



Organização

IGOR FURÃO

JOÃO OLIVEIRA DUARTE

MARIA JOÃO CANTINHO

RICARDO GIL SOEIRO

POÉTICAS DO DE VIR: INTERSTÍCIOS PÓS-HUMANISTAS

lúmus

POÉTICAS DO DE VIR: 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

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, acasos 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 uma 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



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia