

## Literatura e Ficção Científica: Mal-Estar na Cultura e Biopolítica

Márcio Seligmann-Silva

IEL – UNICAMP

**Resumo:** O texto apresenta uma reflexão sobre o papel das artes, da literatura e do campo estético de um modo geral a partir do romantismo. O autor defende a tese segundo a qual esse campo estético faz parte e acompanha a entronização da biopolítica como eixo que comanda a vida em sociedade desde então. As artes têm uma função de inscrição da “vida nua”, cujo sacrifício, Walter Benjamin notou, acompanha a *Gewalt* em seu movimento de autorreprodução. Para pensar a capacidade da literatura e das artes de inscrição desse aspecto animal da vida humana, o texto discute diversas obras de ficção científica, indicando como nesse gênero pode-se também fazer uma leitura do domínio da biopolítica sobre as demais modalidades da política na era moderna. Se Walter Benjamin notou que com a reprodutibilidade técnica aconteceu uma ruptura com a tradição, o autor do texto afirma que com a sintetização da vida e sua reprodução técnica, não apenas nos despedimos da dependência de nossa herança genética, como também apagamos a última fronteira: entre a natureza e a cultura.

**Palavras-chave:** Ficção científica; vida nua; biopolítica; robôs; compaixão

**Abstract:** The text presents a discussion on the role that arts and literature assumed since the romanticism. The author sustains the theses that the creation of the esthetic field is part of the entronization of biopolitics as the axe that since then orders our society. Since then, the arts have as task, affirms the author, to register the “bare life”, whose sacrifice, as Walter Benjamin saw, is part of the *Gewalt* and its self reproduction tendency. To reflect on the capacity of arts and literature to register these animal side of human life, the essay discusses some science fiction works, showing how this gender allows a reading of the biopolitical sphere and how it domains our life. Following Benjamin, that saw the connection between the mechanical reproduction of the artworks and the rupture with tradition, the author affirms

that in the era of synthesis of images, of life and of its technical reproduction, not only we got free from our genetic patrimony but as well we erased the last frontier: the one between nature and culture.

**Key-words:** Science fiction; naked life; biopolitics; robots; compassion.

Mal a segunda técnica garantiu suas primeiras conquistas revolucionárias,  
as questões vitais do indivíduo – amor e morte – já exigem novas soluções.

Walter Benjamin

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. 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 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. Em primeiro lugar, 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 pedagógica da literatura, muitas obras da época apontavam justamente para uma superação dessa visão humanista e 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 noção de literatura como meio de formação do indivíduo moderno 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. Basta lembrar de Sade para nos convencer disso.

*1. Pequeno histórico da ascensão da biopolítica*

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 de locais, culturais e geográficos, inabaláveis que garantiam a sua auto-imagem, 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 concebia como o mundo das belas-letras 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

experimental 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 encaradas como 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, como também são depreciadas 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 prometéico e faustico, 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. (Arendt 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. (2008 144ss.) 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 *zoé*, 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 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 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.<sup>1</sup>

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 ressignificação. O que quero enfatizar é que essa mudança de paradigma foi paralela à 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 humanista e iluminista 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 auto-afirmar 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* (Arendt, 2008, p. 49), e o testemunho (religioso e jurídico) alimentaram generosamente o que se tem escrito em literatura desde o romantismo. O espetáculo

<sup>1</sup> Cf. Arendt 1988 e 2008; com relação a Adorno, cf. Seligmann-Silva 2009 101ss.; cf. Foucault 1988: 128ss.; cf. Agamben 2002: 79ss.

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 diante 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 e vista desse homem romântico dilacerado. Para esse homem, as forças que antes populavam 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 Arent 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 cidade-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 frequentemente comparado à organização doméstica.” (2008, p. 36) A política, que se dá via ação (*praxis*) e discurso (*lexis*) se opõe à violência, que é muda e não pode ter grandeza. (2008, p. 35)

## 2. A ficção-científica

Juntando a visão arendtiana da história da política que se reduz ao pensamento economicista, estatístico e se volta pra a reprodução da vida (2008 52s.) 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” (Alex Proias, 2004, baseado no livro de Isaac Asimov) e em “Surrogates” (“Substitutos”, 2009), de Jonathan Mostow. Em ambos 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. (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. (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. (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, também devido ao fato de que Arendt escreveu seu ensaio sobre a condição humana nos anos 1950, portanto em plena guerra fria e diante da ameaça constante de aniquilação da humanidade. 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 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 esse 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 e, mais recentemente, do filme com Robbie Williams, “Bicentennial man”, 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 européias foi um dos *Leimotive* da era escravocrata. Mas esta ideia moderna do Golem fãmulu ou robô, no entanto, é evidentemente fruto das mentes modernas e não fazia parte da tradição mística judaica. (Cf. Seligmann-Silva 2005a)

### 3. O robô como novo Prometeu

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. Nessa 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 descendente 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.” (1997 24) Na peça, Helene Glory é uma ativista da Liga da Humanidade (1997 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/operários sob controle. Para provar a Héléne Glory que Sylla é um robô ele ordena que ela seja dissecada. Héléne se escandaliza diante desta proposta de “matar” Sylla, a que Domin responde que “Não matamos máquinas.” (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.” (1997 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.” (1997, p. 34) Héléne Glory, que quer libertar os robôs e tratá-los “como se eles fossem homens” (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 em 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.” (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.” (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) Capek mostra essa revolta se dando na geração que sucedeu à dos homens, os robôs. Portanto, o sonho prometéico 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 tem gostos, não sorriem, em suma, não possuem vontade, paixão, história e não sentem amor ou ódio. Eles são, em sua, pura matéria, coisa. 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 ideia 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.” (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.<sup>2</sup> 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 manifesta 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.” (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.” (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, Héléne 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 Gênese. Depois ele afirma que a vida renasce, “sua raiz se lançará no deserto. [...] A vida não acabará. Não acabará. Não acabará.” (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).

<sup>2</sup> Aqui Capek retoma um credo central da Modernidade, a saber, a ideia de que a compaixão é a marca distintiva da humanidade. Essa tese foi defendida de modo particularmente radical por Rousseau e, como Hannah Arendt o mostrou (1988), essa noção de compaixão depois esteve no centro da construção da política como agenciamento das necessidades. Voltaremos a essa questão da compaixão mais abaixo.

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 produzido 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?

#### 4. *Intermezzo kafkiano*

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 apenas 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 dionisíaca 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. (Benjamin 1974) Ao tratar da vida animal, Kafka toca na crise da soberania e da nossa auto-imagem. 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.” 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 controla-lo. *Town*, como recorda Arendt, em inglês, originalmente, como o alemão *Zaun*, significa cerca. (cf. Arendt, 2008, p. 73) Como na obra de Capek, também ao ler Kafka nos perguntamos, mas afinal, o que é o ser humano?

##### 5. A morte da compaixão

Evidentemente, essa questão tem tido inúmeras respostas, mas desde a época de Rousseau existe uma tendência a atribuir ao processo civilizatório – no sentido de domínio da vida urbana moderna e do esclarecimento – uma redução da capacidade de compaixão. Nesse sentido, pensando na peça de Capek, é como se aos poucos os

seres humanos se desvencilhassem das emoções, se transformando em máquinas, autômatos sem vontade (novamente, lembremos de *Metrópolis* de Lang), na mesma medida em que as máquinas aos poucos vão ganhando capacidade de trabalhar, de pensar e até de sentir por nós. Nesse sentido é importante lembrar Jules Verne, que no seu romance de 1863 não publicado em vida por seu editor Pierre-Jules Hetzel, fez um panorama de *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* que apresenta uma sociedade totalmente dominada pela técnica e pela lógica capitalista. Nesta sociedade não existe espaço para as artes, a não ser as que fazem laudas auto-elogiosas àquele mundo. O futuro aparece como limpo e organizado, sem lugar para as emoções e para relacionamentos não lucrativos. Trata-se de uma explicitação crítica daquilo que mais tarde Adorno e Horkheimer chamariam de dialética do Esclarecimento. No mundo futuro desta obra de Verne o *Bildungsroman* do homem moderno não é mais possível. A arte, que no modelo goetheano servia de “desvio formador”, está sufocada nesta sociedade perfeitamente burocratizada. O homem está reduzido a mero capital humano. A técnica e o lucro guiam o cotidiano de homens tristes, verdadeiros autômatos, com uma vida emocional e sexual desérticas. A sociedade é comparada a uma enorme prisão. (VERNE, 1994, p. 72) Michel Duffrénoy, o protagonista, é um verdadeiro ET em sua sociedade que despreza tudo o que tem a ver com cultura: ele é professor de latim e encontra-se mais e mais sem um público. Neste mundo de Verne, é como se o homem egoísta, que Rousseau vira triunfar na sociedade urbana de sua época, tivesse conseguido extirpar a última gota de piedade da face da terra. (VERNE, 1994, p. 154) A narrativa é do tipo que depois se tornou tradicional e é bem conhecida para os leitores de G. Orwell e A. Huxley, ou para os que viram *Matrix*: ela conta a história de um indivíduo que consegue manter sua autonomia em meio à aniquilação da individualidade. Trata-se de uma alegoria do indivíduo moderno sufocando na sociedade coisificada que o aliena. É memorável o fato do editor de Verne, Hetzel, ter sentido neste livro um certo ar dos escritos de Fourier. (VERNE, 1994, p.13)

Se é na ficção científica que esta face distópica da tradição utópica vem à luz com mais intensidade, ou seja, justamente no gênero literário que explora as relações entre o homem e a técnica, por outro lado, não é menos verdade que existe uma relação profunda entre a própria ficção científica e o cinema. É como se a técnica

cinematográfica permitisse um mergulho ainda maior nas potencialidades distópicas da técnica que este gênero encena. A ambiguidade da técnica é desdobrada no dispositivo cinematográfico. Este transforma-se em verdadeiro bisturi, para recordar outra imagem de Benjamin, aplicada por ele para descrever o cinema<sup>3</sup>, que penetra as carnes do homem moderno, virando do avesso sua pele que cada vez mais é mera roupagem para uma pseudo-individualidade. Permitam-me então concluir tratando de um filme que me parece muito propício para discutir o tema em pauta.

*A última fronteira cai: cultura e/é natureza*

*Blade Runner*, de Ridley Scott (de 1982) é uma obra fundamental para estudarmos essa capacidade do filme de ficção científica de apresentar e testemunhar o homem e o inumano na era biopolítica. Já o letreiro de abertura nos lança em plena era da gestão da vida nua e, lembrando Agamben, de controle e aniquilação do *homo sacer*. Citemos este letreiro:

Early in the 21st Century, THE TYRELL CORPORATION advanced Robot evolution into the NEXUS phase -- a being virtually identical to a human -- known as a replicant. The NEXUS 6 Replicants were superior in strength and agility, and at least equal in intelligence, to the genetic engineers who created them.

Replicants were used Off-world as slave labor, in the hazardous exploration and colonization of other planets.

After a bloody mutiny by a NEXUS 6 combat team in an Off-world colony, Replicants were declared illegal on earth -- under penalty of death. Special police squads -- BLADE RUNNER UNITS -- had orders to shoot to kill, upon detection, any trespassing Replicants.

This was not called execution. It was called retirement.

Também nessa obra as vítimas não-humanas não são assassinadas, já que matá-las significa apenas “aposentá-las”. As duas primeiras imagens do filme são

<sup>3</sup> O cinema, para Benjamin, é uma técnica que penetra “profundamente as vísceras dessa realidade” como o bisturi de um cirurgião. (BENJAMIN 1985, p.187)



emblemáticas: a cidade (Los Angeles em 2019) e, logo em seguida, um enorme olho azul em close. Trata-se da mesma polaridade que vimos acima entre a *polis* e a esfera privada. Los Angeles é retratada como um misto de cidade super tecnológica e inferno industrial com suas chaminés que cospem fogo. A Terra no filme é apresentada como um local decadente, onde ficaram apenas os menos capazes, o resto. Os habitantes de Los Angeles são quase todos imigrantes. O grande olho azul que aparece rapidamente, após a primeira imagem de Los Angeles, apenas depois descobrimos, é de Roy Batty, o líder dos replicantes que se revoltaram. Los Angeles e suas chaminés que cospem fogo refletem-se nesse olho. O olho representa aqui a porta para a intimidade de Roy, um ser possuído pelo desejo de longevidade e ódio com relação aos seres humanos. Ou seja: já não existe lugar para a esfera pública, a cidade é uma ruína pós-industrial que consome seus moradores reduzidos a ratos e, ao mesmo tempo, tampouco existe a esfera privada da individualidade: os seres replicantes, assim como os imigrantes e o próprio Deckard (o protagonista) possuem todos identidades postiças, enxertos de vida.

A primeira cena do filme também é emblemática. Ela mostra um policial aplicando um teste a alguém. Trata-se do teste Voight-Kampff: uma espécie de detector de mentira do futuro, utilizado para desvendar quem seria replicante. Essa máquina seria um dispositivo biométrico que separa os humanos dos replicantes. Se o antigo detector de mentiras pretendia desvendar as emoções humanas, ou seja, revelar nossa intimidade que se tornou o único patrimônio e tábua de salvação na era biopolítica – e por isso mesmo, é ostensivamente apresentada –, o aparelho Voight-Kampff é o correspondente na era da indiferenciação entre humanos e robôs biológicos. Esse aparelho mede as reações emocionais do entrevistado diante de situações de dor que provocam compaixão. Como os replicantes teriam um lado emocional atrofiado (de segunda ordem, uma excrescência em robôs que deveriam simplesmente laborar), esse teste, que foca nas reações de micro-movimentos da pupila (exploração novamente da ideia clássica do olho como porta da alma) os denunciaria. Mas na medida em que se necessita de um aparelho tão sofisticado para se separar os humanos dos artefatos, a trama de *Blade Runner* já aponta para a efetiva não diferenciação possível entre robôs e humanos. Ao longo do filme também

se insinua que o protagonista, Rick Deckard, representado por Harrison Ford, o Blade Runner que deve matar a cinco replicantes, também seria ele mesmo um ser artificial. Rachel, por quem ele se apaixona, seria uma replicante sem data de validade precisa, idêntica, portanto, aos demais humanos. Em vários momentos se afirma que na verdade homens e replicantes estão submetidos às mesmas leis da natureza, embaralhando-se assim as fronteiras entre o natural e o artificial. Em um determinado momento um policial, Gaff, diz a Deckard com relação a Rachel: “It’s too bad she won’t live. But then again, who does?” J. F. Sebastian, o desenhista genético da Tyrell Corporation, por sua vez, sofre de progeria, ou seja, de envelhecimento precoce. Daí ele se identificar com os replicantes em sua luta pela longevidade. Sebastian, com sua progeria, é um retrato da humanidade reduzida ao seu corpo biológico. Ele vive rodeado de animóides e pequenos replicantes que ele desenhou para serem seus amigos. Se vimos que o romantismo representou uma primeira grande virada que lançou o homem para dentro do espaço cada vez mais dominado pela biopolítica, agora, com o aprofundamento do domínio da lógica biológica na fase da sintetização dos seres humanos e da vida, paralela ao triunfo da globalização como homogeneização e aniquilamento das diferenças em termos internacionais – pois bem, nessa segunda virada biológica deixamos de diferenciar algo que até agora foi absolutamente importante, ou seja, a separação entre o campo da natureza e o da cultura. A revolta dos replicantes no filme de Ridley Scott tem como fim não só a libertação do trabalho escravo, mas a conquista da longevidade. Como nós, esses replicantes lutam pela sua longevidade, pela perpetuação da vida. O teste de empatia também toca em outro ponto delicado para pensarmos o aprofundamento de certas marcas da era da política como administração da vida. Para Rousseau, a característica da humanidade era a compaixão. (Rousseau, 1976, p. 43s.; Rousseau, 1964, p. 153s.) O teste compassivo mostra que os replicantes são marcados por conflitos emocionais quando defrontados com situações de dor. Por outro lado, os 4 replicantes rebeldes possuem uma relação de grupo muito forte e calcada em uma compaixão mútua. Deckart, por sua vez, apaixona-se por uma replicante, Rachel, e tem compaixão pelos que ele mata em sua missão de blade runner, comportando-se, portanto, como se de fato fosse um deles. Deckart, de resto,

como Michel Duffrénoy do romance de Verne que vimos acima, tem uma vida que parece um deserto emocional e seu passatempo predileto é se afogar no whisky. Mas só tem sentido fabricar-se robôs biológicos para o labor árduo se não tivermos compaixão para com eles. A própria Rachel, quando passa pelo teste Voight-Kampff, mostra-se uma vegana, ou seja, uma espécie de máximo que a humanidade atingiu hoje em sua escala compassiva. Ela afirma que se recebesse de presente uma carteira de couro a devolveria e denunciaria a pessoa que a presenteou. Mas isso não impede Rachel de matar um dos replicantes. Ou seja, compaixão e capacidade de extermínio não são incompatíveis. O líder dos replicantes, Roy Batty, apesar de ser apresentado como um frio assassino, está loucamente apaixonado pela sua vida e pela replicante Pris. Na famosa sequência final do filme, que culmina com a frase “Time to die” e com a sua morte, projeta-se em Roy a imagem de um Cristo em sua paixão. Roy enfia em sua mão um enorme prego, semelhante ao que costumamos ver na iconologia das imagens de Cristo na cruz. É como se apenas a dor pudesse mantê-lo por mais tempo em vida. Lembrando o drama de Capek, a dor (e a compaixão) está na origem da hominização.<sup>4</sup> Roy se apresenta também como testemunho de terríveis violências e como um sobrevivente da exploração de replicantes. Ele se torna uma figura digna de compaixão, assim como Rachel e outros personagens, humanos ou não, do filme. O panorama biopolítico de *Blade Runner* apresenta uma humanidade sendo consumida por seu gadgets. Em determinado momento a bela Pris diz a Sebastian: “I think, Sebastian, therefore I am”. No escritório do todo poderoso dono da Tyrell vemos uma coruja que também é um animóide. Este animal-robô, símbolo do saber, também serve aqui para alegorizar o derretimento das fronteiras entre o natural e o artificial, entre a razão, o engenho e o instinto. Afinal, a técnica é mero prolongamento de nossos corpos e visa a nossa sobrevivência – mesmo que possa levar a nossa destruição.

<sup>4</sup> Vale lembrar que para Nietzsche as figuras do Dionísio-Zagreus e de Orfeu (que são identificadas em Nietzsche) remetem ao amorfo (não-apolíneo), à natureza selvagem que destrói e renasce de dentro do homem, na figura do Zagreus como “selvagem comedor de carne”. O renascimento de Dionísio simbolizaria justamente a superação do princípio de individuação, da dor que está na origem da individuação e que a tragédia curaria. Nietzsche também condena a tradição da mnemotécnica, cujo lema ele deriva do seguinte modo: “Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? [...] Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória”. Nietzsche, 1988 295; correspondendo a Nietzsche 1998 50.

Sem poder distinguir entre original e cópia, o sentido do humano se perde e uma nova virada qualitativa é dada no processo que Walter Benjamin batizou como uma ruptura com a tradição e que teria sido desencadeada pela era tecnológica da reprodutibilidade de imagens. (Benjamin 1985 169) Na era da reprodutibilidade da vida tudo indica que a tradição se dissolve e nada mais pode garantir o que um dia chamamos de nossa humanidade. Se a reprodução técnica rompe os laços com o passado cultural, a sintetização e a reprodução como replicação da vida significa uma despedida da tradição que nos foi legada por milhões de anos de inscrição genética. Não por acaso em *Blade Runner*, tanto os replicantes como o policial Deckart têm uma verdadeira mania de colecionar fotos que seriam a única garantia de suas histórias e da existência de um passado que não seria mero implante feito em seus cérebros. A fotografia, que para Benjamin significa a despedida da tradição, funciona aqui como único lastro e relação com a história. Homens e robôs biológicos se protegem com essas imagens para não se sentirem sugados pelo vazio de identidade e reduzidos a meros computadores sobre duas pernas com data de vencimento. (Será que isso tem algo em comum com nossa mania por fotos/imagens na era digital?) O Estado aparece no filme apenas em sua face policial de controle desses gadgets rebeldes. Toda a esfera pública está dominada por enormes anúncios brilhantes publicitários, que aprofundam a sensação de que não existe também diferença entre as imagens e a realidade.

Essa passagem pela ficção científica nos permite retornar a Hanna Arendt, que, poucos costumam lembrar, mas abriu seu em saio 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 que mostraram que o homem agora poderia se libertar daquilo que sempre marcou sua vida, 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 Scott. 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.” (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.” (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.

São Leopoldo, 13 de setembro de 2010.

115

**Referências:**

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O Poder soberano e a vida nua I*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- ARENDDT, Hannah. *Da Revolução*. Trad. Fernando Dídimo Vieira. São Paulo: Editora. Ática: 1988.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*, trad. De Roberto Raposo, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 10ª. Edição, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “Zur Kritik der Gewalt”, in: *Gesammelte Schriften*, org. por R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974. Pp. 179-203.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1985.
- CAPEK, Karel. *R.U.R. Reson's Universal Robots*, tradução de Jan Rubes, édition de l'Aube, 1997.

*Literatura e  
Ficção  
Científica: Mal-  
Estar na Cultura  
e Biopolítica*

Márcio  
Seligmann-Silva

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade. I A vontade de saber*, trad. M. T. da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque, Rio de Janeiro: Graal, 15ª ed., 1988.
- KAFKA, Franz, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritische Ausgabe*, org. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. Main: Fischer, 1994.
- KAFKA, Franz, *Um médico rural*, tradução M.Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: *Kritische Studienausgabe*, org. G. Colli e M. Montinari, München: DTV/ Berlin-New York: Walter de Gruyter, vol. 5, 1988.
- NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral. Uma polêmica*, trad. Paulo C. Souza, S. Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*, org. por A. Kremer-Marietti, Paris: Aubier Montaigne, 1974.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e fundamentos da desigualdade entre os homens*, trad. M. de Campo, Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1976.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Arte, dor e *kátharsis*, ou variações sobre a arte de pintar o grito”, in: M. Seligmann-Silva, *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O Golem: Entre a técnica e a magia, alguém da bioética”, in: *Remate de Males*, nº 27.2, pp.183-195, 2005a.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.
- VERNE, Jules. *Paris au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hachette, 1994.

Recebido em 06 de agosto de 2011.

Aprovado em 23 de agosto de 2011.

117

---

*Literatura e  
Ficção  
Científica: Mal-  
Estar na Cultura  
e Biopolítica*

Márcio  
Seligmann-Silva