

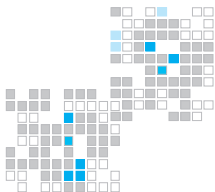
TRESPASSING: ESTÉTICAS DO PÓS-HUMANO



Massimo Di Felice

■ É doutor em sociologia pela Universidade “La Sapienza” de Roma e doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), onde atualmente é professor e pesquisador. É autor de ensaios e artigos publicados na Itália e no Brasil, além de idealizador e coordenador da Coleção Atopos – novos espaços de comunicação. Coordena o Centro de Pesquisa da Opinião Pública em Contextos Digitais (Cepop / ATOPOS) da USP. É coordenador e idealizador da pesquisa internacional Redes Digitais e Novos Territórios, que pretende analisar as transformações de territórios metropolitanos em 4 diversos países. Atualmente está em fase de publicação o seu livro *Paisagens Pós-urbanas, o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*, que é resultado de suas últimas pesquisas sobre as transformações tecno-conceituais do habitar.

■ Email: mdfelice@uol.com.br



RESUMO

A partir de uma reflexão sobre as novas fronteiras das estéticas contemporâneas ligadas às performances corporais radicais de autores como Orlan e Stelarc, o autor propõe uma leitura do significado das transformações estéticas do mundo atual como o advento de uma nova forma de “sentir” que se dirige para as formas trans-orgânicas. Partindo de tais considerações, o artigo propõe uma análise conceitual dos distintos significados do conceito de pós-humano. Emerge do texto um quadro histórico que, através da metáfora do verbo intransitivo em inglês “trespassing”, apresenta vários significados desse conceito que, de formas diversas, acompanhou por inteiro a cultura ocidental, assumindo somente na época da comunicação digital as formas do cyborg semiótico.

PALAVRAS-CHAVE: PÓS-HUMANO; BIO-ESTÉTICA; COMUNICAÇÃO DIGITAL; FLUXOS.

ABSTRACT

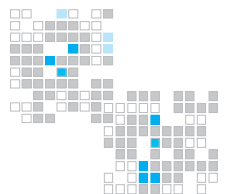
This reflection takes as a starting point the new borders of the contemporary aesthetics linked to radical corporal performances of authors such as Orlan and Stelarc. Massimo suggests a reading of the meaning of changes in aesthetics in our world as the advent of a new form of “feeling” which is geared towards the trans-organic forms. Based on those considerations, the article introduces a conceptual analysis of different meanings of the post-human concept. The text offers a historical framework exploring the metaphor of the intransitive verb trespassing, and introduces several meanings of that concept adopted, albeit in different forms, by the whole Western culture, and which assumes the form of a semiotic cyborg only in the digital communication era.

KEYWORDS: POST-HUMAN; BIO-AESTHETICS; DIGITAL COMMUNICATION; FLOWS.

RESUMEN

A partir de una reflexión sobre las nuevas fronteras de las estéticas contemporâneas vinculadas a las performances corporales radicais de autores como Orla y Stelarc, el autor propone una lectura del significado de las transformaciones estéticas del mundo actual como el advenimiento de una nueva forma de “sentir” que se dirige para las formas transorgânicas. Partiendo de tales consideraciones, el artículo propone un análisis conceptual de los distintos significados del concepto de post-humano. Emerge del texto un cuadro histórico que, a través la metáfora del verbo intransitivo en inglés ‘trespassing’, presenta varios significados de ese concepto que, de formas diversas, acompañó por entero la cultura occidental, asumiendo solamente en la época de la comunicación digital las formas del cyborg semiótico.

PALABRAS CLAVES: POST-HUMANO; BIO-ESTÉTICA; COMUNICACIÓN DIGITAL; FLUJOS.



I. Bioestéticas e estéticas do sentir

Dos artistas futuristas que recusam as formas estéticas das artes tradicionais e seguem os módulos da velocidade às formas de Kandinski, que decide abolir o valor mimético-objetual da pintura, inferindo-se contra toda aquela arte que continuava a imitar o real, encontramos as formas estéticas de um sentir radical e, sem dúvida, experimental, mas ainda completamente definível no interior das formas exotópicas. Muito diverso e muito mais desconcertantes resultam, ao contrário, as formas da *body-art* e das performances das transformações estéticas cirúrgicas em público. Para este tipo de eventos se percebe, de fato, uma suspensão das categorias tradicionais, além de um sentido de estupor, diante dos quais o juízo vem suspenso e as formas estéticas do espetáculo violentadas.

Como definir as estéticas de Orlan, a artista que põe à mostra a ação dos bisturis enquanto cortam a sua carne, modificando as suas formas? Ou as atividades de Stelarc que prolonga os seus membros com próteses mecânicas, estendendo o humano na técnica?

Nestes, como em muitos outros exemplos, o conceito de Obra Aberta proposto por Umberto Eco não pode guiar-nos na compreensão, tanto menos a análise sociológica, que propõe uma leitura da função social da arte.

Evitando neste momento qualquer inútil discussão sobre o que é arte e aquilo que não o é, necessário se torna, para aprofundar o tema, colocar uma linha de demarcação que tais formas estéticas delineiam, pondo um limite intransponível à interpretação sociológica.

Nem a sociologia pós-moderna de M. Maffesoli que, em várias das suas contribuições, propõe o retorno de um ideal comunitário e de uma cultura dionisíaca e orgástica do sentimento que determinariam as novas formas estéticas e temporárias do social e da agregação, pode resultar útil à compreensão de tais estéticas.

Aqui a ação estética não é o resultado de um filão

revolucionário, nem expressão de um ideal transgressor, quanto menos tem pretensões sociais, ou seja, não procura consenso nem adesão. Em outros termos, as próteses e a *body modification* não só não agem no interior das formas do espetáculo e da ação bela, mas nem mesmo podem ser interpretadas à luz da raiz oitocentista do ver, das telas e da cultura das estéticas da moda e do design. Aqui a sociabilidade visual, ligada às estéticas da moda e das culturas juvenis das novas tribos urbanas delimitadas por Maffesoli¹, tem pouca pertinência.

Não só tais práticas mostram o desaparecimento do social, enquanto a ação é voltada para o interior do corpo e em direção do aço, ou seja, da técnica, como não interessa mais a agregação, a orgia grega, ou o “sentir com”, como o define Maffesoli. Trata-se, de fato, de outra coisa.

Nem mesmo serve pensar em termos de uma redefinição do estilo e na passagem de uma estética da representação a uma estética da percepção, no sentido atribuído por Flaubert a tal expressão.

Também a sociologia de J. Baudrillard, tensionada entre as formas do simulacro e do fim da sedução, resulta, a fins de compreensão, útil somente em parte. Se o sociólogo, recentemente falecido, individua no fim da ação sedutora um elemento importante da contemporaneidade, não mais baseada nas formas de uma publicidade alienante, mas na edificação de uma realidade-simulacro, abrindo as portas à percepção do fim do social, o seu sistema conceitual resulta, todavia, uma vez que permanece preso às lógicas da simulação, inadequado para narrar as formas carnais extremas das estéticas da *body modification* que refletem a ação dos tecidos do corpo perfurado pela técnica.

1 “A civilização enlanguescedora de uma modernidade econômico-utilitária está em vias de suceder uma nova cultura, onde o sentido do supérfluo, a preocupação com o inútil, a busca do quantitativo assumiriam o primeiro lugar (...) Nessa perspectiva, o problema não é tanto dominar o mundo pelo conceito, quanto o de assegurar seu domínio espiritual por um gozo visual” (Maffesoli, 1995).

A substituição do sentir pelo “já sentido” insere a experiência estética em um outro nível que transcende a relação sujeito-objeto e as formas empáticas ou exotópicas.

Uma indicação a esse respeito nos vem, mais do que da sociologia, da comunicação e, obviamente, da filosofia.

Comentando as performances de Orlan, Abruzzese delas infere dois níveis de interpretação: o primeiro, aquele da performance que mostra que

“a metáfora do presente não é mais a figura simbólica do voyeur, mas aquela do espartilhador e da sua coação a repetir. Não tem mais a sua raiz na dinâmica oitocentista da visibilidade e da transparência (...). Procura lacerar a pele e entrar nas suas vísceras. Procura medir a dimensão da nova corporeidade na qual estamos imersos e que imerge em nós. É a modalidade especular do bulímico e do anoréxico: devorar e ser devorado.” (Abruzzese, 1998).

No que concerne ao segundo nível de análise, o autor italiano passa a sublinhar o não completo destacamento de Orlan da operação, lá onde se propõe como artista, dando à ação estética o significado da profanação do próprio corpo, enquanto objeto “artístico”, exercitando, de fato,

“a própria obstinada vocação -ação- sobre o único objeto que lhe resta, o próprio corpo. O mesmo cerimonial se revela, portanto, dividido entre um máximo de abertura e um máximo de fechamento: de um lado, a força com a qual a nova territorialidade do presente despedaça os nossos corpos e, do outro, a inércia com que o velho sujeito histórico – o próprio artista, enquanto tal, enquanto profissão – reduz a si mesmo, o seu universo claustrofóbico, a própria sobrevivência institucional, um evento de uma bem outra dimensão” (Abruzzese, 1998).

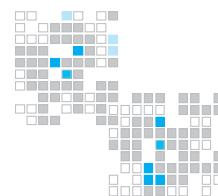
Tivesse sido a profanação de um corpo qualquer (mas assim não é), ainda uma vez o artista, realizando a ação mais extrema, tenta manter vivas a obra e a ação inovadora.

Uma ação fora dos cânones, somente em parte, portanto, que, se ainda exprime a superação “dos laços sociais e do seu esplendor, além da sociedade do espetáculo e da comunicação de massa” (Abruzzese, 1998), não consegue superar a forma antropomórfica da obra artística, sancionando, paradoxalmente, na medida em que se lança, de forma auto-lesionista e reflexiva sobre o sujeito artista, o seu valor com um ato extremo e, por isso mesmo, elitista.

De outro tipo é a estética tecno-humana de Stelarc que, durante as próprias exposições, interage com próteses mecânicas estendendo mecanicamente os próprios membros e as próprias funções, remetendo a um outro tipo de ação estética e a um outro tipo de explicação. A esse respeito, De Kerchove fala sobre um eu estendido além da pele e diluído no éter:

“Hoje estamos passando de uma imagem individual e limitada da pele para uma imagem de Si estendida até o satélite: eu sou parte do satélite e o satélite é parte de mim. A pele não é mais um limite exclusivo, mas uma interface de comunicação com a máquina e com os sistemas sensoriais técnicos, como o satélite, que é um sistema de extensão sensorial tecnicamente existente” (De Kerchove, 1994).

De um ponto de vista estético e filosófico, M. Perniola, comentando o sentir contemporâneo, também assinala uma sua profunda e qualitativa transformação:



“Sobre o fato que a nossa idade entretenha com o sentir uma relação diferente daquela que caracterizou outros períodos históricos, é fácil estar de acordo. (...) Mesmo comparando o nosso modo de sentir com aquele dos nossos avós percebemos uma distância maior do que aquela que se interpõe entre o nosso modo de pensar e o deles, entre o nosso modo de agir e o deles. Certo, pensamos e fazemos coisas diversas, mas não temos a impressão de que nestes âmbitos tenha acontecido uma mudança tão profunda a revestir não somente os conteúdos, mas também as condições da experiência: ao contrário, no âmbito do sentir, não mudou somente o objeto, mas o modo, a qualidade, a forma da sensibilidade e da afetividade” (Perniola, 1977).

O salto qualitativo proposto por Perniola é relativo ao advento, na nossa época, de uma forma inédita do sentir baseada não mais em uma experiência exterior, mas em uma repetição:

“Aos nossos avós os objetos, as pessoas, os acontecimentos, se apresentavam ainda como algo a ser sentido, com os quais tinham uma experiência interior, com os quais se alegravam ou se condoíam. (...) Para nós, ao contrário, os objetos, as pessoas, os acontecimentos se apresentam como algo já sentido” (Perniola, 1977).

A substituição do sentir pelo “já sentido” insere a experiência estética em um outro nível que transcende a relação sujeito-objeto e as formas empáticas ou exotópicas. Abre-se aqui a possibilidade de se pensar uma estética contemporânea do sentir que, além do significado elaborado por Perniola, pode assumir as formas da crise da ação sedutora teorizada por J. Baudrillard.

A crítica do sociólogo francês é profunda, como se sabe – é o excesso de comunicação que transforma a sociedade da informação em uma sociedade

“afásica”, na qual comunicar se torna impossível.

Como afirma Baudrillard, pela primeira vez em *O Sistema dos Objetos*, as imagens publicitárias não enganam mais, manifestando estéticas que não reproduzem mais o mundo, mas que o recriam e o reinventam. Tal sistema é estendido a todo o social, que se é substituído pela sua simulação através da multiplicação dos signos “que se trocam entre si sem mais trocarem algo de real.” (Baudrillard, 1979).

A partir deste ponto de vista, a multiplicação infinita de imagens não aliena mais reproduzindo versões de mundos, pluralizando significados, estéticas e conteúdos que tornam impossível a percepção do original e, com esta, a percepção do significado único. Se for verdade que a publicidade não pode mais seduzir, enquanto transformou-se em paisagem, geografia e arquitetura, a sua análise, depois de Baudrillard, não pode mais inserir-se no interior da lógica da sedução e nem mesmo naquela da alienação. Esta última, de fato, pressupõe a existência de um mundo verdadeiro, do qual seja possível distanciar-se – porém, se o mundo é uma “tela total”, se o sentido do real está perdido para sempre, não deveria mais ser possível a sua perda e o seu distanciamento. O significado das estéticas publicitárias, portanto, não repousaria mais nas esferas da libido, mas, ao invés disso, naquelas do habitar, ou seja, nos fluxos informativos que projetam a estética do sentir, não mais em direção do espetáculo, mas, ao contrário, na direção das formas transorgânicas:

“A nossa idade pede e pretende algo mais: o estranhamento do sentir, a sua transferência ao externo, o seu colocar-se como algo independente, social, coletivo. O estranhamento do sentir não consiste no delegar a alguém sentir no nosso lugar e, muito menos, em qualquer modelo prestigioso que nos ensine o modo seguindo o qual devemos sentir” (Perniola, 1977).

II. Trespassing

As formas “bioestéticas” produzidas por Orlan e Stelarc tornam necessária a consciência de uma passagem de um sentir antropocêntrico para um sentir técnico, nem interno, nem externo, que Montani P. define como consequência do fato que

“a técnica incide de vários modos, sempre determinantes, sobre o horizonte de sentido ao qual o nosso tempo é destinado, por isso é sobre o cenário desta multiplicidade de efeitos que se necessitará reavaliar não somente o destino das artes, mas, mais radicalmente, a própria construção do nosso sentir: aquele sentido que temos em comum.(...)”

Isto comporta, como se verá, uma mudança de vocabulário, marcado pela passagem de uma conceituação ligada à idéia de corpo à uma conceituação ligada à idéia de carne” (Montanari, 2007).

Ainda mais radical é a posição de Perniola que, em uma das suas mais notáveis contribuições, “*O sex appeal do inorgânico*”, descreve a experiência da estética contemporânea como a passagem de um interesse metafísico ou naturalista a uma nova importância transorgânica:

“Exaurida a grande tarefa histórica de confrontar-se com Deus e com o animal, que no Ocidente remete ao tempo dos Antigos Gregos, agora é a coisa a requerer toda a nossa atenção e suscitar a mais premente interrogação: ela tornou-se, ao mesmo tempo, o centro das inquietações e a promessa da felicidade (...). Aos movimentos verticais, ascendentes em direção ao divino ou descendentes verso o animal, sucede um movimento horizontal em direção à coisa: esta não está nem acima, nem abaixo de nós, mas próxima a nós, ao nosso lado, em torno a nós. (...)

Esta é, de fato, a grande transformação, da qual somos testemunhas e protagonistas: sentir-se, não mais Deus, nem animal, mas uma coisa senciente”. (Perniola, 2005).

O interesse pelo inorgânico na sociedade contemporânea parece presente em toda parte, das estéticas publicitárias ao *look* contemporâneo: tatuagens, *lifting*, cirurgia estética, plásticas e todas as alterações estético-corporais que parecem desejar transformar o homem em coisa.

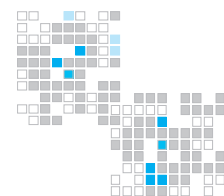
Se ao lado de tais tendências adicionamos o processo de virtualização e as práticas cotidianas de comunicação não-presenciais e simultâneas que

**A substituição do sentir pelo “já sentido”
insere a experiência estética em um outro
nível que transcende a relação sujeito-objeto
e as formas empáticas ou exotópicas (...)**

criaram formas de sociabilidade em rede e habitat tecno-informativos, resulta plausível pensar o presente como a extensão de uma experiência do habitar e do social que ultrapassa os confins do sujeito e do sentir humano.

O processo de virtualização do corpo, segundo P. Lévy, não deve ser entendido como uma desencarnação, “mas como uma reinvenção, uma reencação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênesse do humano” (Lévy, 1997).

Falar de uma transformação em direção a um outro humano ou, como é largamente discutido, a um pós-humano, significa, portanto, não só pensar as transformações das formas do sentir, as novas tecnologias comunicativas, as tecno-geografias, as hibridações entre técnicas, fibras sintéticas, carnes e tecidos da cirurgia estética, mas significa, também, superar as diretrizes históricas do pensamento ocidental, ou seja, ir além das formas eurocêntricas helênicas e judaico-cristãs do an-



Em uma análise histórica, o pós humano não se apresenta como uma novidade absoluta do nosso tempo.

tropocentrismo que tanto marcaram esse mesmo pensamento ocidental.

R. Marchesini, no seu texto “*Post humano*”, define o antropocentrismo como um sistema de pensamento fundamentado em três princípios: em primeiro lugar, a pretensão de uma auto-fundação do homem (antropoiética); depois, a concepção do homem como entidade de medida e interpretação do mundo; e, em terceiro lugar, o postulado de uma pureza essencialística na valoração da relação entre homem e tecnologia.

Segundo essa interpretação, muito mais que uma duplicação tecnológica do humano, o conceito revela a impossibilidade da permanência do paradigma antropocêntrico, mostrando a exigência de uma ruptura epistemológica:

“Lendo algumas argumentações pós-humanísticas, nos desilude uma profunda contradição: muitos dos teóricos do assim chamado trans-humano desejariam fazer conviver a plena aceitação da invasão tecnológica; mesmo quando esta penetra os meandros mais íntimos do ser humano – com a pretensão de manter o pleno poder humano de dirigir, orientar, controlar a própria existência. Em outras palavras, se fala de intrusão e de hibridação com o poder tecnológico, mas, ao mesmo tempo, se pretende permanecer bem firme - e com perfil inalterado – na cabine de comando do navio. (...) As contradições das propostas atuais frequentemente são conclamadas – de fato: a) não se pode superar o humanismo pensando em atualizar os objetivos humanistas; b) não é concebível construir uma nova moldura de conjecturas fundando-a sobre pressupostos precedentes” (Marchesini, 2002).

Em uma análise histórica, o pós-humano não se apresenta como uma novidade absoluta do nosso tempo. Seja em formas e significados diversos, a idéia de superar os limites da condição corporal e os que estabeleciam a distinção entre o humano e o seu contrário manifestou-se de várias formas, às vezes como conceito, outras como estética, em diversas situações e momentos no interior da cultura ocidental.

Para melhor compreender os significados e o valor das suas formas contemporâneas, pode ser útil uma descrição, ainda que breve e panorâmica, de alguns dos principais exemplos de superação das fronteiras humanas, identitariamente e corporalmente definidas.

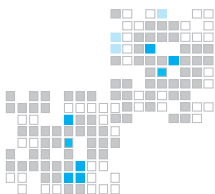
Seguiremos, portanto, uma breve narração do desejo humano de ultrapassar a própria essência, que mito, literatura, arte e cinema demonstraram várias vezes, ainda que, como já foi dito, com estilos e significados diversos daquele contemporâneo.

Não obstante a vigilância dos deuses e a absurdidade conceitual do propósito, a pretensão de sair da própria condição, da própria essência, de ser outro, não foi, no transcorrer do tempo, uma tentativa rara.

Mas como ultrapassar a própria pele, as próprias formas, a própria carne e a própria essência? E, sobretudo, como explicar conceitualmente tal condição heteronômica?

Escolhemos realizá-lo através da metáfora oferecida por algumas imagens capazes de mostrar visivelmente alguns dos conceitos e dos significados assumidos pelo pós-humano.

Partiremos de uma seqüência de imagens do célebre filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, lançado em maio de 1941. O filme narra a incapacidade de amar de Charles Foster Kane, homem muito



rico, que amava somente à sua maneira, e que termina os seus dias sozinho, abandonado por todos, na sua residência faraônica (Xanadu).

A cena inicial apresenta a imagem das grades que circundam a mansão de Kane, nas quais está fixado um aviso que diz: *No Trespassing*. Logo depois a câmera inicia um movimento de aproximação que, transgredindo a ordem do aviso, atravessa a grade, entra na propriedade e se aproxima da habitação de Kane, supera um curso d'água sobre o qual flutua uma gôndola (deslocação espacial), vence uma jaula com dois pequenos macacos (deslocação identitária, homem-macaco) e, lentamente, se avizinha dos muros do castelo. Em torno, a paisagem lunar mostra uma temporalidade indefinida, o início de um novo dia, mas também o fim da noite (deslocação temporal). A câmera se aproxima de uma grande janela, iluminada por uma luz interna que, improvisadamente, se apaga. Ultrapassando a parede, a câmera entra no quarto onde uma jovem enfermeira cobre com o lençol a face de um homem no instante de sua morte, mostrando uma seqüência de deslocações: homem/mulher, jovem/velho, vida/morte.

A riqueza e a impotência, o poder e a solidão, a vida e a morte são filmados por Welles com a intenção de um *Trespassing*, que descreve a transgressão tecnológica da câmera de filmagem capaz de mostrar e, portanto, de superar os limites das normas humanas. Como a morte, a câmera ultrapassa as formas sociais da propriedade, o dia e a noite, o animal e o humano, o poder e a ambição humana.

O *no trespassing* torna-se *trespassing*...

Tomando emprestadas as imagens da seqüência inicial do filme, utilizaremos a metáfora do *trespassing* para indicar alguns exemplos de superação do humano, algumas formas que mostram a terrível tentativa do humano de ir além da própria essência e ultrapassar-se.

Trespassing do humano, portanto, como uma transgressão ontológica capaz de transpor o

intransponível e de pensar o extremo e o “não-homem”.

Trespassing, verbo intransitivo, não-ação, condição nem orgânica nem inorgânica.

Trespassing I

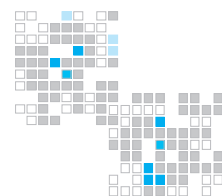
O primeiro *trespassing* viola a separação por excelência, aquela que define hierarquicamente a fronteira entre o humano e o divino.

O pensamento aqui vai, imediatamente, ao lugar-comum de Prometeu, punido por ter roubado o fogo dos deuses e por tê-lo oferecido aos homens. Lugar-comum enquanto manifesta um ato heróico, provavelmente a ação heróica por excelência, exprimindo, conseqüentemente, um dos lugares-comuns do humano: o desafiar os deuses que, depois de Prometeu, acompanha a condição da criatura.

Talvez um exemplo mais eloqüente de um *trespassing* em direção ao não-humano esteja na figura do anjo. Nem homem, nem Deus, ser mensageiro e assexuado, visível e invisível, capaz de habitar contemporaneamente o céu e a terra, constitui, dentro da tradição cristã e católica, uma entidade oximorosa, ao mesmo tempo superior e inferior, protetora e ameaçadora, bem e mal, de aspecto humano e divino.

Segundo M. Cacciari, que dedicou um importante estudo a esse argumento, o anjo é um hermenêutica do movimento oposto à ascensão, enquanto manifesta, não a percepção da coisa através da idéia, mas a visão do sobrenatural e, portanto, o trânsito da coisa ao invisível: “O anjo testemunha o mistério enquanto mistério, transmite o invisível enquanto invisível, não o ‘traí’ através dos sentidos” (Cacciari, 1992).

Segundo a perspectiva de Cacciari, o anjo educa para um conhecimento sobre o visível diverso daquele que se desenvolve tradicionalmente, permitindo recolher “o mel do visível, a fim de custodiá-lo na grande colméia de ouro do invisível” (Cacciari, 1992).



O anjo é, portanto, um *trespassing* hermenêutico, um ser ultra-humano, mas, também, esteticamente, algo de similar e próximo a nossa condição, enquanto sempre presente, protetor amigo, historicamente ativo, mesmo sendo habitante das esferas celestes.

Trespassing II

O segundo *trespassing* mostra um movimento descendente em relação ao primeiro. Se o anjo estendia o humano em direção ao divino, aqui a extensão acontece em direção ao animal. Estamos falando, naturalmente, do minotauro, figura monstruosa, metade homem, metade touro, filha de uma relação não-natural entre Pasífae, esposa de Minos, e um touro vindo do mar, enviado por Poseidon.

Para poder unir-se ao animal, Pasífae fez com que Dédalos construísse uma estrutura de madeira em forma de vaca dentro da qual ela se escondeu à espera da cópula: “uma belíssima novilha de madeira, oca por dentro e revestida por uma pele de vaca, para depois expô-la em um prado onde aquele touro costumava pastar” (Apolodoro).

De tal união nasceu “uma forma híbrida, um fruto monstruoso, no qual se uniam duas naturezas – de homem e de touro” (Plutarco, *Vida de Teseu*), criatura horrível que tinha as partes superiores, até as costas, similares às de um touro e as inferiores iguais às de um homem.

Minos, ferido e indignado, decidiu esconder o monstro dos olhos de todos aprisionando-o no interior de um labirinto construído, de propósito, pelo fiel arquiteto Dédalos. Obrigada a viver prisioneira, a aberração recebia a cada ano, em sacrifício, sete meninos e sete meninas provenientes de todas as colônias cretenses, até quando o herói Teseu conseguiu matá-lo, salvando a vida das jovens vítimas e restabelecendo, assim, a ordem da separação entre o homem e o animal.

Filho de uma união contrária à natureza, o minotauro é, no imaginário do mito, uma ruptura da

ordem que deve ser escondida e eliminada, justificando a tarefa e a missão do herói.

O minotauro é morto e a ordem restabelecida, o humano é salvo e pode continuar a dominar a natureza e a impor a sua razão sobre todos os seres vivos, exercitando o próprio domínio. Morre o híbrido e retorna triunfante o autêntico. O mito do herói se manifesta claramente como a ação humana que libera a cidade do desconhecido e da desordem.

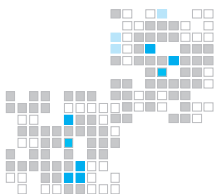
Trespassing III

O terceiro *trespassing* exprime a superação do limite por excelência da condição humana, delimitado pela morte. Se, provavelmente, não existe nada de mais propriamente humano do que a consciência de morrer, ultrapassar a morte manifesta um ato e uma condição não mais humana.

Nesta direção a literatura e, sucessivamente, o cinema, forneceram numerosos exemplos, dentre os quais encontramos o texto escrito pela jovem Mary Shelley, em 1817, e que ainda hoje continua como um dos mais famosos e comentados. Lançado com o subtítulo “*O moderno Prometeu*”, *Frankenstein* descreve o desejo de onipotência da ciência moderna que, na sua euforia experimental, assumia características divinas. A referência a Prometeu não foi, todavia, a única interpretação da obra. A monstruosa criatura que perambulava nas ruas de Londres foi vista também como uma metáfora do proletariado emergente que, informe e ainda inconsciente da própria força, nasceu do progresso científico e da vontade cega de domínio do homem sobre as forças desconhecidas da natureza.

A estética cinematográfica lhe propôs várias edições, mas *Frankenstein* permanece no imaginário coletivo como a criatura ressuscitada da morte que, seja no aspecto ou no comportamento, surge como um moderno minotauro, uma figura extra-humana, monstruosa e terrível.

É de 1897 um outro notável exemplo, escrito por



Talvez um exemplo mais eloqüente de um trespassing em direção ao não-humano esteja na figura do anjo.

Bram Stoker, que, talvez, melhor do que o anterior, manifeste a superação da barreira entre a vida e a morte. A história do Conde Drácula revela a vida de uma criatura que há mais de 400 anos vivia no seu castelo, escondendo-se da luz do sol e mostrando-se somente durante a noite para sugar o sangue de suas vítimas através da mordida de seus proeminentes caninos.

Nem vivo, nem morto, imortal, mas não completamente, Drácula revela um ser que vive na fronteira entre a vida e a morte, entre o humano e o cadáver. Alimenta-se do sangue dos seres humanos quase para sugar-lhes a essência, mas claramente parece pertencer a um outro mundo e a uma outra natureza, que lhe permite transformar-se em morcego, aparecer e desaparecer, e superar continuamente a fronteira que separa o que está vivo do que está morto.

Trespassing IV

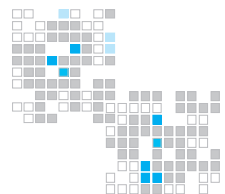
Se, no primeiro exemplo, colocamos o além do humano como um *trespassing* em direção ao divino, expresso pela figura do anjo, no segundo, como em direção ao animal, manifesto pela figura do minotauro e, no terceiro, como um *trespassing* além da morte, explicitado pela figura de Drácula, o quarto *trespassing*, ao contrário, propõe deslocar-se em direção à coisa.

Como auspiciado por Perniola, a nossa época parece marcada por formas de hibridação entre o humano e a matéria, entre o orgânico e o inorgânico. As formas dessa tendência surgem nas estéticas da moda, onde os acessórios mostram-se mais como extensões do corpo que como ornamentos, na difusão dos vários tipos de *piercings* que perfuram a pele, introduzindo acessórios metálicos, nas diversas práticas da cirurgia estética que faz amplo uso de próteses sintéticas, até as

sonoridades *hardcore*:

“...o rock progressivo, a sexualidade inorgânica e a filosofia da coisa encontram-se no núcleo duro de uma experiência comum que consiste na transferência do sentir do homem para as coisas: não que o homem não sinta mais nada, ao contrário, este sentir neutro e impessoal é extremamente intenso, mas não lhe pertence mais; verifica-se uma espécie de devolução, de transferência, de passagem do sentir do sujeito a algo de completamente externo que pode nos aparecer ora como cosmo, ora como aparato tecnológico, ora como cultura, ora como mercado. (...) O horizonte aberto pela devolução é pós-humano e não pré-humano. O *hardcore*, núcleo duro da sonoridade do rock progressivo, não consiste na exibição delirante de gritos, ânsias e gemidos sexuais, acompanhado de uma impostação instrumental heavy metal, mas no fato de que tanto a voz humana quanto os sons dos instrumentos são desfrutáveis somente mediante uma distorção, um filtro, uma montagem, que os torna artificiais, mas não mecânicos (...) Assim a manipulação eletrônica da voz humana evoca penetrações infinitas que se enterram além da boca e da garganta, em profundidades que não são mais de carne: é como se justamente dessas invasões em canais que se parecem mais a tubos de órgão que a condutos biológicos proviesse o canto inerente às coisas” (Perniola, 2005).

De tais transformações surge um novo tipo de hibridismo cujas características são consideradas em um novo tipo de negociação entre o orgânico e o inorgânico que supera a forma dicotômica e introduz uma nova interação simbiótica em que,



como na voz do cantor *hardcore*, o humano e o sintético se misturam para produzir algo que não pode mais pertencer nem ao humano, nem ao inorgânico.

Esta última concepção nos incentiva a repensar a relação entre orgânico e inorgânico e a delinear melhor os significados atribuídos ao pós-humano na época contemporânea, ou seja, nos contextos digitais e dentro das pós-geografias das realidades simuladas, daquelas outras amplificadas e dos mundos virtuais.

III. Trans-organicidades e estéticas atópicas

Tradicionalmente, dentro da cultura ocidental, a relação entre orgânico e inorgânico, entre corpo e técnica, entre carne e circuitos elétricos, foi analisada, em termos invasivos, como resultante de uma concepção opositiva que definia claramente os limites entre as duas realidades.

O cyborg e o homem biônico, a partir desse ponto de vista, foram considerados pela ficção científica e pelas estéticas cinematográficas mais do que anjos ou extensões tecnológicas do humano: como modernos minotauros, como criaturas monstruosas e impiedosas.

A fim de compreender os possíveis significados das novas formas de diálogo e de hibridação entre o humano e o tecnológico, é necessário ir além das estéticas cinematográficas e começar a análise a partir de perspectivas novas que tentem superar as contraposições fáceis e sirvam para descrever as novas formas do habitar criadas pelas tecno-geografias e pelas interações das redes comunicativas inteligentes.

Podemos proceder, para conferir maior clareza, descrevendo quatro diversas formas de pensar a relação entre tecnologia e corpo que nos ajudarão a pensar e a identificar quatro significados diversos atribuídos ao pós-humano.

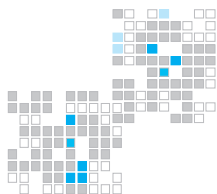
A primeira forma refere-se ao conceito comum de duplicação, ou seja, ao pensamento e à prática de reprodução do humano através da tecnologia.

A robótica é, a esse respeito, a forma mais coerente dessa visão que se apresenta, ao contrário do que possa parecer, como uma absolutização do corpo humano, tanto que não permite nenhuma transformação que não seja a sua versão duplicada em aço.

O corpo tecnológico é um corpo simulacro cuja ambição máxima é tornar-se humano, reproduzindo a hierarquia divina que separa a criatura do criador. De tal perspectiva o robô é mais uma celebração da onipotência e da capacidade criadora do homem que a sua superação. De *Metropolis* a *Blade Runner*, o corpo duplicado, seja na sua versão industrial de Fritz Lang, seja naquela pós-mecânica de Ridley Scott, aspira à condição humana e não à sua superação.

Análoga é também a segunda concepção, ligada ao imaginário da técnica invasiva, cuja proliferação, depois de haver conquistado inteiramente o espaço urbano, passa a estender-se no corpo humano, invadindo-o e perfurando-o. O espírito dialético é, neste segundo exemplo, manifesto em toda a sua clareza e em seu terror. O corpo humano é atacado e invadido pelo aço que passa a habitá-lo, tornando-o estranho e externo ao indivíduo. Uma concepção apocalíptica cujo maior exemplo e o mais famoso é aquele ligado à trilogia *Testuo*, *The Iron Man*, dirigida por Shinya Tsukamoto. Em um dos filmes o protagonista descobre, fazendo a barba, que tem uma pequena saliência de aço em sua face. Pouco a pouco o seu corpo iniciará um processo de metamorfose no qual os seus membros se tornarão de aço, até ele transformar-se completamente em um monstro dominado pela metamorfose mecânica dos seus órgãos.

Uma versão mecânica da metamorfose kafkiana que sublinha os efeitos nocivos da era industrial e que reproduz a antiga crítica da perda da natureza humana – algo entre Frankenstein e o mito da criatura metade touro e metade homem – e que continua a reproduzir a idéia da pureza antropológica da essência humana.



A passagem à uma nova fase de interação entre homem e máquina é percebida também por m. McLuhan, que a descreve como marcada pelo advento da energia elétrica que determina a superação da tecnologia mecânica (...)

Na terceira interpretação encontramos, ao contrário, uma visão menos pessimista (e também menos dialética) que propõe uma nova corporalidade na qual a tecnologia e as extensões inorgânicas dos membros e dos tecidos ampliam as suas funções, aumentando as suas possibilidades e alterando o seu significado.

A concepção do corpo amplificado remete, entre outras, à concepção do corpo obsoleto de Stelarc, que mostra a ampliação do corpo através da sua conexão com próteses inteligentes.

Surge, assim, um homem ampliado, cujas capacidades e sentidos são amplificados através de extensões mecânicas, microfones, tímpanos eletrônicos, membros mecânicos etc.

É fácil notar que tal mecanização do corpo segue na direção contrária da sua invasão. Aqui o corpo não só não é agredido pela técnica e pelo aço, mas é potencializado por estes, encontrando nos circuitos inorgânicos uma aliança potencializadora.

A velha concepção dicotômica corpo/aço, orgânico/inorgânico parece ser substituída por uma mediação simbiótica, favorável ao corpo, enquanto lhe permite uma expansão e uma versão aumentada.

Mesmo sendo, em relação às concepções anteriores, mais próxima à superação do humano, tal visão promove, mesmo se exprime a obsolescência do corpo através da construção de artefatos mecânicos, uma expansão das faculdades corporais e não exatamente a sua superação; um pós-humano nascido da união entre carne e técnica que mostra a ambição de sair do corpo e a utopia heteronômica de devir outro, mas que, conceitualmente, ainda não consegue definir-se como

uma alteridade completa.

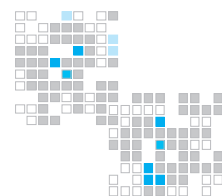
Mais interessante e talvez mais próxima de um conceito de superação do humano é a concepção do corpo disseminado, a quarta do modelo interpretativo aqui proposto.

Para melhor compreender as características desse conceito é necessário recorrer à relação entre informação e energia. Para explicar essa relação, N. Wiener observa como a informação, para propagar-se, precisa de um mínimo de energia, sem a qual não é possível comunicar. Atingindo o princípio da entropia e da segunda lei da termodinâmica, o matemático, pai da cibernética, define a informação como “o conteúdo daquilo que é trocado com o mundo externo no momento em que nós nos adaptamos a ele e a ele fazemos sentir a nossa adaptação” (Wiener,1950).

A passagem da informação coincidiria, então, segundo o pensamento do autor, com a distribuição da energia e com o processo de adaptação do indivíduo no ambiente e também, de certa forma, de todos os seres comunicantes.

Wiener estende tal atividade de adaptação e de linguagem não apenas ao território e ao ecossistema, mas também ao inorgânico, ou seja, às máquinas: “no desenvolvimento futuro destas mensagens e meios de comunicação, as mensagens entre o homem e as máquinas, entre as máquinas e o homem, e entre máquinas e máquinas, são destinadas a ter um papel sempre mais importante.” (Wiener,1950).

A passagem à uma nova fase de interação entre homem e máquina é percebida também por M. McLuhan, que a descreve como marcada pelo advento da energia elétrica que determina a su-



peração da tecnologia mecânica, que agia sobre as extensões e sobre o corpo, e introduz um novo tipo de interação entre orgânico e inorgânico. Esta interação revela um tipo de troca de informação não mais no nível mecânico e motor, mas no nível eletrônico-informativo, capaz de agir sobre o sistema nervoso central e, portanto, sobre a percepção: “A nova tecnologia elétrica é tendencialmente orgânica, ao invés de mecânica, enquanto estende o nosso sistema nervoso central a todo o planeta” (McLuhan, 1964).

A eletricidade seria responsável, portanto, pelo advento de um novo tipo de tecnologia, portadora de uma linguagem própria e capaz, por isso, de interagir com o humano e com o seu território: “com as tecnologias da eletricidade, em suma, o inorgânico perde as qualidades tipicamente mecânicas que o tinham caracterizado na era pré-elétrica, terminando por assemelhar-se sempre mais ao orgânico” (Pireddu, 2006).

A abertura, com o processo de virtualização, de espacialidades e situações sociais mistas, onde as informações se tornam corpo e arquitetura, cria a possibilidade de pensar uma espacialidade e um corpo disseminados, comunicativos e interativos, ou seja, modificáveis através da interação. Um exemplo disso é constituído pelas tecno-geografias difusas em Second Life, todas completamente construídas pelos seus usuários. Realiza-se, assim, uma nova geração de habitantes de espaços múltiplos e de pós-geografias, habituados a construir a própria cidade e a estabelecer com o ambiente e a técnica um novo tipo de relação baseada em uma complexidade dinâmica que, do alto das tecnologias interativas e das redes digitais, promove um outro tipo de habitat transorgânico.

Em outros termos, se para as formas humanistas do robô e da invasão do corpo, como para aquelas hiper-humanistas do corpo estendido, a relação com a tecnologia permanece instrumental e, em parte, ainda ligada a uma concepção antropocêntrica, do ponto de vista do pensamento do corpo

disseminado, que reduz o corpo, o território e a técnica à energia informativa, não é mais possível nenhuma concepção humano-cêntrica, que é substituída por uma lógica fluida e interativa.

Como observa Marchesini, se

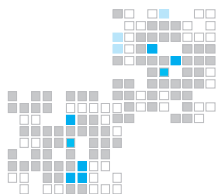
“a tecnologia conserva a própria estranheza: se para os humanistas ela era um instrumento, para os hiper-humanistas ela se tornou um fim. (...) O pós-humanismo [ao contrário] confere à tecnociência o papel de emendar o antropocentrismo e de volante da heteroreferencialidade, partindo do conceito de falibilidade ou domínio de validade das performances da espécie, e negando a natureza autárquica da cultura humana” (Marchesini, 2002).

É a partir dessa concepção que é possível começar a pensar a atopia, ou seja, a concepção de uma espacialidade e de um habitar informe que remetem a espaços, corpos e tecnologias como territórios atópicos, tecnologicamente manipuláveis e sempre em transformação.

O termo grego π (a-topos) remete ao significado de um lugar atípico, paradoxal, anormal, estranho, mas também a um tipo de localidade fora do lugar, indefinida.

O habitar atópico pode ser definido como um habitar onde a relação entre o sujeito, o território e a tecnologia se define dinamicamente e interativamente e onde, portanto, o *genius loci* é tecno-humano, resultado de uma mediação entre o espaço, o indivíduo e uma interface particular.

Para exemplificar o conceito, podemos citar as tecno-geografias criadas pelas paisagens sonoras e sintéticas das festas *rave*. Nestas a música eletrônica, nascida das seqüências digitais e distribuída através de circuitos, cabos e amplificadores, cria um ambiente de comportamento e de fruição onde um conjunto de corpos, através das reações criadas pela ingestão de drogas sintéticas (*ecstasy* e *quetamina*), reproduz uma territorialidade trans-



humana e pós-geográfica, resultante da circulação fluida de informações entre os corpos, a música produzida pelas máquinas, as drogas e o território. A figura do DJ é, a esse respeito, explicativa: o DJ faz a mixagem de uma música sintética, manipulando circuitos, interfaces, que reproduzem sons artificiais, ou seja, construídos por programas de sons, equalizadores, *samplers* e seqüenciadores. As máquinas produzem os sons, os ruídos, as batidas e os arranjos. E o DJ constrói e monta as seqüências de sons criadas pelas máquinas, fornecendo-lhes

forma e sucessão. O resultado é um diálogo e uma interação criadora, uma composição transorgânica cujo autor é uma entidade estendida feita de circuitos artificiais e orgânicos ao mesmo tempo, que exprime uma forma do habitar tipicamente transorgânica, nem humana, nem tecnológica.

Um habitar disseminado, dinâmico, em um contínuo devir que, através das sinergias e da troca fluida entre orgânico e inorgânico, redefine temporariamente territorialidades e dinamicidades atópicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRUZZESE, A. Le lacrime di Bambi. In: ZUCCHI, S. (Org.). *Estetica*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- BAUDRILLARD, J. *De la seduction*. Paris: Galilée, 1979.
- BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.
- CAPUCCI, P.L. (Org.). *Il corpo tecnologico*. Bologna: Baskerville, 1994.
- DE KERCKHOVE, D. Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive. In: CAPUCCI, P.L. (Org.). *Il corpo tecnologico*. Bologna: Baskerville, 1994.
- ECO, U. *L'opera Aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- GALIMBERTI, U. *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli, 2002.
- LEVY, P. *Il virtuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 1997.
- MAFFESOLI, M. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1995.
- MARCHESINI, R. Contro la purezza essencialistica, verso nuovi modelli di esistenza. In: PIREDDU, M. (Org.). *Post-umano*. Milano: Guerini e Associati, 2006.
- MARCHESINI, R. *Post-human*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- MCLUHAN, M. *The Gutenberg galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.
- MCLUHAN, M. *Understanding media. The extensions of man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- MONTANARI, P. *Bioestetica*. Roma: Carocci Editore, 2007.
- PERNIOLA, M. *Del sentire*. Torino: Einaudi, 1997.
- PERNIOLA, M. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo: Studio Nobel (Coleção Atopos), 2005.
- PIREDDU, M. (Org.). *Post-umano*. Milano: Guerini e Associati, 2006.
- STELARC. Da strategie psicologiche a cyberstrategie: protetica, robotica ed esistenza remota. In: CAPUCCI, P.L. (Org.). *Il corpo tecnologico*. Bologna: Baskerville, 1994.
- WIENER, N. *The human use of human beings. Cybernetics and society*. Boston: Houghton Mifflin, 19

