

O TESTEMUNHO NA ERA BIOPOLÍTICA REFLEXÕES SOBRE A EXCLUSÃO, A VIOLÊNCIA E A VIDA NUA

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP) ¹

A literatura durante muito tempo foi considerada, de um ponto de vista humanista, como um dos principais meios de formação de um indivíduo voltado para a convivência em uma sociedade calcada na ética e em ideais democráticos. A literatura seria, assim, parte do estudo e estaria do lado da razão na luta contra a obscuridade, o irracionalismo e a força bruta. As Letras também seriam parte essencial na construção e defesa do espírito, em oposição ao sensualismo bruto e às necessidades corporais. Essa visão da literatura como algo antes de mais nada edificante, no entanto, está longe de ser a ótica única sobre o tema. Isso se dá porque a própria noção de literatura é relativamente recente. Ela é uma criação do Iluminismo tardio e sobretudo do Romantismo. O interessante é observar como no mesmo momento em que se delineou essa visão edificante e educativa da literatura, muitas obras da época apontavam justamente para uma superação dessa visão humanista que reduz a literatura a um meio "ortopédico". Trata-se aqui da famosa dialética entre o conhecimento, ou seja, o conceito, e, por outro lado, o mundo dos fenômenos: o conceito sempre chega "tarde demais", na despedida do real. Quando se estabelece a moderna noção de literatura como meio de formação do indivíduo e também, não esqueçamos, como importante meio de formação e construção da nação, no início do século XIX, obras literárias cada vez mais já passavam a explorar justamente o elemento que nega a possibilidade de se estabelecer um conceito monolítico de indivíduo e, por tabela, de nação. Desde então, as obras literárias passaram mais e mais a explorar a *carne* sobre a qual as letras e o próprio espírito se constituem.

Esta literatura carnal, que busca expressar o corpo e nega a visão racionalizante e espiritualista das letras, é contemporânea à tomada de consciência do indivíduo moderno como um sujeito que existe não mais a

partir de uma série de certezas e locais, culturais e geográficos, inabaláveis que garantiam a sua autoimagem, como ocorria no indivíduo pré-moderno. Esse indivíduo moderno justamente se vê como a própria negação da individualidade: ele é cindido, vive no espaço entre os lugares. Ele tem que aprender a se localizar no mundo, a construir para si uma moradia para abrigar seu frágil Eu. A literatura para esse sujeito moderno é um importante meio de explorar o mundo, de sair de si para penetrar em si, na mesma medida em que constrói esse frágil "si mesmo". A literatura permite essas expedições ao desconhecido, sobretudo aos dois grandes desconhecidos, o mundo, ou a esfera pública, e o Eu e sua esfera privada. Essas viagens literárias, de modo aparentemente paradoxal, constroem ao mesmo tempo o chão sobre o qual navegam. Nelas, o imaginário e o simbólico se unem para criar fragmentos de realidade que nos abrigam e eventualmente promovem um bem-estar para além do contínuo mal-estar no mundo. Essa visão da literatura a encara como um dispositivo de desenhar e explorar ao mesmo tempo o mundo e o Eu.

Não por acaso, esse dispositivo foi estabelecido após uma profunda modificação do que se entendia pelo mundo das belas-letas na época em que as sociedades modernas adentraram um novo modo de vida social e política, no final do século XVIII. O novo sujeito que nasceu então, no ocaso da visão medieval e pré-moderna do homem, da sociedade e da política, sofria de uma terrível vertigem, derivada da sensação de que a história havia, de repente, arrancado o chão sob os seus pés. Ele sofre de uma profunda consciência da relatividade dos valores e daquilo que até então eram consideradas verdades inabaláveis. Esse sujeito fraturado passa a ver na literatura (e nas artes de um modo geral) um importante espaço para experimentar e delinear seus limites e sua identidade. A literatura abandona o registro clássico do *prodesse et delectare* (ser útil e divertir) para se tornar uma técnica, ou seja, um instrumento e uma extensão do sujeito, na sua luta para construir um espaço no mundo.

O que me importa neste texto é pensar em que medida podemos aprender a ler esse novo espaço literário, na medida em que atua como uma espécie de fronteira móvel entre a esfera pública e a privada (ambas

profundamente abaladas nesta época), como um arquivo de inscrições desse processo de construção do indivíduo moderno. Aqui já podemos vislumbrar o que significa isso que tenho denominado de teor testemunhal da literatura (e de todo documento de cultura). A possibilidade mesma de olhar o campo literário como um arquivo de inscrições só pôde se configurar depois que o indivíduo abandonou a moradia na qual as certezas ontológicas lhe garantiam um sentimento de pertença ao mundo. Até então, a literatura e as artes eram vistas como momentos plenamente destacáveis e isoláveis da vida cotidiana. Eram produtos de certas mentes privilegiadas e do engenho de grandes artistas. A partir do Romantismo, a literatura e as artes passam a ser vistas como uma parte ao mesmo tempo essencial da cultura e desse novo homem, assim como uma excrescência, tendo em vista a paulatina onipresença do modo de pensar economicista e, portanto, centrado no utilitarismo. Este estatuto ambíguo das artes é análogo à própria autoimagem desse novo homem prometeico e fáustico, que quer competir com o Deus, mas ao mesmo tempo se sente desabrigado e frágil, reduzido à imanência de seu corpo.

Com Hannah Arendt, podemos ver esse momento, o final do século XVIII, como coincidindo com o triunfo da necessidade e da política como uma técnica de vender (mais do que gerar) a utópica felicidade (ARENDR, 1988, 2008). A política se resume cada vez mais àquilo que antes era parte apenas da pequena esfera doméstica e privada: a manutenção da vida com seu eterno ciclo de produzir e consumir (ARENDR, 2008, p. 144). O parâmetro para se julgar a ação política segue cada vez mais uma lógica da manutenção e reprodução da vida, trata-se de uma bio-lógica, ou segundo Agamben, de uma lógica da *zoe*, a vida desprovida de organização, que passou a dominar a ação política. Arendt, falando do processo de automação, afirma que “finalmente, só o esforço de consumir restará das ‘fadigas e penas’ inerentes ao ciclo biológico à cuja força motriz está ligada a vida humana” (2008, p. 144). Ela vê um paralelo entre o ritmo das máquinas e o ritmo natural da vida. Uma sociedade calcada nesse movimento vital seria puro império da necessidade e negação do humano. Como ela recorda, lembrando da antiguidade clássica e

sobretudo da Grécia antiga, “tudo o que os homens tinham em comum com as outras formas de vida animal era considerado inumano” (2008, p. 95). Autores como Arendt, Adorno, Foucault e Agamben concordam em afirmar que nossa sociedade pós Revolução Francesa cada vez mais é uma sociedade voltada para este inumano.²

Mas justamente o grande evento da modernidade é o fim dessa ideia de humano e de humanidade que Arendt, de modo corajoso, para alguns, e conservador, para outros, ainda tentou defender e resgatar. Desde o Romantismo, a literatura e as artes (como todo o chamado campo do estético) sofreram uma profunda resignificação. O que quero enfatizar é que essa mudança de paradigma foi paralela a essa entronização do processo vital na política. As artes são um momento fundamental nesse contexto, na medida em que procuram justamente *inscrever esse inumano*, a vida animal, a mera vida. A literatura e as artes se revoltaram contra o racionalismo e o intelectualismo humanistas e iluministas e revelam o indivíduo como um corpo que sofre (SELIGMANN-SILVA, 2005). É essa mesma literatura que desenha e aparelha o homem moderno com um inconsciente. Todo o campo estético, portanto, tem um papel fundamental na construção da era biopolítica. Se essa modernidade é caracterizada por uma hipertrofia da esfera privada, é porque esse indivíduo necessita o tempo todo de se autoafirmar em um mundo onde o público já não lhe garante um solo seguro. O *animal laborans*, para falarmos com Arendt, habita a esfera privada e desconhece a pública. Ele é o ator da cultura de massas e do espetáculo do pequeno Eu, ou, como Arendt escreve, das “pequenas coisas”, do *petit bonheur* (2008, p. 61). Não podemos esquecer que a literatura desde o romantismo tem na confissão e no testemunho dois profenômenos fundamentais. Rousseau, com suas *Confissões* (ARENDR, 2008, p. 49), e o testemunho (religioso e jurídico) alimentaram generosamente o que se tem escrito em literatura desde o Romantismo. O espetáculo do Eu é em boa parte um *ersatz* do eu pré-moderno. Ele é tentativa constante de dar forma ao informe, ou seja, à identidade desse ser fraturado moderno. Esse ser é um nômade que vagueia em um limbo entre o inferno da ausência de

identidade (de linguagem e de simbolização, que pode o levar à loucura) e a promessa de felicidade, cuja realização se torna seu objetivo principal na vida. A intimidade é a esfera que o indivíduo moderno cria como consolo e compensação do desaparecimento da esfera pública. Mas essa intimidade está povoada por forças que escapam de seu controle. As artes são momentos de autorreflexão sobre este novo estado do ser humano. Nelas, essas forças se metamorfoseiam em fantasmas, monstros, seres bifrontes, mortos-vivos, duplos idênticos e outras entidades estranhas que representam aquilo que Freud batizou com o termo *Unheimlich*. Freud, que bebeu muito nas fontes do Romantismo e encontrou em Schelling a melhor definição de *Unheimlich*, foi quem primeiro compreendeu esse novo estado de coisas. Ele reescreveu a história da cultura do ponto de vista desse homem romântico dilacerado. Para esse homem, as forças que antes povoavam os mitos e assombravam as tragédias, invadiram o seu Eu e precisam ser exorcizadas.

É essencial aqui lembrar que Hannah Arendt, no seu estudo sobre a condição humana, reserva longas passagens para tratar do labor e do trabalho. Ela vê a sociedade moderna como sendo correspondente ao triunfo do labor como forma de perpetuação de uma vida inumana, sem a preocupação com a durabilidade e com a obsessão pela longevidade. O mundo ideal de Aristóteles – e de Arendt – é o de uma vida acima e para além do labor. A vida pública autêntica só pode existir após a resolução de suas necessidades, mas aquele que fica apenas no universo dessas necessidades é como um escravo e está aquém de um conceito clássico de humanidade. O escravo desconhece a liberdade e portanto, a vida política. O terrível nessa visão de Arendt, é que a sociedade automatizada, que estaria agora cada vez mais livre para se dedicar à esfera pública, ao invés disso, como que rasteja na esfera privada do consumismo. Ao mesmo tempo, a política estaria se resumindo à administração, à burocracia e ao governo de ninguém. Nesse ponto Agamben discorda de Arendt ao reintroduzir, apesar de Foucault, a ideia de poder soberano no quadro da teoria política atual. Mas Arendt, por sua vez, recorda que, na Antiguidade, as cidades-estado gregas, com sua esfera

política encenada por poucos e centrada na ação e no discurso, se diferenciava claramente da cultura política da civilização persa, marcada pelo despotismo e pelo automatismo das massas (2008, p. 53).

O ser político, o viver numa polis, significava que tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através de força ou violência. Para os gregos, forçar alguém mediante violência, ordenar ao invés de persuadir, eram modos pré-políticos de lidar com as pessoas, típicos da vida fora da polis, característicos do lar e da vida em família, na qual o chefe da casa imperava com poderes incontestes e despóticos, ou da vida nos Impérios bárbaros da Ásia, cujo despotismo era freqüentemente comparado à organização doméstica. (ARENDR, 2008, p. 36)

A política, que se dá via ação (*praxis*) e discurso (*lexis*), opõe-se à violência, que é muda e não pode ter grandeza (ARENDR, 2008, p. 35).

Juntando a visão arendtiana da história da política que se reduz ao pensamento economicista, estatístico e se volta para a reprodução da vida (2008, p. 52) com a ideia de um poder soberano violento que se reproduz em meio ao vazio da esfera pública, podemos facilmente reconhecer um cenário que nos é familiar de muitas obras de ficção científica. Nessas histórias, muitas vezes, ou multidões realizam trabalhos mecânicos, como no filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), ou robôs o fazem, como em *Eu robô*, de Alex Proias, (2004), baseado no livro de Isaac Asimov, e em *Surrogates (Substitutos, 2009)*, de Jonathan Mostow. Em ambos os casos os humanos estão desprovidos de toda possibilidade de ação e de intervenção em uma esfera pública, que simplesmente ou não existe, ou foi reduzida ao espetáculo da farsa. Esses homens podem ser vistos como o “homem socializado” que Arendt vislumbra na visão de mundo de Marx (2008, p. 52), sendo que, para ela, vale lembrar, também a moderna ideia de sociedade e de social é um fruto da hipertrofia da esfera privada e do modo de pensar biológico. A sociedade de massas não tem

lugar para a ação, mas apenas para o controle dos comportamentos (ARENDR, 2008, p. 50). Seus membros são autômatos e não humanos. Nessa sociedade também, onde a política é administração da vida, não existe o que Walter Benjamin chamou de tradição e Arendt de busca de permanência por meio da *vita activa* do cidadão (ARENDR, 2008, p. 29). Aos membros da massa restou apenas o anseio pelo consumo e pela sua longevidade. Eles estão reduzidos a uma igualdade que também os descarta de toda vida política, que só existe no confronto das diferenças (ARENDR, 2008, p. 16). Em suma, a nossa sociedade das grifes e etiquetas é o próprio cadáver da política.

Recordo aqui o gênero ficção científica, que tem suas origens em obras como *Frankenstein or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, de 1817, nos contos de E.T.A. Hoffman, com suas pessoas autômatos que também evidenciavam uma crise dos limites do humano, e em *Dr. Jeckyl and Mr. Hyde*, de 1886, de Stevenson. A ficção científica (que tem muitos vasos comunicantes com o gênero terror) tem como uma de suas principais características a reflexão sobre o lado distópico da sociedade de massas. Ela encena o fracasso do pensamento utópico, com sua radical defesa do todo em detrimento das partes, com sua hipervalorização das ideias e ideais, em detrimento dos fatos. A ficção-científica apresenta o indivíduo desobjetivado, massacrado pela técnica e por um governo que controla a vida e, muitas vezes, a própria reprodução e a morte.

Nesse gênero, vemos também a aparição dos robôs e uma reflexão sobre o humano. Uma das cenas mais famosas da história da ficção científica e do cinema é parte do filme genial de Stanley Kubrik, *2001: Uma odisséia no espaço*. Essa cena a que me refiro consiste na transformação de um osso lançado por um hominídeo – antes utilizado como alavanca e arma para conquistar outra tribo de hominídeos – osso que, ao rodar no ar, de repente se transforma em uma futurística estação espacial. A mensagem aqui é clara, entre a invenção da alavanca-arma e a conquista do espaço era só uma questão de tempo. A técnica é teleológica. Dentro de nossa visão judaico-cristã, ela é também um dos definidores de nosso estar no mundo desde a

“Queda”. A técnica visa reduzir as penas da labuta. Ela traz invenções que nos libertam das tarefas mais duras. Neste sentido, o Golem da tradição judaica seria um perfeito antecessor do sonho do robô que faz as tarefas domésticas, como vemos em desenhos animados e em filmes (lembramos do “clássico” *Os Jetsons* (1962) e, mais recentemente, do filme com Robie Williams, *Bicentennial man* (1999), baseado em um romance de Isaac Asimov). A ideia de trabalho manual como trabalho aviltante, humilhante, não é superada na modernidade. Hoje temos todo um debate sobre os imigrantes, no chamado primeiro mundo. Essas pessoas, muitas vezes, são tratadas como “cidadãos de segunda categoria” ou mesmo como pessoas sem direito à cidadania que radicalizam a situação do homem moderno e seu estar no limbo. São eles os responsáveis por tais tarefas mais duras e que eram reservadas aos escravos na antiguidade. Esse importante tema biopolítico pode ser articulado à figura do Golem. Ele representaria uma espécie de criado ou escravo “perfeito” já que não seria uma pessoa, não teria uma alma humana. Lembremos ainda que o debate sobre a existência ou não de alma nas populações não europeias foi um dos *Leitmotiv* da era escravocrata. Mas esta ideia moderna do Golem fâmulos ou robôs, no entanto, é evidentemente fruto das mentes modernas e não fazia parte da tradição mística judaica.

Foi Karel Capek (1890-1938), em sua peça RUR (que significa a abreviação do nome de uma firma: Reson’s Universal Robots), de 1920, quem introduziu o termo “robô” na cultura moderna. A palavra vem do termo tcheco *robot* utilizado para expressar o trabalho servil, duro, enfim, o labor. Capek, inspirado na tradição do Golem de Praga, também escreve a sua ficção científica a partir da experiência da Primeira Guerra Mundial que revelou a força destrutiva da técnica. Nesta obra, o robô-Golem é uma metonímia da técnica e, portanto, uma espécie de antecessor da alavanca-arma do filme de Kubrik. Aí, os robôs se revoltam como bons descendentes de Adão, Prometeu e Mefisto. É digno de nota o modo como o diretor da fábrica RUR, o senhor Harry Domin, se refere aos operários robôs:

fabricar operários artificiais é a mesma coisa que fabricar motores a diesel. A produção deve ser simplificada ao máximo e o produto o melhor possível. [...] o melhor trabalhador possível [...] [é] aquele que custa mais barato. Aquele que exige menos. O jovem Reson [...] ao simplificar o homem, criou o robô. [...] os robôs não são homens. Do ponto de vista mecânico, eles são mais perfeitos do que nós, eles possuem uma impressionante inteligência racional, mas eles não possuem alma. Você vê [...], o produto Reson é tecnicamente superior ao produto da natureza. (CAPEK, 1997, p. 24)

Na peça, Helene Glory é uma ativista da Liga da Humanidade (CAPEK, 1997, p. 32) – lembremos que em 1918 foi criada a Liga das Nações – que luta para dar consciência aos robôs. Na história ela é apresentada a Sylla, uma robô, e não acredita que não se trata de uma pessoa. Esta passagem se torna depois tópica nas ficções científicas, e reaparece, por exemplo, em *Blade Runner* com relação à replicante Rachel. A ideia é que o ser humano se tornou um criador tão perfeito quanto Deus. Suas cópias são agora originais. A técnica se emancipa, assim como o homem, criação de Deus, se revoltou e se emancipou dele, até o ponto de matá-lo. Mas Domin, evidentemente, como seu nome indica, quer manter os robôs sob controle. Para provar a Helene Glory que Sylla é um robô ele ordena que ela seja dissecada. Helene se escandaliza diante desta proposta de “matar” Sylla, a que Domin responde que “Não matamos máquinas” (CAPEK, 1997, p. 27). Ora, não se mata máquinas justamente porque não consideramos que elas tenham alma ou vida. Elas não são pessoas: “Um robô é o que existe de mais oposto ao homem” (CAPEK, 1997, p. 34). O Golem também, na tradição judaica, não pode ser assassinado, porque ele não é uma pessoa, mas tem um estatuto de coisa. Robôs e Golens são avatares daquilo que os romanos antigos, como recorda Agamben, denominaram de *homo sacer*, seres simplesmente matáveis mas sem que sua destruição fosse considerada um assassinato. O engenheiro da RUR, Fabry

(um *homo faber*, criador de *animal laborans*...), defende que os humanos são máquinas imperfeitas que devem ser substituídas. Para ele, “a natureza não tinha nenhuma noção de eficiência. Do ponto de vista da técnica, a infância é, evidentemente, tempo perdido. Em suma, inútil. Um desperdício inaceitável de tempo” (CAPEK, 1997, 34). Helene Glory, que quer libertar os robôs e tratá-los “como se eles fossem homens” (CAPEK, 1997, 35), atua como uma perfeita defensora dos direitos dos trabalhadores. Ela desenvolveu compaixão por aquilo que deveria estar excluído do círculo compassivo. Em um gesto irônico com relação a essa biopolítica da vida calcada no código de proteção da vida, Capek faz os empresários da RUR declararem seu interesse em entrar para a Liga da Humanidade, pois, afinal, também eles têm interesse e defender as máquinas. Ele ironiza também a ideia de uma sociedade automatizada que poderá suprir plenamente as necessidades de todos – e deixar todos ao mesmo tempo desempregados:

cada um vai tomar aquilo que necessita. Não haverá mais miséria. Sem dúvida que eles não terão mais trabalho, mas o trabalho não existirá mais. Tudo será feito por máquinas viventes. O homem poderá se consagrar ao que ama. Ele viverá apenas para se aperfeiçoar. (CAPEK, 1997, p. 38)

Vemos aqui a situação explorada por Arendt da sociedade automatizada pós-trabalho, que afundará na futilidade. Em Capek trata-se também da reversão da ‘Queda’: o homem não precisa mais “quebrar-se por um pedaço de pão”, afirma Domin. Ao que o arquiteto Alquist contesta, recordando a “virtude do trabalho” e da servidão e humildade – conceitos, como mostrou Arendt, caros à Modernidade. Mas Domin insiste em sua visão paradisíaca da sociedade robotizada:

A partir de agora Adão não comerá mais seu pão às custas do suor da sua face, ele não conhecerá nem a

sede, nem a fome, nem a fadiga, nem a humilhação, ele voltará ao paraíso onde a mão do Senhor o alimentará. Ele será livre e soberano. [...] Ele será, enfim, o mestre da criação. (CAPEK, 1997, p. 38)

Domin defende uma sociedade totalmente emancipada da necessidade. É como se a espécie descendente de Adão se livrasse de sua origem baixa, da terra (*adama*) que nos constituiu originalmente. Domin representa o triunfo do *homo faber*. Como Arendt notou:

só o homo faber se porta como amo e senhor de toda terra. Como a sua produtividade era vista à imagem de um Deus Criador [...], a produtividade humana, por definição, resultaria fatalmente numa revolta prometéica, pois só pode construir um mundo humano após destruir parte da natureza criada por Deus. (2008, p. 152)

Mas, por outro lado, o sonho prometeico de Domin é apenas uma parte da verdade, já que esse paraíso tecnológico tem seus pés de barro. O Dr. Hallmeier, diretor do Instituto de Psicopedagogia de Robôs, lembra à Glory que os robôs não sentem prazer, não têm gostos, não sorriem, em suma, não possuem vontade, paixão, história e não sentem amor ou ódio. Mas o erro que de certo modo desencadeia a autoconsciência dos robôs e os transforma em seres com vontade e, portanto, passíveis de se revoltarem, foi a idéia do Dr. Gall, diretor do departamento de pesquisas fisiológicas da RUR, de introduzir nos robôs a capacidade de sentir dor e de sofrer. Seu objetivo era absolutamente econômico: “prevenir contra a degradação do material” (CAPEK, 1997, p. 36). A partir da capacidade de sentir dor, os robôs desenvolvem outros sentimentos e acabam se revoltando contra os homens, numa perfeita revolução aniquiladora.

O monstro criado por Frankenstein, assim como o computador HAL, do mencionado filme de Kubrik, são figuras clássicas dentro desta tradição de revolta da técnica que Capek encena aqui. A alavanca se revela como arma que atinge seu próprio criador, ou como Capek formula na boca de um de

seus personagens: “Se transformamos pedras em homens, logo seremos apedrejados” (CAPEK, 1997, p. 77). Domin lamenta o fracasso de seu sonho de

liberar a humanidade da escravidão. Do trabalho degradante e duro, da corvéia suja que matava. [...] Eu quis que o homem se tornasse o mestre do universo e que ele não vivesse apenas para ganhar o pão. Eu quis que ele fosse outra coisa além de um simples ser embrutecido diante de uma máquina que sequer pertence a ele. Oh, eu detesto a humilhação e a dor, eu detesto a miséria. (CAPEK, 1997, p. 73)

Aqui Capek apresenta a humanidade como reduzida à miséria e ao esforço do trabalho alienado, uma visão típica de sua época. Mas ele mostra também de modo irônico como a sociedade automatizada e livre do trabalho apenas aprofundará a miséria e não significará a concretização da promessa do retorno ao paraíso pelo meio da tecnologia. Ao final do drama, dois robôs, Helene e Primus, mostram paixão e compaixão um pelo outro. Alquist conclui que eles poderão se reproduzir. A peça se encerra com Alquist relendo o capítulo da criação no Gênesis. Depois ele afirma que a vida renasce, “sua raiz se lançará no deserto. [...] A vida não acabará. Não acabará. Não acabará” (CAPEK, 1997, p. 105). Essas são as últimas palavras deste texto paradigmático fundamental. Trata-se da sobrevivência, da continuação da vida que é apresentada de modo enfático, nessa grande obra de Capek. Ele vê uma nova espécie que substituirá a humana: como os homens vieram após os macacos (e estes após os homens, na versão de *O planeta dos macacos* de 1968, dirigido por Franklin James Schaffner). Os robôs, quando se transformaram em seres autoconscientes, perguntam a Alquist qual o segredo da vida dos robôs – assim como, Roy Batty, o líder dos replicantes o fará em *Blade Runner*. Alquist diz que a receita da construção dos robôs se perdeu, mas a resposta que a peça dá é a própria capacidade de sentir emoções. Esse fim, de resto, pode ter inspirado o final do primeiro filme da série *Jurassic Park*, de Spielberg, quando os dinossauros, que haviam sido produzidos por engenharia genética com

o cuidado de serem apenas masculinos, para não se reproduzirem de modo descontrolado, começam a se transformar em hermafroditas e a se reproduzir. A vida, a mera vida, é a luta pela reprodução de si e a ficção científica é um gênero que se especializou em explorar essa força germinante e destruidora da vida na sua interface com a técnica. Ele explora a ambiguidade da tecnologia, mas também a questão primordial: quem somos nós?

Um conterrâneo de Capek, Franz Kafka, como sabemos, foi talvez um dos que mais foi a fundo nessa interrogação sobre o homem moderno. Capek, Kafka e Freud, três grandes perscrutadores desse homem e três testemunhas do fim do Império Austro-Húngaro, perceberam como poucos o significado das mudanças biopolíticas de sua época. Lembro aqui de um curto mas impactante texto de Kafka. Se é evidente que Kafka não escreveu propriamente ficção científica, por outro lado, ele foi um dos autores que mais longe foi na apresentação das novas paisagens biopolíticas do século XX. Recordemos, por exemplo, o texto "Ein altes Blatt" ("Uma folha antiga"), do volume *Um médico rural* (publicado, aliás, em 1920). Essa curta narrativa trata de uma pequena cidade que foi invadida por "nômades do norte". Assistimos então – como é frequente em Kafka – à operação de animalização dos homens, ou de despimento desses animais envergonhados de sua tênue roupagem humana. No texto, esses bárbaros do norte comem carne crua – assim como os seus cavalos também o fazem. Eles muitas vezes compartilham o mesmo pedaço de carne que devoram juntos. E se uma vaca viva lhes é lançada, bárbaros e cavalos a dilaceram loucamente com seus dentes afiados, de um modo que só Eurípides havia antes descrito em suas *Bacas*, referindo-se ao frenesi das tebanas enfeitiçadas por Dioniso. Essa narrativa kafkiana conta a história da dissolução da cidade realizada pela inoculação dessa invasão "animal" (aliás, bem dionisiaca também). Mas ela é mais do que isso. Ela apresenta o rei impotente no palácio imperial como uma metáfora da crise no poder soberano que, por sua vez, para existir, precisa domar a "vida natural" (*zoe*), a "vida nua", como escreveu outro contemporâneo de Kafka, Walter Benjamin (1974).

Ao tratar da vida animal, Kafka toca na crise da soberania e da nossa autoimagem. Essas duas crises são postas lado a lado. Ele mostra o animal em nós, como Freud e, antes dele, Darwin o fizera. Kafka mostra também um poder amorfo, teoricamente o monopolizador da violência, que tenta gerir essa vida nua que lhe escapa (à qual Penteu e Cadmo, avô de Dioniso, também sucumbiram por não saberem venerar e sacrificar aos deuses). O final da narrativa mostra a cidade sendo tragada pelos bárbaros: "O palácio imperial atraiu os nômades mas não é capaz de expulsá-los. O portão permanece fechado. [...] A nós, artesãos e comerciantes, foi confiada a salvação da pátria; mas não estamos à altura de uma tarefa dessas, nem jamais nos vangloriamos de estar. É um equívoco e por causa dele vamos nos arruinar" (KAFKA, 1994). Esse portão fechado, uma figura muito frequente nos textos de Kafka, simboliza também a lei e sua tendência a excluir o indivíduo. A lei é um muro que barra o indivíduo. Esse indivíduo está preso apenas à sua ínfima intimidade. O Estado o exclui e a cidade, ao invés de proteger, prende-o e quer controlá-lo. *Town*, como recorda Arendt, em inglês, originalmente, como o alemão *Zaun*, significa cerca. "A *polis* tinha originariamente a conotação de algo como 'muro circundante' e, ao que parece, o latim *urbs* exprimia também a noção de um 'círculo' e derivava da mesma raiz que *orbis*" (2008, p. 73). A cidade-muro assim como a lei é ambígua. Muro e leis protegem mas também podem servir para banir.

Arendt, pensando no significado da esfera privada e na sua inserção na esfera pública, recorda também que na antiguidade grega havia uma clara relação entre o pertencimento a um lugar e a possibilidade de se ter cidadania e proteção da lei. O local da morada definia este duplo pertencimento, às esferas privada e pública. Mas o que se passava na esfera da moradia era algo privado, relativo ao campo das coisas ocultas e impenetráveis. Tratava-se do local do nascimento e da morte (2008, p. 72). A lei funcionava como um muro entre estas esferas, como um muro dentro do muro da cidade. A esfera política no mundo grego se dava entre estes muros das casas e os da cidade. A esfera privada, protegida e contida pelo muro das leis, era a contraparte da esfera

política e a sua garantia, assim como, escreve Arendt, a propriedade privada é protegida por cercas. De um lado, o processo “biológico vital da família”, do outro, a vida política. Esta complementaridade é essencial: de um lado, a vida política, como máximo da existência humana, do outro, a esfera privada, sem a qual se deixava de ser humano. Podemos pensar que com o esfacelamento da esfera pública esta geografia dos muros se alterou profundamente. A lei-muro volta-se para o controle, agora no coração da política, da vida nua, domínio que antes era patrimônio apenas da esfera privada. Pode-se dizer que ocorreu uma fusão entre os muros da *polis* e a lei-muro da esfera privada. E os muros da cidade-estado passam a funcionar como barreiras de isolamento contra o que se considera uma vida indesejada: os imigrantes, os terroristas, os portadores de epidemia etc. Estes estão barrados da esfera humana e da proteção das leis. Eles ficam de fora também, como é evidente, das cercas que protegem a propriedade privada. Se a esfera privada era a que garantia o pertencimento à humanidade, esta nova forma de esfera pública, colonizada pela privada, leva a uma revisão constante dos que pertencem a esta humanidade. Leis, muros e o próprio estatuto da humanidade vão sendo retraçados.

Kafka retrata esta nova paisagem humana. Ele percebeu como estas leis e muros guardam uma força mítica, uma violência que se manifesta a céu aberto na era biopolítica. Para Kafka haveria algo como uma dialética da razão jurídica: as leis nasceram para retirar a humanidade da guerra de todos contra todos, mas ela para fazer isto teve que incorporar a violência. Kafka pensa sobre esta lei/violência do mesmo modo que reflete sobre a humanidade reduzida à ausência de propriedade: em um sentido ontológico e materialista. Como na obra de Capek, também ao ler Kafka nos perguntamos, mas afinal, o que é o ser humano? Nunca é demais recordar que Kafka escreveu dentro de um espaço amplamente aporético: sua literatura, como ele mesmo o escreveu em uma carta de 1921 a seu amigo Max Brod (falando da literatura de “jovens judeus que começaram a escrever em alemão”...), nasceu de algumas impossibilidades fundamentais: “a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente”.

Mas em seguida ele arrematou: “Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...” (*apud* ALTER, 1993, p. 76).

Esta escritura que nasceu da impossibilidade e da necessidade – como o testemunho de um modo geral – criou parábolas e configurações imagéticas – paradoxalmente iconoclastas – que desdobram as aporias em que Kafka viveu. Se ele se sentia como estando sobre um barco – como a sua narrativa “O foguista” se passa toda ela no mar, apenas com a imagem da terra prometida surgindo na janela ou como o menino de sua primeira história publicada, que se senta em um balanço e olha para o céu – é porque ele sabia, na própria carne, o que significa diáspora e “exílio”. Ele era membro da minoria judaica de cultura germânica que, por sua vez, era uma parte da minoria da “classe alemã” da Praga de então. Além do alemão, ele dominava o tcheco, estudou hebraico e era fascinado pelo ídiche e pelas tradições judaicas da Europa Oriental. Contemporâneo do nacionalismo tcheco que culminou, em 1918, com o fim do Império austro-húngaro, ele conviveu tanto com um recrudescimento do antissemitismo, como também com a multidão de judeus da Europa Oriental que fugia dos *pogrons*. Se ele oscilou entre o sionismo e o socialismo, como muitos judeus-alemães de sua geração, ele decerto não encontrou uma solução para estes dilemas na sua literatura: mas com certeza uma expressão para eles. Assim, para citar um entre muitos exemplos, sua famosa parábola da construção da Muralha da China pode ser lida (KAFKA, 2002; SCHILLEMET, 1986) como uma parábola da situação dos judeus em busca da sua unidade e de uma *Heimat*. O tom de epopeia e saga de suas descrições da construção do muro não está livre de uma profunda ironia. O trabalho é apresentado como desproporcional: sua temporalidade extrapola em muito a da medida de uma vida. O muro é construído a partir de inúmeros pontos e apenas uma precisão sobre-humana poderia garantir a sua completude. Em suma: a queda e o exílio poderiam ser revertidos, se houvesse uma garantia de que este muro – como uma segunda Torre de Babel – pudesse garantir a unidade. Mas nós sabemos que na versão que Kafka cria da construção da Torre de Babel, os intérpretes fazem parte do *staff* de construção desde sempre. A unidade está perdida de

antemão. Esse muro perfurado e impossível de ser completado, mesmo que nele trabalhe uma legião de operários, representa também o esburacamento do muro da esfera pública. Esta fusão entre o muro da *polis* e o muro-lei, que antes envolvia a esfera privada, é absolutamente visível nessas e em outras histórias criadas por Kafka. Questões políticas tornaram-se questões étnicas, raciais, em suma, questões biopolíticas. A grande política é definida por debates em torno do estatuto da vida e de seus limites.

Mas Kafka sabe que a palavra, ainda assim, circula e abre caminho, com a marca da origem no seu peito. Esta origem é a própria queda. Ao invés do muro-lei, que exclui e diferencia via outricídio, vemos em Kafka a apresentação do Eu nômade, que escapa, é resto, excluído da lei. Outro judeu de Praga, Vilém Flusser, soube, na segunda metade do século XX, transformar este ser-nômade em um trunfo. Ele saudou na sua filosofia do exílio a *Heimatlosigkeit*, ou seja, a não pertença às pátrias, assim como a *Bodenlosigkeit*, a ausência de fundamentos transcendentais. Ele fez uma filosofia da imanência e tentou repensar a identidade a partir de sua experiência de judeu expatriado. A dura perda da origem foi transformada em uma filosofia da não origem, pós-romântica e, lamentavelmente, ainda hoje, difícil de ser aceita na era de novos muros e fundamentalismos. O fundamentalismo é a lei do muro, contra a qual pensadores como Kafka e Flusser se opuseram.

Em *O Processo*, a lei é transformada em uma mega-rede de juízes e advogados, cujo topo hierárquico nunca pode ser vislumbrado. K. fica “diante da lei”, *vor den Gesetz*, e, como na parábola do mesmo nome, acaba por morrer por ter ousado tentar *penetrar* a casa da lei. Kafka apresenta a singularidade que nega o universal da linguagem e nos remete “diante da lei”, “*Vor dem Gesetz*”, mas ao mesmo tempo exige e cobra esta mesma lei. “*Vor dem Gesetz*” pode ser traduzido tanto como “diante da lei” como também como “antes da lei”, fora dela, sendo que este “fora” reproduz a estrutura psicanalítica da cripta, do encriptamento/recalcamento, do banimento para o interior³. Kafka apresenta em sua obra quilo que foi banido, recalcado. O porteiro diante da lei não deixa ninguém entrar por mais que reconheça que a porta seja específica

para aquele que está diante dela.³ Kafka põe em cena o espaço-tempo pré-
edipiano e pós-uterino: este é, nos termos de Julia Kristeva, o tempo do
abjeto, ou seja, daquilo que escapa ao trabalho do significado; é o tempo do
esquecido, do não-idêntico, para falarmos com Adorno. Com essa inscrição
do abjetado, Kafka nos permite uma leitura crítica da história dos muros que
nos constituem.

Essa passagem por Kafka e, antes, pela ficção científica nos permite
retornar a Hanna Arendt, que, poucos costumam lembrar, mas abriu seu
ensaio sobre *A condição humana* ressaltando tanto a capacidade da ficção
científica de prever os desdobramentos da técnica, como também lamentando
a pouca respeitabilidade pública desse gênero (2008, p. 10). Ela também vê
nesse gênero um importante “veículo dos sentimentos e desejos das massas”
e, portanto, como uma entrada para se estudar tanto o presente como para
se especular sobre o nosso porvir. Seu ensaio sobre a condição humana foi
marcado pelo lançamento dos primeiros satélites (o primeiro, o Sputnik, foi
lançado em 1957), que mostraram que o homem agora poderia se libertar
daquilo que sempre marcou sua vida, ou seja, a Terra. Como ela escreve, esse
homem também já caminhava para a sintetização da vida e criação do que ela
descreveu como “seres humanos superiores”, talvez numa alusão aos terríveis
experimentos eugênicos do terceiro Reich. Esses homens também ultrapassarão
os 100 anos de vida, realizando o sonho de longevidade do *animal laborans*
e dos replicantes do filme de Ridley Scott, *Blade Runner*. Mas essa sociedade
futura, Arendt especula, poderá ser marcada também pela escravidão “não
tanto de nossas máquinas quanto de nosso *know-how*, criaturas desprovidas
de raciocínio, à mercê de qualquer engenhoca tecnicamente possível, por mais
mortífera que seja” (ARENDR, 2008, p. 11). Tratando do processo de automação
do trabalho, ela formula que o que temos diante e nós é uma “sociedade
de trabalhadores sem trabalho, isto é, sem a única atividade que lhes resta.
Certamente nada poderia ser pior” (ARENDR, 2008, p. 13). De certo modo,
encontramos tanto em Capek, em sua obra de 1920, como em muitos outros
livros e filmes de ficção científica essa mesma conclusão. Proponho que nos

dediquemos mais a ler, seja na literatura, seja no cinema, tanto nossos desejos utópicos como também a terrível ambiguidade da tecnologia.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O Poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10. ed. Trad. Roberto Raposo, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Da Revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. São Paulo: Ática, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1985.

_____. "Zur Kritik der Gewalt". In: *Gesammelte Schriften*. Org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974. p. 179-203.

CAPEK, Karel. R.U.R. *Reson's Universal Robots*. Trad. Jan Rubes. Édition de l'Aube, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. 1 A vontade de saber*. 15. ed. Trad. M. T. da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritische Ausgabe*. Org. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. Main: Fischer, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*. Trad. Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*. In: *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München: DTV/ Berlin-

