

CORPO, ARTE E LITERATURA DA UTOPIA FUTURISTA À CONDIÇÃO PÓS-HUMANA

Maria Aparecida Rodrigues Fontes¹

Resumo: O futurismo italiano foi o primeiro movimento de vanguarda a propor uma revolução antropológica relacionada ao homem moderno, equiparando-o ao triunfo da máquina e da técnica. Não obstante a sua ideologia ético-política e estética, ligada à guerra e à morte, ele abriu o caminho para um transumanismo *avant la lettre*, a partir da elaboração de uma sintaxe que vai contribuir para a formação de uma sensibilidade maquínica, promovendo a simbiose entre homem e máquina, criando uma espécie de “antropoide” mecânico, ao mesmo tempo super-humano e desumano, e mostrando-se, outrossim, sensível aos temas do pós-humanismo. Nesse sentido, este artigo pretende individuar as ideias e os elementos originais e centrais do futurismo, sobretudo seu acento ético-ideológico e estético, que apontam para uma possível condição pós-humana.

Palavras-chave: Futurismo. Pós-humano. Corpo. Arte e literatura.

BODY, ART AND LITERATURE FROM THE FUTURISTIC UTOPIA TO THE POST-HUMAN CONDITION

Abstract: Italian futurism was the first avant-garde movement to propose an anthropological revolution related to modern man, identifying it with the triumph of machine and technique. Notwithstanding his ethical-political and aesthetic ideology linked to war and death, he paved the way for transhumanism *avant la lettre*, from the elaboration of a syntax that will contribute to the formation of a machinic sensibility, promoting the symbiosis between man and machine, creating a sort of mechanical “anthropoid”, at the same time superhuman and inhuman, and also showing itself to be sensitive to the themes of post-humanism. In this sense, this article intends to identify the ideas and original and central elements of Futurism, especially its ethico-ideological accent, which point to a possible post-human condition.

Keywords: Futurism. Post-human. Body. Art and literature.

1. Profecia futurista?

O pensamento utópico, entendido ainda como figura que modela o imaginário social e subjetivo, ilustra o modo pelo qual um projeto estético, científico ou nacional de consciência antecipada do futuro serve-se das imagens para se colocar em cena. A utopia é, portanto, um discurso da figura e por isso mais que um esquema ou um ícone é uma figura que incide sobre

¹ Profa./cultrice di Letteratura Brasiliana Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari (DiSLL) e Profa. de Língua Portuguesa do Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere.

o tempo futuro, o espaço e as ideias que deseja remodelar. Para o futurismo esse espaço é aquele do moderno, da utopia do progresso, legitimado pela técnica e pelo território da cidade, pelo homem de aço e pela máquina. Como explica Wunenburger: “A racionalidade da sociedade futura permeia-se de um imaginário diairético no qual dominam as clivagens, a rigidez, os esquemas exatos, artefatos técnicos e jurídicos em contraste com tudo que é natural” (WUNENBURGER, 1999, p. 310). Visando a um futuro mais ou menos previsível, a utopia, dentro do quadro da sociabilidade ou da estrutura urbana, do trabalho e da ordem, privilegia certas imagens que fazem parte dos possíveis projetos para o desenvolvimento da humanidade. Tais imagens criadas por artistas, pela literatura, assim como o saber científico, são postas a serviço da comunidade e da comunicação, e vários são os veículos que as tornam acessíveis não apenas como um saber abstrato, mas como uma construção de um imaginário utópico. Desse modo, o saber utópico de temas, que ainda hão de vir, não se limita somente ao tempo, mas se manifesta sobre a ordenação espacial, além de modelar a percepção do mundo. Nessa esteira, as vanguardas italianas vão favorecer uma consciência antecipada do futuro.

O movimento futurista coincide com o período em que os Estados modernos na Europa estão em fase de reformulações, devido inclusive à Primeira Guerra, e, especificamente na Itália, à iminência da criação de um Estado totalitário. F. T. Marinetti participa da criação das figuras identitárias da nova nação italiana para instrumentalizar o Estado, a arte e o homem moderno: os heróis da era moderna serão, primeiramente, o automóvel, a máquina, e, depois, o “homem metálico”. Figuras que definiriam a identidade mecânica. Esse princípio de irredutibilidade criado pelo programa futurista vai permitir aos maquinários da ideologia fascista, por exemplo, assumir atributos humanos, tais como idade, gênero, nacionalidade ou mesmo de manifestar aspectos ligados à virtude, como coragem e força de vontade. Além disso, vai assegurar que qualquer contato entre homem e máquina assumisse uma forma de identificação e não de troca de partes ou funções. Como programa estético-cultural, o futurismo foi um movimento de vanguarda investido de uma experiência global, pautado não apenas numa ordem formal e estilística, mas sobretudo numa ordem ético-política. Foi o primeiro a propor uma revolução antropológica relacionada ao homem moderno, identificando-o com o triunfo da máquina e da técnica. Esse super-homem multiplicado e inserido em uma sociedade veloz, da comunicação e da informação, seria o homem que anunciaria o apogeu e o fim da metafísica, pondo em cheque a questão da verdade, do sentido e do *Logos*, eliminando a identidade fixa, criando redes de analogias,

valorizando a (des)ordem e o caos: “Saíamos da sabedoria como de uma casca horrível, e atiremo-nos, como fruto apimentados de orgulho, dentro da boca imensa e retorcida do vento!...” numa relação prometeica e faustiana com a tecnologia, a máquina e o futuro.

Inspirados no processo de industrialização, dois grandes filmes do século passado já acenavam para essa antecipação utópica do corpo mecanizado. *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, reabre a discussão da eliminação do material humano como força de trabalho, no momento em que o personagem, o engenheiro Rotwang, decide substituir a força humana por robôs automatizados; E o profético *L’Inhumaine* (1924), de Marcel L’Herbier, que, ao criar para o amigo uma réplica mecânica da mulher amada, propõe uma reflexão sobre a capacidade “sobrenatural” feminina de manipular e controlar o curso da história humana e da evolução, através de uma brilhante associação entre o corpo das mulheres e os poderes da tecnologia.

O artefato tecnológico e o outro maquínico apresentam-se, em geral, no modernismo, como formas sexualizadas ou erotizadas, o que evidencia a relação altamente sexualizada do século XX com as suas tecnologias industriais. A heroína de *Metropolis*, por exemplo, encarna o robô demoníaco que subverte o curso da história. O enredo baseia-se no romance *L’Ève future*, de Villier de l’Isle-Adam, publicado pela primeira vez em 1886. Além de ter popularizado o termo “androide”, o romance antecipa alguns temas importantes para a literatura do início do século XX, entre eles, a metalização e mecanização do corpo humano que nutriam o crescimento do capital, ideia que posteriormente seria difundida pelos futuristas italianos. Essa visão não só reinsereu o problema do “humano” no centro das discussões sobre a evolução, mas insistiu na redenificação do conceito de “humano” e do “outro tecnológico”. No filme de Lang, ao se interpretar a tecnologia como um Outro transcendente, também se atribuía ao inumano o mesmo valor concedido ao super-homem.

Outro aspecto do conceito de inumano implícito no cânone modernista e futurista é o seu poder de estruturação da imaginação artística e a sexualização perversa das máquinas. Tanto em *Metropolis* quanto em *L’inhumaine*, a sexualidade feminina é inscrita em um contexto inumano, visto como perigo e, ao mesmo tempo, uma atração irresistível, uma espécie de “tecno-eva” das tentações múltiplas que indicava os caminhos inquietantes de um futuro próximo e plausível. O modernismo e o futurismo italiano puseram, portanto, no centro da modernidade industrializada o problema das práticas artísticas como objeto tecnológico e, portanto, artificial. A natureza inumana do objeto consistia numa combinação de elementos de

sedução não funcionais e lúdicos, tais quais *Le Macchine Celibi*, dos Surrealistas, que inspiraram a teoria de corpos sem órgãos, de Deleuze e Guattari (2008).

A ideia de um transumanismo parece perpassar, como veremos, as propostas e os manifestos futuristas. Não quero dizer com isso que os futuristas fossem pós-humanistas, e nem podiam, pois as (des)dobras da ciência ainda eram imperfeitas. Mas, sem dúvida, eles souberam interpretar os sinais lançados pela ciência, pela filosofia e pela sociedade. De fato, não se pode falar de evolução, mas de passagens, pontes e túneis, pois em um modelo rizomático, não há começo, nem regressão, nem progressão, mas desdobramentos, bifurcações, devires; assim também foi o processo de criação futurista. A involução produz a dissolução das formas e a liberação do tempo e da velocidade, tornando possíveis os modos transversais de devir e de comunicação entre sistemas vivos, que sempre envolvem populações heterogêneas e agenciamentos, é nessa fisura que o polêmico termo pós-humano entra para o vocabulário dos filósofos, cientistas, artistas cujas pesquisas estavam voltadas para os avanços tecnológicos e à hibridização entre homem e máquina, entre carne e silício no sentido de transposição da ontologia tradicional, dos limites físicos e culturais que definiram historicamente o conceito de humano.

2. A utopia mecânica futurista

Percussores desse novo homem, os artistas futuristas anteciparam com as suas criações estéticas e seus valores ético-ideológicos a experiência de uma modernidade liberada dos laços com o passado, rebelaram-se contra tudo que tinha o signo paralisante da tradição que reprimia a vitalidade primordial do homem novo. Se no “início” era o Verbo, na abertura do “Manifesto tecnico della letteratura futurista” o líder do futurismo encontra na negação das palavras da tradição o mote que levará à liberação do verbo-criador de suas raízes latinas: “No aeroplano, sentado sobre o cilindro de gasolina, o ventre aquecido da cabeça do aviador, senti a inabilidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Desejo furioso de liberar as palavras, libertando-as da prisão do período latino!” (MARINETTI, 1914, p. 191). Marinetti, então, propõe a criação de outra sensibilidade: a nova linguagem futurista, que encarnava a religião-moral da máquina e da velocidade. Tratava-se da religião capitalista do homem mecânico, da elaboração de uma “mitologia tecnológica” (GRANA, 1986, vol. 1, p. 639) com uma poética de divinização das formas mecânicas e rituais “mágico-propagandísticos”

compatíveis com uma sociedade de massa e com a fundação de uma verdadeira “religião”. O movimento proclamava – com um misto de angústia e artificioso entusiasmo – o apocalipse do Deus–natureza e o próximo advento do Homem–máquina na terra.

Obviamente os futuristas não conheciam o discutido termo pós–humano que foi inventado, segundo alguns autores, pelo intelectual norte americano Ihab Hassan em um ensaio publicado, em 1977, na *Gorgia Review* “Prometeus as performer: Toward a Posthumanist Culture”, seguindo a onda da nova esquerda americana, caracterizada por raízes anti–humanistas contra o liberalismo predominante e em contraste ao marxismo humanista da esquerda tradicional. Entretanto, os futuristas opunham–se, assim como os pós–humanistas dos anos 1970, ao modelo renascentista italiano do homem “Vitruviano”, criado por Leonardo Da Vinci, que envolvia uma série de valores intelectuais, discursivos, espirituais que fundaram e perpetuaram a ideia de que a humanidade fosse demasiadamente humana, capaz de perseguir incansavelmente a perfeição individual e coletiva.

Esta imagem ícone, além de símbolo da doutrina do Humanismo, que até hoje interpretou e guiou a capacidade humana, biológica, racional e moral à luz do conceito de progresso racional, orientado teleologicamente, é um modelo hegemônico, canonizado pela filosofia histórica de Hegel. O Humanismo que se desenvolveu ao longo da história da Europa, sobretudo, como modelo de civilização, fixou também os modelos não apenas para os indivíduo, mas para as suas culturas. Este paradigma implicava a dialética entre “eu” e o “outro”, perpetuando a lógica binária entre identidade e alteridade universalista. Contra esse passado “humanista” e burguês agiram os futuristas. A famosa frase «um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia», não era apenas uma provocação em nome do progresso, escondia outro sentido, i.e., a máquina evocava a velocidade porque a tornava possível, ainda quando estivesse em repouso. Um carro de corrida não finge, ele é a encarnação da imanência da velocidade, é a semente de uma ação direta. O conceito de “ação direta” (MARINETTI, 2000) veiculado, por exemplo, pelas *Parole in libertà*, caracterizava–se pela abolição das distâncias entre criador e receptor e transpunha, para o terreno da estética, formas de atuação próprias do princípio de interação e interface na comunicação. Tal procedimento provocou um grande debate na época acerca dos privilégios de classe e da soberania mental das elites que cediam lugar ao “repentismo selvagem das multidões”. Segundo os críticos da época, a poesia das máquinas teria sido colocada a serviço das “sílabas plebeias” e, a partir delas, era destilada uma série de negatividades, que atingiam todo o estatuto da arte moderna.

O triunfo do futurismo não estava dissociado de um momento particular da história, do qual o puro materialismo era sua manifestação mais tangível. No âmbito das ciências, neste período, foram descobertos os novos materiais que iriam compor o cenário metropolitano e que iriam também gerir o capital industrial: o alumínio, o aço, os metais mais leves, outros resistentes à corrosão, enfim, a idade do ferro. No âmbito sociocultural, os regimes comunista, fascista e nacional-socialista institucionalizaram o culto ao corpo através do treinamento físico e da ginástica para as massas, uma integração perfeita entre trabalhador e máquina. Isso desmantelava as velhas formas de individualidades e propunha novos conceitos de coletividade, tais como família, Estado e nação, que deveriam ser fundados a partir da equação: indivíduo, máquina, massa. A fatura dessa interface entre corpo/massa revela-se na arquitetura, no teatro, na escultura e nas obras pictóricas, para as quais o próprio suporte e/ou material a ser empregado deveria ser formado de estruturas metálicas, atendendo às figuras do progresso: dinamismo, simultaneidade e velocidade. Por isso a arquitetura era caracterizada pelas “máquinas de habitar” ou pelas casas mecânicas, que respondiam a requisitos apenas utilitários, longe das verdadeiras condições da arte: ordem, proporção e simetria.

O espetáculo teatral “18BL”², encenado em 1934, foi apresentado pela primeira vez às margens do rio Arno, em Florença, diante de um público de vinte mil espectadores. A montagem reunia um grupo amador de dois a três mil atores, um esquadrão aéreo, uma brigada de infantaria, outra de cavalaria, cinquenta caminhões, quatro baterias de canhões e metralhadoras, além de dez estações de rádio montadas ao longo do palco cênico. O herói mecânico era o humilde caminhão “18BL” (sigla de fábrica de um caminhão da FIAT), destinado a levar soldados à guerra. Esses primeiros carros produzidos para a guerra não eram apenas meios de combate, mas eram também os protótipos dos transportes coletivos e dos caminhões de carga. Um deles encarnava a massa fascista na figura de uma imagem feminina, a personagem *Mamma Giberna*. O “18BL” não era emblema de uma utopia atemporal, nem exemplo de uma tecnologia avançada, mas uma *madre-camion* (caminhão-mãe). Como as massas eram sempre feminilizadas na propaganda fascista, a figura *Mamma Giberna* era identificada como uma ponte que uniria o passado pré e pós-revolucionário italiano. A sua

² O espetáculo foi criado por oito escritores fascistas pertencentes aos novos institutos “Littoriali della Cultura e dell’Arte”, espalhados por toda a Itália, uma espécie de organização coletiva voltada para a cultura e os movimentos da juventude. Existem vários ensaios que fazem referência ao espetáculo “18BL”, entre eles, o de VERDONE, Mario. Spettacolo politico e 18BL. In: DE FELICE, R. (ed). *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione G. Angelli, 1988, p. 483-484 e o de SCHNAPP, Jeffrey T. *18BL: Mussolini e l’opera d’arte di massa*. Trad. Ilaria Dagnini Brey. Milano: Garzanti, 1996.

tarefa principal seria a de estimular a disseminação do homem metálico que daria origem ao novo Estado. A figura da máquina novamente atrelava-se à imagem feminina como condição de renascimento nacional e de progresso.

A “*modernolatria*”³ de Umberto Boccioni consagrou-se com a imaginária religião da máquina, Marinetti definiu-a numa conferência, na França, intitulada *Il Futurismo mondiale* (MARINETTI, 2000a, p. 131) enquanto ideologia, disciplina e continuidade. Filha sem mãe, a máquina representava a capacidade de multiplicar a potência da atividade humana; ela substituiria o trabalho, aproximaria as distâncias e seria imortal. De fato, já dizia líder futurista que com o conhecimento e a amizade da matéria, da qual os cientistas não poderão conhecer senão as reações físico-químicas, “Os futuristas lançarão as bases para a criação do homem mecânico cujas partes são intercambiáveis, libendendo-o da morte” (MARINETTI, 2000b, p. 191–207). No manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914) (*Ibidem*, p. 140–147), Marinetti afirmava que quando a cirurgia mecânica, a química e a biologia conseguissem produzir um tipo padrão homem-máquina resistente e quase eterno, o problema da velocidade seria resolvido. A duração da nossa existência é muito breve em comparação às possibilidades intelectuais que se desenvolvem no decorrer da vida, e elas são imediatamente interrompidas pela velhice e pela morte. Marinetti, então, projeta sobre a máquina a grande metáfora da vida moderna, antecipando a discussão acerca da transumanização em torno do declínio do corpo humano, do prolongamento da vida humana, dos *cyborgs*, cujas características são determinadas pela combinação entre um organismo evoluído e uma máquina, com aparato eletromecânico e relativamente autônomo (YEHYA, 2004)⁴, argumentava o líder do futurismo:

[...]

Acreditamos na possibilidade de um número incalculável de transformações humanas, e declaramos sem sorrir que na carne do homem dormem as suas asas.

O dia em que for possível ao homem exteriorizar a sua vontade para que se estenda para fora dele como um imenso braço invisível, o Sonho e o Desejo, que hoje são vãs palavras, reinarão soberanamente sobre o espaço e o tempo domados.

O tipo não-humano e mecânico, construído para uma velocidade onipresente, será naturalmente cruel, onisciente e combativo.

³ Idolatria da modernidade, síntese mágica, criada por Umberto Boccioni, e na qual as coisas perdem sua identidade e tornam-se apenas objetos, relíquias que se acumulam como natureza morta.

⁴ Segundo o autor N. Yehya, existem várias diferenças entre *cyborg*, androide e robô, embora sejam criaturas artificiais, entre uma estrutura e outra a diferença reside na quantidade de partes tecnológicas e orgânicas (ou humanas) que cada um apresenta.

Ele será equipado com órgãos inesperados: órgãos adaptados às necessidades de um ambiente feito de embates contínuos (MARINETTI, 2000b p. 140–147).⁵

Marinetti elabora, inicialmente, uma antropomorfização da máquina, que se torna igual ao homem. Ela encarnava, no plano simbólico, a figura feminina de “*cuore ardente*”, frágil e perversa, que transmitia ao homem os atributos “maquínicos”, metalizando-o através de um deslocamento identitário. Isto tornava o homem estável, eficiente e funcional como um motor. Em seguida, a antropomorfização da máquina dá lugar a sua divinização, o que lhe permitia ensinar ao homem o ritmo, a velocidade e a transmitir-lhe a sua natureza de aço. Nasce, então, o homem mecânico, ou o homem-camaleão, que se confunde mimeticamente no labirinto da metrópole, lugar das negociações identitárias do moderno. O novo homem configurar-se-ia, portanto, como projeção de um desejo inconsciente, para depois se converter em símbolo de renascimento, que não significava apenas a ascensão ou aquisição de uma nova espiritualidade e de progresso, mas a conquista da imortalidade, para isso era necessário anular a subjetividade, desenvolver a objetividade física e moral em relação ao tempo e ao trabalho, e, sobretudo, revelar o devir maquínico. “Nós nos sentimos construídos pelo aço. Também somos máquinas, somos mecanizados! Pela máquina e na máquina desenvolve-se hoje todo um drama humano”, diziam os futuristas Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini. O imperativo ético da superação humana, através do homem multiplicado e do super-homem, cujas peças podiam ser montadas, não era outra provocação de Marinetti, mas um programa que seria desenvolvido também pelos seus seguidores. Tanto que Fedele Azari publica, em 1927, o manifesto *Per una società di protezione delle macchine*, no qual observava que as máquinas eram dotadas de instinto e inteligência, fala e raciocínio.⁶

3. O devir maquínico

Curiosas afirmações de Marinetti e de Azari, cujas palavras revelam que a visão maquínica desse outro tecnologicamente biomediatizado não tem muito a ver com o determinismo, a teleologia e a sua finalidade intrínseca, mas com o devir, com a ideia de que a função do corpo (e o corpo-sem-órgãos) não é a de negar, abstratamente, o organismo, mas se abrir para dimensões criativas de evolução por meio de seu caráter maquínico, o que

⁵ Minha tradução.

⁶ FEDELE, A. *Per una società di protezione delle macchine* 1927. Opere digitalizzate della collezione ‘900 Sergio Reggi (n. 0003.0488). Università di Milano. <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/0003-0488.htm>. Acesso em: 12/03/2018.

antecipa as palavras de Deleuze ao observar, por exemplo, que este devir está orientado para o projeto de liberação da personificação humana de sua relação com a produtividade socializada, i.e., um tornar-se corpo sem órgãos, onde corpo é privado da eficiência organizativa, numa tentativa de repensar o corpo como parte do *continuum* natureza-cultura, a partir de um contexto propício para a recomposição da matéria corpórea oposta à eficiência simulada. Essa simultaneidade da vida é o germe que aponta para a ideia de que as máquinas, no sentido *lato*, nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento. Esses agenciamentos são sempre maquínicos produtores de vozes e enunciados coletivos e não individuais (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 50). Nesse sentido, o inconsciente é processual, social e maquínico, o que implica que a apreensão do processo de subjetivação se produz no social.

A fusão humana e tecnológica se concretiza, assim, como concepção pós-humanista, em um novo composto transversal, um novo tipo de unidade eco-filosófica, não muito diferente da relação simbiótica entre animal e o habitat planetário. Não se trata de uma fusão holística, mas de uma relação que sustenta a ética vitalista da interdependência transversal e que gera novas e diferentes tipologias de subjetividade, conforme as considerações da etologia das forças. Essas experiências destinadas à elaboração de um novo contexto para o sujeito pós-humano são práxis e não doxas, baseam-se em estruturas relacionais neutras (BRAIDOTTI, 2014, p.100).

A coincidência de ambos os conhecimentos artísticos e tecnológicos vai antecipar o que Pierre Levy (1996, p. 16) define como “atualização” em relação ao processo de virtualização informática, e que não é uma simples concessão de realidade a uma possibilidade, mas uma configuração dinâmica de força e de finalidade. Emerge daí um processo de conhecimento que substitui o binômio possível/real pelo binômio virtual/real. Esse processo parece ser fruto dos conceitos de “síntese” e de “dinamismo” que os futuristas associaram à ideia de teatro e declamação poética. Os saraus e o teatro futuristas tinham esse objetivo, i.e., a fusão total do homem com o ambiente. Provocavam o espectador solicitando-lhe a participação, até atingir a espetacularização vital, e cujo espaço e representação cênica dilatavam-se até se confundir com a vida real.

No manifesto de 1924, *Atmosfera scenica futurista*, Enrico Prampolini definiu esta técnica enquanto “unidade e síntese vivente da ação teatral”. Paradoxalmente se tratava de um objetivo extra-estético mas que acabou orientando e definindo uma nova dimensão teórica do espaço antropizado. Através da cena futurista, caracterizada pelo dinamismo e pela

simultaneidade, foi possível inferir a pesquisa de uma nova dimensão cognitiva que se explicitava na multiplicação e autonomização do espaço, na fragmentação e subjetivação do tempo. Uma dimensão cognitiva que ia além da mera exaltação da tecnologia e através da qual o homem-ator definia uma nova relação com o espaço, construindo-o de forma personalizada, não como um lugar de representação e ilusão do real, mas como lugar único e fragmentado da manifestação dinâmica de vida, de ação e das práxis. Uma dimensão que parecia antecipar a virtualização da era informática. O dinamismo futurista é, desse modo, análogo ao sonho hipertextual do cyberspaço.

A pluralidade de espaços e de tempo nos quais coexistem diversos sistemas em proximidade e diversos espaços é um dos aspectos centrais da virtualização digital, chamado de efeito *moebius*. Trata-se da transformação de uma realidade num conjunto de possibilidades, ou da passagem do público ao privado, do externo ao interno, numa superfície não orientada. Isso se torna evidente na experimentação do cyberteatro, através da afirmação do princípio de unidade entre cena, ator e público. Nesse sentido, o homem e o ambiente se cruzam, se interpenetram, numa síntese dinâmica e simultânea como aquela projetada pelos futuristas Giacomo Balla e Fortunato Depero em *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), uma experiência global e de integração das artes, que pressupunha o abandono do espaço circunscrito à tela em prol de um envolvimento total com o ambiente nos diversos campos da expressão artística.

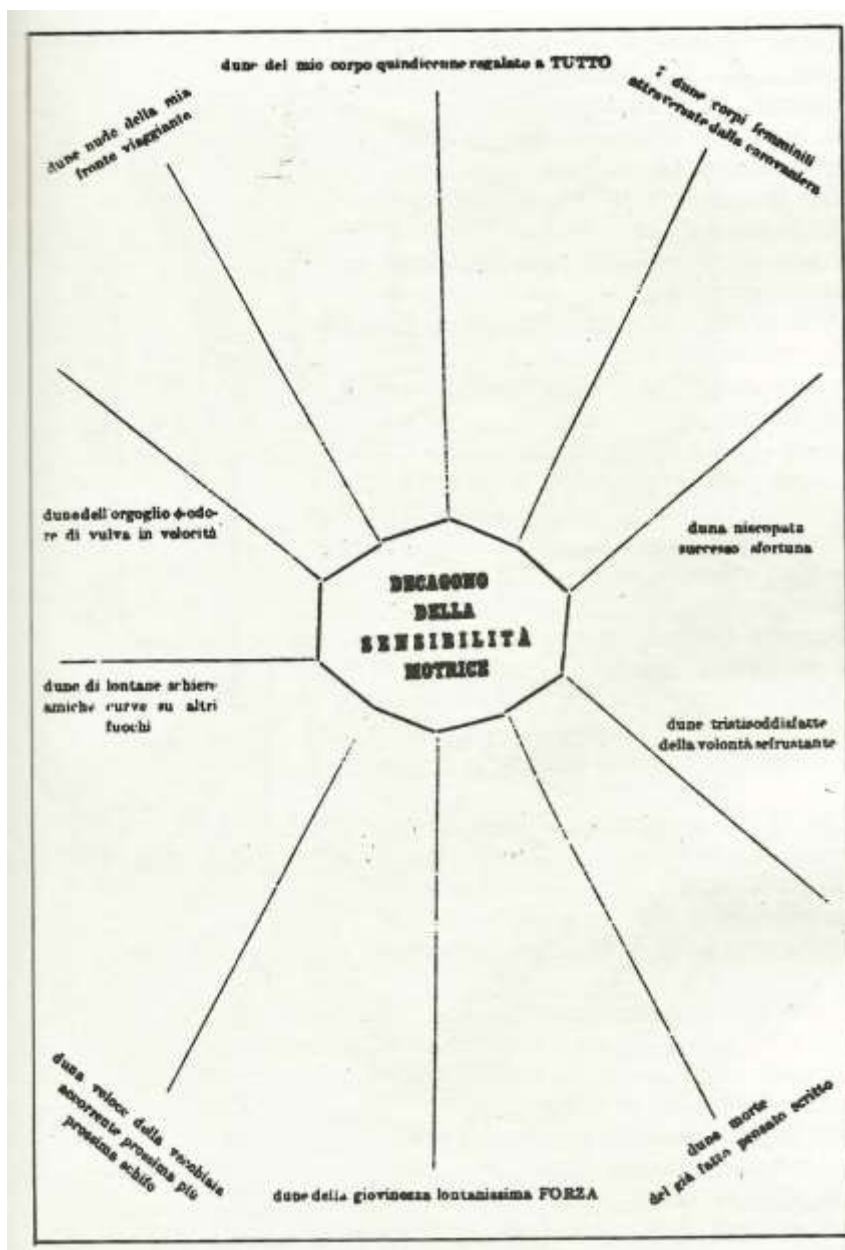
Essa reconciliação entre o humano, ambiente e o mecânico aparece também nas pinturas de Enrico Prampolini, cuja organização ficou conhecida como *scienza-fiction*, ou *fanta-pittura*, que transformava os dados tecnológicos em outro instrumento, uma espécie de *presenza biologica della materia*, uma entidade dotada de vida autônoma em contínua metamorfose, mas de natureza simulada, artificial, rica de força e incógnita, que o artista deveria iluminar, para que a própria matéria se tornasse ela mesma “*attrice del dramma*”.

Os últimos futuristas desenvolveram uma poética e composições plásticas baseadas em ritmos abstrato, na *aeropittura* e *aereopoesia*, e propunham também outra perspectiva de interpretação da máquina, não mais subjetiva, e sim coletiva: a máquina como consumo. E no lugar do consumo das máquinas surge também o lugar privilegiado da cidadania. A personalidade do sujeito, dizia Luigi Fillia (2000), “estava na capacidade expressiva que deveria corresponder ao desejo coletivo”. A arte colocava-se, portanto, como meio indispensável para a interpretação da nova sociedade industrial e capitalista, e para a psicologia endereçada à vida mecânica e metálica. A abstração implicava um princípio de

desindividualização da forma; a eliminação da realidade humana individual e a destruição de qualquer referência do sujeito e de sua realidade histórica e biográfica. Criou-se, então, uma linguagem fria e anônima, compatível com uma ordem que nos transcendia como indivíduo. O “eu”, que já havia sido expulso da poética marinettiana, desaparece completamente do horizonte das artes plásticas, do teatro, da música e das relações políticas e sociais. A atenção volta-se para a potência e autonomia do afeto e para a logística de sua concretização.

Já as *Parole in libertà* marinettiana foram uma resposta literária à sensibilidade midiática, simultânea e barulhenta, intuitiva e sinestésica, que correspondiam ao imaginário *senza filo*. A imaginação sem fios constituía-se na absoluta liberdade das imagens ou analogias, expressadas com palavras dissociadas, e sem um fio sintático condutor ou pontuação. Marinetti criou, portanto, uma linguagem capaz de mimetizar o caos espetacular no qual o mundo se convertia e que refletia uma realidade idealizada por uma sociedade capitalista, por um modelo mecânico, tal qual o de um automóvel ou um robô, constituído por partes com seus respectivos nomes e funções. A liberdade na poesia levou o líder futurista a acolher todos os assuntos sem limitações, incluindo as novas realidades da civilização tecnológica, como o telefone, a telegrafia, os aviões e as máquinas e mesclando a essas “coisas” os mitos inventados livremente, aos quais tudo era permitido.

Fig.1. *Da Dune*, Filippo Tommaso Marinetti, 1914 (*Decagono della sensibilità motrice*) (GRISI, 1990, p.313).



O altruísmo e a artificialidade declarada e, conseqüentemente, cõscia da construção futurista do novo, como reconstrução dos valores ou antivalores culturais, revelava uma visão ideal e simbólica da modernidade, concebida pelos artistas visando a uma revolução cultural permanente. Uma espécie de utopia/profecia do mundo novo, promotora de estruturas, formas e devir maquínico, mediante as tentativas experimentais em todas as direções.

4. Considerações finais

O universalismo humanista, associado ao construtivismo social do homem–artefato e à natureza histórica das injustiças sociais, preparou o terreno para uma ontologia política. Mas

foi Michel Foucault (2001) quem realizou uma crítica efetiva ao Humanismo favorecendo a criação de uma agenda anti-humanista aos vários grupos políticos e às correntes estéticas, artísticas e literárias. A “morte do homem” anunciada pelo filósofo formalizou definitivamente a crise epistemológica e moral que levou à radicalização das oposições binárias e pôs fim à centralidade histórica do sujeito humano, desconectando-o de sua posição universalizante. O homem vitruviano foi desta feita desconstruído. Descobriu-se, portanto, que o homem longe de ser um cânone de proporção perfeita era de fato um constructo histórico e como tal, contingente e variável. O filão desconstrucionista do construtivismo social introduzido pela filosofia pós-estruturalista de Jacques Derrida (2002), por exemplo, contribuiu decisivamente para uma revisão radical dos princípios humanistas.

Nas artes e nas ciências, vários são os estudos, filmes, romances que atualmente se dedicam à linguagem binária e cromossômica. As teorias científicas ou as obras de artistas como Caradog W. James (diretor do filme inglês *The Machine*, 2013), James Cameron (produtor do filme *Avatar*, 2009), Roy Ascott, Moon Kyungwon e Jeon Joonho, Gary Hill, Gilbertto Prado, envolvidos em projetos nas áreas de realidade virtual, telepresença, cibermundos, caves, transe cibernético, nanoengenharia e bio-robótica, cujo objetivo é replicar o mecanismo biológico de funcionamento de alguns seres vivos, incluindo seres humanos, não nos escandalizam mais. Essas obras e pesquisas dialogam com as teorias segundo as quais as máquinas evoluirão para a autoconsciência, a partir do surgimento dos primeiros robôs (ou andróides) multifuncionais. No filme *The Machine*, o protagonista McCarthy procura a imortalidade da alma através de *upload* para um banco de dados, de *bits* ou rede eletrônico-neural, pois somente através do escaneamento do cérebro humano seria possível salvar vidas, sobretudo a de sua filha acometida pela síndrome de Rett. Antes que a filha morresse, ele consegue criar Ava, um andróide perfeito, réplica da cientista assassinada pelo diretor do instituto de pesquisa no qual McCarthy trabalhava. Ava consegue arquivar os dados cerebrais de Mary, filha de McCarthy, que passa a viver através de um software.

A arte hoje, conforme Rossi Braidotti, torna-se necessariamente “inumana porque se conecta com as forças planetárias (animais, vegetais etc) que nos circundam, ela é cósmica devido à sua ressonância e por isso é estruturalmente pós-humana” (2014, p. 145). Nesse sentido, o pós-humano, segundo uma perspectiva corporal e tecnocientífica, caracteriza-se pela libertação do corpo orgânico, projetando-se numa dimensão imaterial, a partir da qual se constroem identidades funcionais e tecnológicas relacionadas às combinações entre vida artificial, robótica, manipulação genética e redes neurais. O corpo humano tem sido objeto de

inquietações acerca de uma possível antropomorfia, além disso ele tem estado no “centro dos questionamentos sobre o que é ser humano na entrada do século XXI” (SANTAELLA, 2008, p. 180). A transversalidade encarna a ética fundada pela supremacia das relações da interdependência que valoriza o não-humano e a vida impessoal. A função de metáfora ou analogia que os maquinários tiveram junto à modernidade na qualidade de dispositivo antropocêntricos, que imitavam as capacidades humanas, foram substituídos por uma economia política mais complexa as quais conetam o corpo e a máquina de modo íntimo, através de simulação e de modificações recíprocas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. A relação entre o humano e o outro tecnológico muda completamente com as atuais tecnologias do capitalismo avançado. O objeto, diferentemente das vanguardas futuristas, se confunde com a carne, com o corpo. A natureza de indeterminação humano-tecnológica se deslocou também para a indeterminação entre os gêneros, as raças e espécies, seguindo uma tendência “trans” peculiar da condição pós-humana.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAIDOTTI, R. *Il postumano*. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte. Trad. Angela Balzano, Roma: Derive Approdi, 2014.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: *Mil Platôs*.

Vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et alli*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra *et alli*. São Paulo: Editora 34, 1995.

FEDELE, A. *Per una società di protezione delle macchine* 1927. Opere digitalizzate della collezione '900 Sergio Reggi (n. 0003.0488). Università di Milano. Disponível em: <http://apicesv3.noto.unimi.it/site/reggi/0003-0488.htm> ou <http://www.arengario.it/opera/per-una-societa-di-protezione-delle-macchine-manifesto-futurista-11686/> Acesso em: 12/03/2018.

FILLIA, Luigi C. e CURTONI, Gino. L'idolo meccanico. In: MARINETTI, F. T. *Gli Indomabili*. Con un'antologia di scritti futuristi sull'arte meccanica e d'avanguardia. A cura di Luigi Ballerini. Milano, Mondadori, 2000, p. 165-168.

FONTES, M. A. *A beleza é voz de Estado*. Futurismo: mito, arte, política e poética na construção da identidade nacional. Roma: Aracne Editrice, 2015.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GRANA, G. *Le avanguardie letterarie*. Cultura e politica scienza e arte della scapigliatura alla neo-avanguardia attraverso il fascismo. Milano: Marzorati, 1986. 3 v.

GRISI, F. (Org.). *I futuristi*. I manifesti, la poesia, le parole in libertà, i disegni, e le fotografie di un movimento ‘rivoluzionario’, che fu l’única avanguardia italiana della cultura europea. Roma: G.T.E. Newton, 1990.

LEVY, P. *O Que é Virtual?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

MARINETTI, F. T. *Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1914.

_____. Il Futurismo mondiale, 1924. In: *Gli Indomabili*. Con un’antologia di scritti futuristi sull’arte meccanica e d’avanguardia, a cura di Luigi Ballerini. Milano: Mondadori 2000a [1ª ed. *Gli Indomabili*, Piacenza, Porta, 1922], p. 127–133.

_____. *Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo*. A cura di L. De Maria. Manifesti, scritti vari, interventi, documenti e polemiche; testi creativi: F.T. Marinetti, Corrado Govoni, Aldo Palazzeschi, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore, Francesco Cangiullo, Ardengo Soffici, Bruno Corra, Mario Carli. 2 ed. Milano: Oscar Mondadori (Classici Moderni) 2000b.

SANTAELLA, L. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 3 ed. São Paulo: Paulus, 2008.

SCHNAPP, Jeffrey T. *18BL: Mussolini e l’opera d’arte di massa*. Trad. Ilaria Dagnini Brey. Milano: Garzanti, 1996.

VERDONE, M. Spettacolo politico e 18BL. In: DE FELICE, R. (ed), *Futurismo, cultura e politica*. Torino: Fondazione G. Angelli, 1988. p. 483–84.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Filosofia delle immagini*. Trad. italiano Sergio Arecco. Torino: Giulio Einaudi, 1999.

_____. *L’utopie ou la crise de l’imaginaire*. Paris: Ed. Universitaires, 1979.

YEHYA, N. *Homo cyborg*. Il corpo postumano tra realtà e fantascienza. Trad. Carlo Milani e Raul Schenardi. Milano: Elèuthera, 2004.

Enviado em: 31/03/2018

Aceito em: 10/04/2018