreta, história bastante conhecida e familiar, que apela, em particular, a todos quantos nasceram na Europa. Mas, ao mesmo tempo, do fundo desse desespero que assombra o filme, este sonho, diálogo imaginado, sonhado ou rememorado, entre as partes das plantas e partes desta máquina que, sabemos-lo, se inserem numa história da destruição e da violência. Éden, portanto, mas resgatado das cinzas do tempo, lido a contrapelo nessa história.

No entanto, se há um lado elegíaco neste filme, como se este sonho de uma simbiose entre plantas e máquinas fosse tanto mais importante quanto mais impossível surge ao nosso horizonte, ele diz respeito também a uma espécie de limite que a voz nele insinua. E, na realidade, a voz é, talvez, o elemento mais importante deste filme, aquilo que lhe confere esse lado edénico e extático para que o título aponta, título esse que poderia ter, de facto, como subtítulo: “a linguagem das coisas”, quer dizer, essa ideia de uma língua que não sabemos de onde chega e que, na realidade, é imanente às coisas. Aliás, quem tenha ouvido para estas coisas facilmente percebe naquela voz dividida entre o som e a linguagem a conhecida passagem de Kojève sobre o fim da história. Nesta, diz o conhecido leitor de Hegel, e após a subsunção do homem na natureza, a linguagem humana será semelhante aos sons emitidos pelos pássaros⁷.

E não é isso que ouvimos, na realidade, uma espécie de linguagem infra-humana, que parece brotar das próprias coisas, o momento em que estas, saídas da noite do seu mutismo, tomariam para si a palavra? No entanto, que voz é esta, de que língua nos fala e de que tempo nos chega? É ela humana ou inumana, anterior ao sentido ou não tendo nada que ver com ele?

⁷ É na famosa nota à segunda edição que Kojève aborda a total subsunção do homem à natureza – não sem um tom vagamente irónico. “Il faudrait donc admettre, qu’après la fin de l’Histoire, les hommes construiraient leurs édifices et leurs ouvrages d’art comme les oiseaux construisent leurs nids et les araignées tissent leurs toiles, exécuteraient des concerts musicaux à l’instar des grenouilles et des cigales, joueraient comme jouent les jeunes animaux et s’adonneraient à l’amour comme le font les bêtes adultes” (Kojève, 1947, p. 436).

Talvez não se trate apenas de uma língua desconhecida. Numa conhecida passagem, S. Agostinho estabelece a distinção entre o mero som e a possibilidade de uma língua através do exemplo de uma palavra morta, cuja sentido não discernimos mas que, ao ouvi-la, sabemos tratar-se de uma palavra, sabemos que o sentido impera mesmo sendo-nos já inacessível – é, na leitura que Agamben faz, uma “pura intenção de significar”, a subsunção da voz à linguagem⁸.

“Do mesmo modo, se alguém ouvir um signo que desconhece, como por exemplo o som de alguma palavra cujo significado ignora, deseja saber o seu significado, ou seja, deseja saber para evocar que realidade foi instituído aquele som, por exemplo, ouvindo dizer *temetum* e, não sabendo, pergunta o que significa. Antes de mais, importa que saiba que é um signo, isto é, importa que saiba que aquela palavra não é vazia, mas que por ela se quer significar alguma coisa.” (Agostinho, 2007, pp. X, 1.2)

Um pouco em sentido contrário ao de Agostinho, no entanto – indo, não do mero som para o significado, mas do significado para a vocalização, libertando a voz da sua subsunção à linguagem –, o que me parece de sublinhar, no caso de *Eden*, nesta linguagem que nos apela a partir do fim dos tempos, é exactamente este descentramento da voz, este lado inumano ou anterior ao sentido que ela adquire e que lhe chega das coisas no momento em que estas invadem a linguagem. E talvez seja neste momento que a noção de força se torna operativa para se compreender esta voz que se ouve ao longo do filme. Porque, de facto, esta linguagem das coisas, descentrando a voz humana, parece corresponder a uma força expressiva que as coisas deixam, como recordação, na linguagem, e que liga as plantas à máquina indissolivelmente. E dizemos recordação porque, na realidade, esta linguagem nos permanece irremediavelmente estrangeira, radicalmente desconhecida, como língua alguma o poderá alguma vez ser – por mais morta ou desaparecida que esteja. Ou seja: não temos nem

⁸ “Neste trecho”, diz Agamben referindo-se a uma passagem de *De Trinitate* de Agostinho, “é isolada uma experiência da palavra na qual esta não é mais mero som (*istas tres syllabas*) e não é ainda significado, mas *pura intenção de significar*. Esta experiência de um verbo desconhecido na terra de ninguém entre som e significado é, para Agostinho, a experiência amorosa como vontade de saber” (Agamben, 2006, p. 55).

nunca tivemos, nem alguma vez teremos, os instrumentos necessários para a compreender. Daí, também, o tom elegíaco que o filme assume, como se nos falasse a partir de um tempo e de um lugar que desconhecemos e ao qual somos irreversivelmente estrangeiros.

Não subsumindo a voz à linguagem, este filme de *Musa paradisiaca* faz chegar qualquer coisa à voz humana, lembra-a, talvez, de uma outra vocação; mas, ao mesmo tempo, é preciso sublinhar que, neste diálogo que as plantas mantêm com a máquina, a voz surge como uma espécie de suplemento. Por mais que ela se descentre, por mais que se torne imanente às coisas, ela inaugura sempre uma falta, transporta-a para o diálogo. Não há linguagem sem desfasamento, sem distância, e ela aqui é operativa na medida em que *Musa paradisiaca* opta por acrescentar a voz em vez de nos dar a ouvir os sons produzidos pela máquina.

No entanto, não são apenas sons aqueles que ouvimos, não são apenas estes restos de uma linguagem cujo sentido desconhecemos ou que não têm, de facto, sentido algum, chegados de um tempo imemorial que as coisas transportam, como índices da sua redenção. No meio de uma voz que acompanha de forma a-paralela a imagem, ora aproximando-se ao ponto de imitar o borbulhar da água, ora distanciando-se de forma radical, permitindo-nos ouvir sem perceber uma linguagem das coisas, surgem três frases que parecem, e sublinho “parecem”, ter a consistência de uma linguagem humana. “Eis-me aqui no seio da morte”; “curso de água”; e, em inglês, “I am”, “eu sou”. O estatuto destas frases parece-me bastante periclitante, vagueando entre cristalizações desta força expressiva das coisas, como se fossem despojos que tivessem sido depositados na língua, lembranças de um tempo em que as coisas acediam à linguagem, transportando a memória de uma outra língua, ou acidentes, acaso em que o sentido surge de forma espontânea para ser rasurado logo de seguida – frases maquinais, resultantes de uma lógica absolutamente desprovida de intencionalidade. A este título, o último exemplo parece particularmente interessante: “I am”, “eu sou”. Por um breve momento no final do filme, repetido cerca de 13 vezes, as coisas abandonam a sua mudez e entram na linguagem, reclamando para si o lugar do sujeito da enunciação: “eis-me aqui”; “eu sou”. Mas este momento permanece, em última análise, profunda e irremediavelmente aporético. No êxtase do diálogo entre plantas e máquinas, quando elas parecem colmatar o salto ontológico que, para Heidegger,

marcava a diferença entre homem e animal, chamando a si e chamando-se na linguagem, eis que essa diferença é, uma vez mais, reafirmada. Porque, de facto, não sabemos se esta voz que chega de um tempo que desconhecemos, partilhada ou partida entre o humano e o inumano, vem para suturar a ferida no seio do vivente ou para a aprofundar. Impossibilitados de decidir, portanto, entre o “eu sou”, o “I am”, e o “AM” inscrito na máquina, repetido maquinalmente por uma voz sonhada, talvez, pela máquina e pelas plantas, o carácter aporético desta voz transforma em cinza este éden.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2006). *A Linguagem e a Morte. Um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- AGOSTINHO, S. (2007). *De Trinitate*. Lisboa: Paulinas Editora.
- BATAILLE, G. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- BENJAMIN, W. (1999). *News about Flowers*. Em W. Benjamin, *Selected Writings* vol. 2, part 1 (1927-1930) Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith (pp. 155-157). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- _____, (2004). *Rua de Sentido Único*. Em W. Benjamin, *Imagens de Pensamento* (pp. 9-69). Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____, (2019). *As Passagens de Paris*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BREDEKAMP, H. (1996). *Machines et Cabinet de Curiosités*. Paris: Diderot Éditeur.
- DELEUZE, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit.
- KOJÈVE, A. (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard.
- LYOTARD, J.-F. (1988). *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée.
- MARTINS, H. (2011). *Experimentum Humanum*. Lisboa: Relógio d'Água.

Notas biográficas

Igor Furão é investigador do Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa. Obteve o grau de Mestre em Estudos Comparatistas pela Universidade de Lisboa (tese: *Entre “Bios” e “Política”: a tetralogia “O Reino”, de Gonçalo M. Tavares*) e encontra-se neste momento a desenvolver o projecto de doutoramento (*Representing Life, representing Power: A comparative approach to contemporary biopolitics*) no Programa Internacional de Doutoramento FCT em Estudos Comparatistas. É igualmente colaborador do projecto “Mensageiros das Estrelas”, sediado no Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa. Os seus principais interesses de investigação são os Estudos de Memória/Trauma, a Biopolítica e a Teoria Crítica.

João Oliveira Duarte é licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tirou o mestrado em Estética na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e encontra-se a tirar o doutoramento em História de Arte na mesma instituição. Tem diversos artigos publicados em revistas da especialidade e publicou regularmente na Colóquio-Letras e na imprensa. Publicou igualmente, em 2017, o ensaio “Uma Biblioteca contra o Inferno”.

Lígia Bernardino concluiu o doutoramento com a tese *Limiares do Humano. Estudo sobre Jorge de Sena, Maria Gabriela Llansol e Gonçalo M. Tavares* em 2014, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ao longo da sua carreira, tem desenvolvido actividades nas áreas da docência e da tradução. É igualmente ensaísta, sendo membro integrante do Instituto de Literaturas Comparadas Margarida Losa. Os trabalhos de investigação abordam sobretudo a literatura portuguesa contemporânea, numa articulação com linhas de pensamento que problematizam não só o universo humano, mas a inter-relação deste com o restante mundo não-humano.

Maria João Cantinho nasceu em Lisboa em 1963. Estudou Filosofia na Universidade Nova de Lisboa, onde veio a doutorar-se com a tese sobre Walter Benjamin, intitulada “Walter Benjamin, Marxismo, Melancolia e Revolução”, publicada recentemente com o título *Walter Benjamin, Melancolia e Revolução* (Editora Exclamação). É professora, ensaísta e poeta. Tem colaborado com diversas publicações na área da Filosofia e Literatura, em Portugal e França, Brasil. É membro do CFUL (Centro de Filosofia da Universidade de Letras), membro da APCL (Associação Portuguesa dos Críticos literários) e do PEN Clube Português.

Marinela Freitas é Investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde desenvolve o projecto de pós-doutoramento *Políticas do Pós-Humano: Uma Nova Proposta para as Humanidades*, sendo bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É doutorada em Estudos Anglo-Americanos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde leccionou Estudos Feministas e Estudos *Queer*. É autora e co-editora de vários livros, entre os quais se destacam *Emily Dickinson e Luiza Neto Jorge: Quantas Faces?* (Afrontamento, 2014), pelo qual recebeu o Prémio PEN Clube – Ensaio 2016; *New Portuguese Letters to the World: International Reception* (ed. com Ana Luísa Amaral e Ana Paula Ferreira, Peter Lang, 2015); *Novas Cartas Portuguesas Entre Portugal e o Mundo* (ed. com Ana Luísa Amaral, Dom Quixote, 2014); e *Utopia Matters* (ed. com Fátima Vieira, UPorto, 2005). As suas áreas principais de interesse são: Estudos do Pós-Humano, Literatura Comparada, Estudos Feministas, Teoria *Queer*, e Estudos da Utopia.

Ricardo Gil Soeiro é poeta, ensaísta e professor. No domínio ensaístico tem vários livros publicados, entre os quais *Gramática da Esperança* (2009), *Poéticas da Incompletude* (2017), *Volúpia do Desastre* (2019) e *O Enigma Claro da Matéria* (2019). Organizou o volume *As Artes do Sentido* (Relógio D'Água, 2017) e co-editou *Paul Celan: Da Ética do Silêncio à Poética do Encontro* (2014), *Das Cinzas do Silêncio à Palavra do Fogo* (2018) e *O Nada virado do Averso* (2019). No domínio da poesia tem revelado um percurso singular que integra obras como *Caligraphia do Espanto* (2010), *Labor Inquieto* (2011) ou *Da Vida das Marionetas* (2012). Em 2012 veio a lume *L'apprendista di enigmi*, uma antologia poética traduzida para o italiano. Com *Iminência do Encontro* foi galardoado com o Prémio PEN Clube Português – Primeira Obra 2010. Com o livro *A Sabedoria da Incerteza* foi finalista do Prémio PEN de Ensaio 2016. Com o livro *Palimpsesto* foi finalista do Prémio Autores 2017-SPA, na categoria de Literatura – Melhor Livro de Poesia. Com *A rosa de Paracelso* foi finalista do Grande Prémio de Literatura DST 2018. Em 2019 foi distinguido pelo Instituto Cultural Romeno com o título honorário *Amicus Romaniae 2019*. É professor de Estudos de Literatura, Arte e Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Investigador no Centro de Estudos Comparatistas, FLUL.

O presente volume contempla os textos apresentados na I Jornada Científica *Poéticas do Devir: Interstícios Pós-Humanistas*, organizado pelo Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito da linha de pesquisa promovida pelo Projecto de Investigação *Pós-Humano*, integrante do Grupo Morphe (CEC, FLUL). O encontro em apreço visou sobretudo contribuir para a constituição em Portugal de uma activa comunidade intelectual e científica em torno de matérias pós-humanistas, procurando reflectir sobre alguns dos temas mais candentes desta área de estudo. A inquirição pós-humanista ousa desafiar as fronteiras entre humano e não-humano, entre aquilo que supostamente é soberania do Eu e aquilo que supostamente é pertença do Outro, e com isso não deixa de fazer apelo às canções para serem entoadas para além dos humanos, de que nos fala Paul Celan no seu poema *Sóis Desfiados*. A presente obra pretende ser justamente uma auscultação de tais melodias que, por muito inusitadas e inquietantes que possam ser, nos continuam a falar de um esplendor ferido de que não há regresso.

Da introdução

ISBN 978-989-755-582-4



9 789897 555824

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



Centro de Estudos
Comparatistas

FCT

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia