

“MAIS HUMANO QUE HUMANO, MAIS ROBÔ QUE ROBÔ”: A IMAGEM DO CIBORGUE NA ESTÉTICA ACELERACIONISTA

Pedro Antônio Gregorio de Araújo

RESUMO:

O presente artigo visa analisar, na ficção científica, como é retratado o personagem ciborgue que, no nosso entendimento, é aquele ser que está além de dualidades orgânico-artificial, humano-robô, natureza-tecnologia, e também critica a noção clássica de sujeito. Para falar sobre o ciborgue, empreenderemos a tese de Donna Haraway em seu *Manifesto Ciborgue*. Segundo ela, o ciborgue apresenta um horizonte pós-capitalista, pós-gênero e pós-humano, dado sua quebra de dualidades. Feito isso, iremos expor o “aceleracionismo estético” proposto por Steven Shaviro, que para ele seriam as obras de ficção que exageram e intensificam os terrores do neoliberalismo de forma imanente. Para fazer isso, temos que passar por fundamentos da estética kantiana, bem como a conceituação de Michael Hardt e Antonio Negri do problema da subsunção no capitalismo tardio. Por fim, trataremos de mostrar como a figura do ciborgue é retratada em certos filmes de ficção científica.

Palavras-chave: Ciborgue. Haraway. Shaviro. Aceleracionismo. Estética.

ABSTRACT:

The present article aims to analyze, in science fiction, the portrait of the cyborg character who, in our understanding, is the being who is beyond dualities such as organicartificial, human-robot, nature-technology, and also criticizes the classic notion of subject. To talk about the cyborg, we will undertake Donna Haraway’s thesis in her *Cyborg Manifesto*. According to her, the cyborg presents a post-capitalist, post-genre and post-human horizon, given its dualities break. Done that, we will expose the “aesthetic accelerationism” proposed by Steven Shaviro, which for him it would be the works of fiction who exaggerate and intensify the horrors of neoliberalism. To do that, we will have to pass through fundamentals of Kantian aesthetics, as well Michael Hardt’s and Antonio Negri’s conceptualization of the problem of subsumption under late capitalism. Lastly, we will try to show how the figure of the cyborg is pictured in certain science fiction movies.

Key-words: Cyborg. Haraway. Shaviro. Accelerationism. Aesthetics.

CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS: BREVE GENEALOGIA DO CIBORGUE

Falar de ficção científica ultimamente tem sido mais complicado do que antes, tendo em vista que aquilo que antes era tido como mera imaginação agora se torna uma realidade. Celulares, hologramas 3D, impressoras 3D, antidepressivos, nanorrobôs, realidade virtual: todas estas invenções foram primeiramente sonhadas na ficção científica, e passaram-se anos até que tais coisas tornaram-se realidade, e, algumas delas, objetos de consumo comuns. O ciborgue é uma dessas coisas. Começemos com uma breve história dele. O ciborgue já aparecera na cultura ocidental ainda na época do Iluminismo, talvez ainda antes, conforme Hari Kunzru numa rápida historiografia do termo:

Obviamente, robôs, autômatos e pessoas artificiais tinham feito parte da imaginação ocidental desde pelo menos o Iluminismo. O legendário construtor de autômatos Wolfgang von Kempelen construiu um turco de lata que jogava xadrez, tendo se tornado a coqueluche da Europa napoleônica. O Frankenstein de Mary Shelley construiu – a partir de partes do corpo – um monstro que era ativado por eletricidade. Mesmo o épico nacional indiano, Mahabharata, escrito em torno de 300 a. C., apresentava um autômato em forma de leão. (KUNZRU, 2016a, p. 123.)

Entretanto, o termo surgiu apenas na década de 1960, num artigo de Manfred Clynes e Nathan Kline. Para eles, o ciborgue seria um homem ampliado em todos os sentidos para a realização de uma viagem espacial com êxito, conforme fala Hari Kunzru:

Essa dupla, formada por um engenheiro e um psiquiatra, inventou o termo ‘ciborgue’ [*cyborg*] (abreviatura de ‘*cybernetic organism*’) para descrever o conceito de um “homem ampliado”, um homem melhor adaptado aos rigores da viagem espacial. Clynes e Kline imaginavam um futuro astronauta cujo coração seria controlado por injeções e anfetaminas e cujos pulmões seriam substituídos por uma “célula energética inversa”, alimentada por energia nuclear. (KUNZRU, 2016a, p. 121.)

O primeiro ciborgue, para Kunzru, seria um rato de laboratório que inclusive foi objeto de análise para Clynes e Kline. Foi implantado no corpo deste rato uma bomba osmótica, que injetava nele substâncias químicas que modificavam a sua fisiologia, fazendo com que ele fosse metade animal, metade máquina:

O primeiro ciborgue do mundo foi um rato de laboratório, de um programa experimental no Hospital Estadual de Rockland, Nova York, no final dos anos cinquenta. Implantou-se no corpo do rato uma pequena bomba osmótica que injetava doses precisamente controladas de substâncias químicas que alteravam vários de seus parâmetros fisiológicos. Ele era em parte animal, em parte máquina. (KUNZRU, 2016a, p. 121.)

Podemos dizer então, com segurança, que o ciborgue é mais que sonho: ele é uma realidade; fato e ficção, ao mesmo tempo. O ciborgue chamou a atenção do complexo militar americano, fazendo com que o orçamento seja todo dispendido em pesquisa e desenvolvimento, em prol de conseguir o “super-soldado”. Mas apesar de todos os milhões gastos, ainda tem-se a impressão de ser apenas uma ficção, principalmente quando lê-se os textos científicos fundantes. Kunzru afirma que isso faz com a racionalidade científica tenha que examinar questões de natureza humana:

Em meados dos anos sessenta, os ciborgues representavam um grande negócio, com milhões de dólares da Força Aérea estadunidense sendo canalizados para projetos de construção de exoesqueletos, braços robóticos do tipo mestre-escravo, dispositivos de *biofeedback* e sistemas especializados. Apesar de todo o dinheiro e da empertigada seriedade, a impressão dominante deixada por velhos artigos técnicos sobre o ciborgue é a de um tipo bastante caro de ficção científica. O raciocínio científico dissolve-se, repetidamente, em uma especulação metafísica sobre evolução, fronteiras humanas e mesmo sobre a possibilidade daquilo que Clynes e Kline chamam de “uma nova e mais ampla dimensão para o espírito do homem”. O ciborgue foi sempre, além de um fato científico, uma criatura da imaginação científica. (KUNZRU, 2016a, p. 122.)

Mas primeiro precisamos definir uma coisa: o ciborgue. O que ele é? Tal questão fica ainda mais complexa quando levamos em conta não apenas o lado militar da equação, mas também o lado medicinal. Poderíamos categorizar como ciborgues pessoas que têm marcapasso, por exemplo, ou também os indivíduos com próteses, visto que ambas as categorias apresentam uma junção do mecânico com o humano. E isso tudo sem citar a modificação genética. Para ilustrar melhor este lado da balança, vejamos o que Hari Kunzru diz, ao citar exemplos históricos:

Existe, agora, a possibilidade de se fabricar humanos melhores, ampliando suas capacidades por meio de dispositivos artificiais. Doses de insulina têm sido utilizadas para controlar os metabolismos dos diabéticos desde os anos vinte. Uma máquina constituída de uma combinação de pulmão e coração foi utilizada para controlar a circulação sanguínea de uma moça de 18 anos durante uma operação em 1953. Um homem de 43 anos recebeu o primeiro implante de marca passo em 1958. (KUNZRU, 2016a, pp. 122-123.)

Kunzru afirma que o que diferencia os ciborgues de hoje comparados aos seus antecessores é a informação. Ele cita Donna Haraway para melhor explicar o que isso significaria:

Uma coisa porém torna o ciborgue de hoje fundamentalmente diferente de seus ancestrais mecânicos: a informação. Os ciborgues, explica Haraway, “são máquinas de informação. Eles trazem dentro de si sistemas causais circulares, mecanismos autônomos de controle, processamento de informação – são autômatos com uma autonomia embutida”. (KUNZRU, 2016a, p. 123.)

O que Haraway denomina “informação” pode ser entendido como *feedback*. Kunzru, para mostrar isso, cita Norbert Wiener, que cunhou o termo “cibernética” em 1948 a partir da palavra grega referente ao “homem que dirige”: “Wiener extraiu o nome ‘cibernética’ do grego *kybernetes*, significando ‘o homem que dirige’: a imagem do clássico piloto, com as mãos no timão de um barco a velas, capta perfeitamente a essência de sua ideia.” (KUNZRU, 2016a, p. 124.) Para Wiener, qualquer ação dependeria de uma transmissão de informação, independente de qual fosse. Pode ser da mais inofensiva como chutar uma bola até a mais hostil, como o lançamento de mísseis. Kunzru dá como exemplo a lenda grega do timoneiro Paulinurus, que seria um *kybernetes*:

Palinurus, aproximando-se das rochas, obtém informação visual sobre a posição do barco e ajusta o curso de acordo com essa informação. Esse não é um evento singular, mas um fluxo constante de informação. Palinurus é parte de um circuito de *feedback*, seu cérebro recebe um *input* do ambiente, que informa a velocidade do vento, o tempo e a corrente e envia, então, sinais para que seus braços possam conduzir seu barco para longe do perigo. Wiener viu que o mesmo modelo poderia ser aplicado a qualquer problema que envolvesse a administração de um sistema complexo e propôs que os cientistas usassem o mesmo esquema para tudo (KUNZRU, 2016a, p. 124.)

A cibernética havia se tornado, portanto, a ciência dos *feedbacks*. Seriam eles que explicariam o mundo. Para os seguidores de Wiener, o corpo não passava de um computador que, conforme modificava-se, autoajustava-se para comportar tais mudanças: “Para eles, o corpo era apenas um computador de carne, executando uma coleção de sistemas de informação que se autoajustavam em resposta aos outros sistemas e a seu ambiente.” (KUNZRU, 2016a, p. 125.). No fim, o projeto dos ciberneticistas fracassou, tendo em vista que a visão totalizante deles acabara negando os detalhes. Porém, Kunzru afirma que a cibernética de Wiener deixou dois resíduos culturais importantes. O primeiro seria a concepção do mundo como uma coletânea de redes, e o segundo seria a incerteza de distinção entre pessoas e máquinas: “O primeiro é sua descrição do mundo como uma coleção de redes. O segundo é sua intuição de que não existe uma distinção tão clara entre pessoas e máquinas quanto alguns gostariam de crer.” (KUNZRU, 2016a, p. 126.)

As consequências filosóficas destas duas ideias é clara. Tomaz Tadeu afirma que a imagem do ciborgue faz com que pensemos em nós mesmos, isto é, o que nos torna humanos. O ciborgue, para Tadeu, estaria nos dois lados da fronteira: ele seria tanto o homem que se torna máquina, quanto a máquina que se torna humana. De acordo com ele, é a combinação dos processos de mecanização e eletrificação do humano e a humanização e subjetivação da máquina que geram o ciborgue: “De um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’.” (TADEU, 2016, p. 12.) Tadeu cita vários exemplos, alguns comuns em nosso dia a dia, outros nem tanto, como implantes, transplantes, próteses, anabolizantes, vacinas, clonagem, biotecnologia, modificação genética, entre outros. Segundo o brasileiro, o ciborgue é onipresente na pós-modernidade, e esta onipresença causa um embaraço nas categorias – não haveria mais uma matéria “pura”:

Primeiramente, a ubiquidade do ciborgue. Uma das características mais notáveis desta nossa era (chamem-na pelo nome que quiserem: a mim, “pós-moderna” não me desagrada) é precisamente a indecente interpenetração, o promíscuo acoplamento, a desavergonhada conjunção entre o humano e a máquina. [...] Não existe nada mais que seja simplesmente “puro” em qualquer dos lados da linha de “divisão”: a ciência, a tecnologia, a natureza puras; o puramente social, o puramente político, o puramente cultural. (TADEU, 2016, p. 11.)

Portanto, o ciborgue coloca em cheque o sujeito cartesiano. Nas palavras do autor: “A imagem do ciborgue nos estimula a repensar a subjetividade humana; sua realidade nos obriga a deslocá-la.” (TADEU, 2016, p. 13.) Para Tadeu, a ontologia do ciborgue deslocaria o sujeito da mesma forma que as críticas dos “pós-mestres da suspeita” havia feito anteriormente. O ciborgue coloca isso em questão tendo em vista a contradição que ele representa: o ciborgue parece conosco, age como nós, se comporta como nós, em suma, o ciborgue *performa* como um ser humano. No entanto, a motivação dessa performance não é baseada numa essencialidade, numa natureza, e sim na artificialidade de seus circuitos e fios. Temos uma pele macia e fofo, ao passo que o ciborgue tem a pele dura protegendo seus circuitos, porém, ambos são idênticos a olho nu – sua heterogeneidade desafia nossa homogeneidade, a nossa originalidade:

Se existe, entretanto, uma criatura tecno-humana que simula o humano, que em tudo parece humana, que age como um humano, que se comporta como um humano, mas cujas ações e comportamentos não podem ser retroagidos a nenhuma interioridade, a nenhuma racionalidade, a nenhuma essencialidade, em suma, a nenhuma das qualidades que utilizamos para caracterizar o humano, porque feita de fluxos e circuitos, de fios e de silício, e não do macio e fofo tecido de que somos ainda feitos, então é a própria singularidade e exclusividade do humano que se dissolve. A heterogeneidade de que é feito o ciborgue – o duro e o mole, a superficialidade e a profundidade – invalida a homogeneidade do humano tal como o imaginamos. A ideia do ciborgue, a realidade do ciborgue, tal como a da possibilidade da clonagem, é aterrorizante, não porque coloca em dúvida a origem divina do humano, mas porque coloca em xeque a originalidade do humano. *Kaput*. Fim do privilégio. (TADEU, 2016, pp. 13-14.)

À título de comparação, Tadeu afirma que a subjetividade mais compatível com o ciborgue seria uma de fluxos, intensidades, tal qual a ontologia da diferença defendida por Gilles Deleuze. Com o advento do ciborgue, o mundo não é composto por unidades separadas tal qual a mônada de Leibniz, ou o sujeito de Descartes, e sim correntes e circuitos (*feedback*) que encontram tais unidades em seu caminho:

O ciborgue nos força a pensar não em termos de “sujeitos”, de mônadas, de átomos ou indivíduos, mas em termos de fluxos e intensidades, tal como sugerido, aliás, por uma “ontologia” deleuziana. O mundo não seria constituído, então, de unidades (“sujeitos”), de onde partiriam as ações sobre outras unidades, mas, inversamente, de correntes e circuitos que encontram aquelas unidades em sua passagem. Primários são os fluxos e as intensidades, relativamente aos quais os indivíduos e os sujeitos são secundários, subsidiários. (TADEU, 2016, p. 14.)

Falamos sobre as duas consequências filosóficas primárias: 1) a crítica do conceito de sujeito clássico: questionamento do que é humano realmente; 2) a diluição de dicotomias: não há mais o humano puro nem o artificial puro. Porém, fica em aberto a questão das resultâncias políticas do ciborgue. Conforme Hari Kunzru afirma, o ciborgue não apenas é capaz de se autoconstruir, mas também tem tudo a ver com redes: “Ser uma ciborgue não tem a ver simplesmente com a liberdade de se autoconstruir. Tem a ver com redes.” (KUNZRU, 2016b, p. 26.) Uma consequência política que podemos tirar é que ao afirmar que é possível a construção, podemos questionar aquilo que é tradicionalmente dito como natural. Por exemplo: por séculos mulheres são oprimidas quando se afirma que é “natural que elas sejam fracas”. O “natural” sempre foi usado para a perpetuação de sistemas de opressão, conforme afirma Kunzru, e agora, com a figura do ciborgue possibilitando a autoconstrução, podemos questionar isso:

Por gerações, foi dito às mulheres que elas são “naturalmente” fracas, submissas, extremamente emocionais e incapazes de pensamento abstrato. Que estava “em sua natureza” serem mães em vez de executivas, que elas preferiam entreter visitas em casa a estudar Física das Partículas. Se todas essas coisas são naturais significa que elas não podem ser mudadas. Fim da história. Volta à cozinha. Proibido ir adiante. Por outro lado, se as mulheres (e os homens) não são naturais, mas construídos, tal como um ciborgue, então, dados os instrumentos adequados, todos nós podemos ser reconstruídos. Tudo pode ser escolhido, desde lavar os pratos até legislar sobre a Constituição. (KUNZRU, 2016b, p. 25.)

Neste trabalho pretendemos fazer o seguinte: expor o que é o ciborgue para Donna Haraway, deixando claro que é um ser pós-capitalista, pós-humano e pós-gênero, um “mito político irônico.” Feito isso, podemos analisar a hipótese de estética aceleracionista de Steven Shaviro. Para ele, a subsunção realizada pelo capitalismo de todos os momentos da vida humana acaba com dois fundamentos estéticos de Kant, a saber, o desinteresse do juízo do belo e a não-cognição da arte. Seria

necessário, portanto, uma espécie de arte que é imamente, que não propõe saídas da situação, que apenas intensifiquem o neoliberalismo de forma não-moralista para mostrar para nós o quanto estamos no fundo do poço. Após essa exposição teórica, trataremos de mostrar como isso se apresenta na análise de três filmes de ficção científica envolvendo ciborgues: *O Exterminador do Futuro (1984)*; *Robocop – o Policial do Futuro (1987)*; e *Ghost in the Shell – o Fantasma do Futuro (1995)*.

O CIBORGUE FEMINISTA-SOCIALISTA DE HARAWAY

Para melhor analisar os horizontes políticos abertos pelo ciborgue é necessário que estudemos o *Manifesto Ciborgue* da autora Donna Haraway. Haraway faz uso do ciborgue para construir um “mito político irônico”, fiel ao socialismo, o feminismo e o materialismo: o ciberfeminismo. A teoria de Haraway é um exemplo de biopolítica afirmativa, conforme argumenta a filósofa italiana Laura Bazzicalupo. De acordo com Bazzicalupo, o ciborgue de Haraway é símbolo da bandeira do pós-humanismo:

Evoca-se aqui o ícone do ciborgue, o mito do ser vivo artificial – que opera numa época pós-fordista, onde inteligência e comunicação são faculdades vitais colocadas a serviço da produção – e porta-bandeira de uma humanidade pós-humana. (BAZZICALUPO, 2017, p. 122.)

Ainda conforme Bazzicalupo, é afirmado que o ciborgue é o híbrido. Um híbrido que põe em cheque o sujeito cartesiano, mas, ao mesmo tempo, o ciborgue é a continuidade tanto do animal quanto do mecânico. É nesse sentido que podemos asseverar que o ciborgue abre os horizontes do pós-humanismo:

Híbridos: é isso que são os ciborgues, híbridos que, enquanto esvaziam a soberba do humanismo ocidental, delineiam uma nova continuidade tanto com o animal como com o mundo inorgânico das próteses, das máquinas biônicas que vieram a potencializar, mas também a modificar, o ser vivente. A grande separação ontológica e metafísica entre orgânico e inorgânico dissolve-se numa simbiose que se ‘abre’ à cadeia do ser vivente da animalidade. (BAZZICALUPO, 2017, p. 122.)

Donna Haraway é explícita em suas intenções: ela busca, com o *Manifesto Ciborgue*, construir “um mito político, pleno de ironia, que seja fiel ao feminismo, ao socialismo e ao materialismo.”(HARAWAY, 2016, p. 35.) O ironismo do ciborgue está no fato que suas contradições não se resolvem: o ciborgue não está sujeito a uma dialética de afirmação e negação, o lado humano não prevalece sobre o lado robô, nem o oposto acontece. As contradições do ciborgue não estão sujeitas à resolução:

“A ironia tem a ver com contradições que não se resolvem – ainda que dialeticamente – em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras.” (HARAWAY, 2016, p. 35.)

Além do ciborgue ser pós-humano, ele também é pós-gênero e está fora de tradições totalizantes ocidentais (como a psicanálise freudiana e o marxismo), que tendem à teleologia, pois, conforme argumenta Haraway, o ciborgue pula a etapa de identificação com a natureza, tendo em vista seu lado artificial: “O ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica, com o trabalho não alienado.” (HARAWAY, 2016, p. 38.) Porém, Haraway aponta, o ciborgue também é o fim apocalíptico da dominação ocidental, pois seria um sujeito autossuficiente e sem dependência alguma. Eis outro exemplo de suas contradições irresolvíveis:

Em certo sentido, o ciborgue não é parte de qualquer narrativa que faça apelo a um estado original, de uma “narrativa de origem”, no sentido ocidental, o que constitui uma ironia “final”, uma vez que o ciborgue é também o *telos* apocalíptico dos crescentes processos de dominação ocidental que postulam uma subjetivação abstrata, que prefiguram um eu último, libertado, afinal, de toda dependência – um homem no espaço. (HARAWAY, 2016, p. 38.)

Haraway aponta um problema com o ciborgue, o problema de sua gênese. Segundo Haraway, o ciborgue originou-se a partir do casamento entre o militarismo e o capitalismo patriarcal (ou o socialismo de Estado no caso da União Soviética), conforme vimos anteriormente acerca da

motivação militar por trás da pesquisa cibernética. No entanto, Haraway fala que é justamente por serem frutos desse matrimônio que o ciborgue tem seu poder:

O principal problema com os ciborgues é, obviamente, que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado. Mas os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Seus pais são, afinal, dispensáveis. (HARAWAY, 2016, p. 40).

O ciborgue pode servir tanto para oprimir quanto para emancipar, Haraway concede isso. Opressão no sentido que pode levar tanto a uma distopia quanto a uma utopia. De um lado, o ciborgue representa o último estágio do apocalipse, como podemos ver em filmes como *Exterminador do Futuro*, onde há uma revolta das máquinas na Terra do futuro; e, por outro lado, o ciborgue também pode simbolizar uma sociedade onde as pessoas não temam se identificar com identidades opostas e contraditórias. Mas para a luta política, Haraway afirma que é necessário ter em mente as duas perspectivas, pois ambas apresentam dominações e possibilidades:

De uma certa perspectiva, um mundo de ciborgues significa a imposição final de uma grade de controle sobre o planeta; significa a abstração final corporificada no apocalipse da Guerra nas Estrelas – uma guerra travada em nome da defesa; significa a apropriação final dos corpos das mulheres numa orgia guerreira masculinista (SOFIA, 1984). De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. (HARAWAY, 2016, p. 46.)

E é precisamente neste ponto que gostaríamos de introduzir a temática inaugurada por Steven Shaviro, acerca da “arte aceleracionista”. Se, conforme Haraway avisa, é necessário com que vejamos tanto os exemplos negativos quanto positivos do ciborgue, a melhor forma de fazer isso é olhando não apenas a realidade, mas também a ficção científica. Não queremos esvaziar o potencial político da tese de Haraway, apenas queremos apresentar como tal ideia é retratada em um certo tipo de ficção científica. De fato, a própria Haraway analisa certos romances de ficção científica escritos

por mulheres negras, e afirma que a escrita é a forma política de resistência por excelência dos povos colonizados pelo capitalismo, tendo em vista que, para Haraway, escrever é uma forma de deixar a sua marca no mundo utilizando os instrumentos que foram, antes, opressores:

Disputas em torno dos significados da escrita são uma forma importante da luta política contemporânea. Liberar o jogo da escrita é uma coisa extremamente séria. A poesia e as histórias das mulheres de cor estadunidenses dizem respeito, repetidamente, à escrita, ao acesso ao poder de significar; mas desta vez o poder não deve ser nem fálico nem inocente. A escrita-ciborgue não tem a ver com a Queda, com a fantasia de uma totalidade que, “era-uma-vez”, existia antes da linguagem, antes da escrita, antes do Homem. A escrita-ciborgue tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras. (HARAWAY, 2016, p. 86)

A PROPOSTA DE ESTÉTICA ACELACIONISTA DE SHAVIRO

Somos partidários da ideia de Shaviro de que a estética é irreduzível à economia política. Política, ética, epistemologia, ontologia: todos estes ramos da filosofia são determinados em última instância pela infraestrutura material de produção, conforme Karl Marx argumenta. Porém, segundo Shaviro, a estética é a única exceção desta regra, pois ela não viola as regras da economia, mas subsiste ao lado da economia e separada dela. Estética é a filosofia primeira dada sua natureza paradoxal:

Eu acho que a estética existe em uma relação especial com a economia política, precisamente porque a estética é a única coisa que não pode ser reduzida à economia política. Política, ética, epistemologia e até ontologia estão sujeitas a “determinação em última instância” pelas forças e relações de produção. [...] A estética é a única exceção a essa regra; ela não viola as ‘leis’ da economia política e física, mas estranhamente subsiste ao lado dessas economias e além delas. Há algo de espectral e curiosamente insubstancial na estética; sua ação não é direta, mas indireta. À sua maneira oblíqua e quase-ordinária, ‘a estética se torna a primeira filosofia’ – como Graham Harman coloca. A estética nunca é essencial, mas é isso que permite que ela seja irreduzível ao essencial. (SHAVIRO, 2015, p. 16, tradução nossa.)¹

¹ “I think that aesthetics exists in a special relationship to political economy, precisely because aesthetics is the

A hipótese de Shaviro é construída sobre duas peculiaridades da teoria estética de Immanuel Kant. A primeira é a necessidade do juízo estético do belo ser complacente, plenamente desinteressado, tendo em mente o fato que a vida do sujeito não depende da arte para existir. Portanto, o juízo estético imparcial deveria ser indiferente para com a existência da obra analisada, segundo Kant. O que importa é o que o sujeito observador faz com a representação da obra dentro de si:

Vê-se facilmente que o que importa – para eu dizer que um objeto é *belo* e provar que tenho gosto – é aquilo que faço com tal representação em mim mesmo, e não o modo como dependo da existência do objeto. Qualquer um terá de admitir que o juízo sobre a beleza em que se mistura um interesse, por mínimo que seja este, é um juízo parcial, e não um juízo de gosto puro. Para ser um bom juiz em questões de gosto, não se deve ter qualquer preocupação com a existência da coisa, mas antes ser inteiramente indiferente em relação a isso. (KANT, 2016, p. 101, grifos do autor)

Ou seja, para Kant o belo da arte não se relaciona a nenhuma necessidade ou desejo do sujeito, o belo existe em seu próprio mundo particular. Então a arte seria o único reino de existência irreduzível à economia política, conforme Shaviro afirma. Porém mesmo assim, isso não significa que a obra de arte liberta o sujeito das suas condições materiais, conforme Shaviro nota:

É por isso que a sensação estética é o único reino da existência que não é redutível à economia política. Claro, isso não significa que eu sou realmente libertado pela arte de preocupações mundanas. As restrições da economia política podem atrapalhar a estética. (SHAVIRO, 2015, p. 16, tradução nossa.)²

O teórico americano afirma que a beleza, em si, é utópica; ela pressupõe uma libertação das necessidades e mostra um trajeto para fora da escassez artificial do capitalismo, mas tendo em vista que vivemos numa sociedade capitalista, o belo se torna apenas uma promessa de felicidade, ao

one thing that cannot be reduced to political economy. Politics, ethics, epistemology, and even ontology are all subject to ‘determination in the last instance’ by the forces and relations of production. [...]. Aesthetics is the lone exception to this rule; it does not violate the ‘laws’ of political and physical economy, but it oddly subsists alongside these economies and apart from them. There is something spectral, and curiously insubstantial, about aesthetics; its action is not direct, but vicarious. In its own oblique and quasiprimitive way, ‘aesthetics becomes first philosophy’— as Graham Harman puts it. Aesthetics is never essential, but this is what allows it to be irreducible to the essential.”

² “This is why aesthetic sensation is the one realm of existence that is not reducible to political economy. Of course, this doesn’t mean that I am actually liberated by art from worldly concerns. The constraints of political economy can, and do, get in the way of aesthetics.”

invés de ser o próprio objeto de felicidade. No máximo, a arte feita sob o capitalismo oferece escapismo. Não temos a luxúria da complacência desinteressada para nos perdermos numa obra, tendo em mente que o tempo é dinheiro e o trabalho é 24/7, Shaviro observa:

A beleza em si é ineficaz. Mas isso também significa que a beleza é em si utópica. Pois a beleza pressupõe uma libertação da necessidade; oferece-nos uma saída da escassez artificial imposta pelo modo de produção capitalista. No entanto, como na verdade vivemos sob esse modo de produção, a beleza é apenas uma ‘promessa de felicidade’ (como Stendhal disse), e não a própria felicidade. A estética, para nós, é inevitavelmente passageira e espectral. Quando tempo é dinheiro e trabalho é 24/7, não temos o luxo de ser indiferentes à existência de qualquer coisa. (SHAVIRO, 2015, p. 16, tradução nossa.)³

A segunda particularidade kantiana empregada por Shaviro é o fato de que o juízo estético é um juízo não-cognitivo. No capítulo dedicado à figura do gênio em sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, o filósofo iluminista argumenta que uma ideia estética exposta em determinada obra de arte não pode ser apreendida por nenhuma representação ou conceito racional. De fato, Kant assevera que a ideia estética é o oposto da ideia oriunda da racionalidade, pois a imaginação que gerou a ideia estética cria pensamentos além da razão:

a faculdade de expor *ideias estéticas*; por ideia estética, porém, entendo uma representação da imaginação que dá muito a pensar sem que, no entanto, um pensamento determinado, isto é, um *conceito*, possa ser-lhe adequado; uma representação, portanto, que nenhuma linguagem alcança ou pode tornar compreensível. - Vê-se facilmente que ela é a contraparte (*pendant*) de uma *ideia da razão*, a qual, inversamente, é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da imaginação) pode ser adequada. (KANT, 2016, pp. 211-212, grifos do autor.)

Portanto, aprendemos duas coisas com Kant: 1) o juízo estético é motivado por uma complacência desinteressada e 2) a estética não pode ser reduzida a conceitos racionais. No entanto, como a estética é tratada dentro do tardo capitalismo? Para compreender isso, Shaviro faz uso do

³ “Beauty in itself is inefficacious. But this also means that beauty is in and of itself utopian. For beauty presupposes a liberation from need; it offers us a way out from the artificial scarcity imposed by the capitalist mode of production. However, since we do in fact live under this mode of production, beauty is only a ‘promise of happiness’ (as Stendhal said) rather than happiness itself. Aesthetics, for us, is unavoidably fleeting and spectral. When time is money and labor is 24/7, we don’t have the luxury to be indifferent to anything’s existence.”

conceito de “subordinação” teorizado primeiramente por Marx, mas desenvolvido de forma mais ampla por Antonio Negri e Michael Hardt em *Império*. O capitalismo trocou sua forma de subordinação, passando de um modelo de subsunção formal para um modelo real. No primeiro caso o que ocorre é uma apropriação do trabalho pelo capitalismo, e na segunda ocorrência o próprio trabalho é organizado já no formato capitalista, como é o caso das fábricas e das linhas de montagem, Shaviro aponta:

Qual é o papel da estética hoje? Eu disse que a beleza não pode ser subsumida; no entanto, vivemos uma época em que os mecanismos financeiros abrangem tudo o que existe. O capitalismo passou de ‘subordinação formal’ para ‘subordinação real’. Esses termos, originalmente cunhados passageiramente por Marx, foram adotados e elaborados por pensadores da tradição autonomista italiana, mais notavelmente por Michael Hardt e Antonio Negri. Para Marx, é o trabalho que é ‘subordinado’ ao capital. Na subordinação formal, o capital se apropria e extrai um excedente dos processos de trabalho que precedem o capitalismo, ou que pelo menos não são organizados pelo capitalismo. Na subordinação real, não existe mais essa autonomia; o próprio trabalho é organizado diretamente em termos capitalistas (pense na fábrica e na linha de montagem). (SHAVIRO, 2015, pp. 16-17, tradução nossa.)⁴

Como Hardt e Negri radicalizam escopo do conceito de Marx? Para os dois autores, não é apenas o trabalho que é subsumido pelo capitalismo, e sim todos os aspectos da vida humana, sejam eles na esfera pública ou na privada. A globalização gerou uma nova modalidade de exercício de poder: o Império – uma forma paradigmática do biopoder, que busca dominar e controlar não apenas as relações entre as pessoas, como também a sua própria natureza. O Império não se contenta em apenas governar um território, como também cria o próprio terreno para seu território:

⁴ “What is the role of aesthetics, then, today? I said that beauty cannot be subsumed; yet we live in a time when financial mechanisms subsume everything there is. Capitalism has moved from ‘formal subsumption’ to ‘real subsumption.’ These terms, originally coined in passing by Marx, have been taken up and elaborated by thinkers in the Italian Autonomist tradition, most notably Michael Hardt and Antonio Negri. For Marx, it is labor that is ‘subsumed’ under capital. In formal subsumption, capital appropriates, and extracts a surplus from, labor processes that precede capitalism, or that at the very least are not organized by capitalism. In real subsumption, there is no longer any such autonomy; labor itself is directly organized in capitalist terms (think of the factory and the assembly line).”

O Império não só administra um território com sua população mas também cria o próprio mundo que ele habita. Não apenas regula as interações humanas como procura reger diretamente a natureza humana. O objeto do seu governo é a vida social como um todo, e assim o Império se apresenta como forma paradigmática de biopoder. (HARDT; NEGRI, 2001, p. 15.)

Os dois autonomistas argumentam que a exploração mudou. A subsunção formal é uma exploração exterior, onde o capitalismo começa a controlar o trabalho e a subjetividade para seus objetivos, e a subsunção formal é uma exploração interna, onde o capitalismo se apropria dos aspectos de vida para o seio da produção. Laura Bazzicalupo afirma que a propagação do Império vem com apagamento de barreiras físicas e temporais causado pela globalização: “Definido em negativo através da dissolução das fronteiras temporais e espaciais, esse biopoder imperial assume a sua positividade na pervasividade ativa que, através da transformação do capitalismo, produz vidas e formas de vida.” (BAZZICALUPO, 2017, p. 110) A subsunção real é necessária para a manutenção do mercado internacional: a mudança de relações sociais precisa acontecer para a criação desse mercado globalizado, não bastam fatores financeiros nem monetários. Portanto, surge um novo mecanismo para a transformação das formas de vida: a disciplina. Vejamos o que Hardt e Negri argumentam:

Os processos de subordinação formal estão, portanto, intrinsecamente ligados à extensão do domínio da produção e dos mercados capitalistas. A certa altura, quando a expansão capitalista atinge o seu limite, os processos de subordinação formal já não podem desempenhar o papel principal. Os processos de *subordinação real* do trabalho ao capital não contam com o exterior e não envolvem os mesmos meios de expansão. Mediante a subordinação real, a integração do trabalho ao capital torna-se mais intensa do que extensa, e a sociedade é cada vez mais moldada pelo capital. Existem certos processos de subordinação real sem um mercado mundial, mas não pode haver um mercado mundial plenamente realizado sem os processos de subordinação real. Em outras palavras, a realização do mercado mundial e da equiparação real, ou pelo menos da administração de margens de lucro em escala mundial, não pode simplesmente resultar de fatores financeiros ou monetários, mas precisa ser conseguida pela transformação das relações sociais e de produção. A disciplina é o mecanismo central dessa transformação. Quando uma nova realidade social se forma, integrando o desenvolvimento de capital e a proletarianização da população num único processo, a atitude política de comando deve ser modificada e articulada de forma e escala adequadas ao processo, um quase-estado global do regime disciplinar. (HARDT; NEGRI, 2001, p. 276)

Tendo agora em mente que, segundo a concepção de Hardt e Negri, todos os aspectos da vida humana são subsumidos pelo capital, Shaviro aponta como isso se mostra com a proliferação de termos como “capital humano”, “capital social”, “capital cultural”: todas estas expressões mostram como a vida humana está atrelada às leis da economia. Tudo é medido ou em dinheiro ou em informação, e isso é apenas intensificado com o advento do mundo digital: a virtualidade não é oposta à realidade, e sim suplementária:

Esse processo de subordinação real é a chave da nossa sociedade em rede globalizada. Tudo, sem exceção, está subordinado a uma lógica econômica, a uma racionalidade econômica. Tudo deve ser medido e tornado comensurável através da mediação de algum tipo de ‘equivalente universal’: dinheiro ou informação. A subsunção real é facilitada pela – mas também fornece o ímpeto para – a revolução das tecnologias de computação e comunicação ao longo das últimas décadas. Hoje vivemos em um mundo digital, um mundo de derivativos financeiros e *big data*. A realidade virtual complementa e aprimora a realidade física ‘cara a cara’, em vez de ser, como costumávamos pensar ingenuamente, se opor a ela. (SHAVIRO, 2015, p. 17, tradução nossa.)⁵

A arte é afetada diretamente por essa subsunção. Shaviro argumenta que no capitalismo neoliberal as duas características cruciais da estética kantiana (a complacência necessária para o juízo estético e o fato não-cognitivo do belo) são ou diluídos ou racionalizados. Como por exemplo: a complacência é negada pois no capitalismo tardio a estética se torna um fator de identificação pessoal. “Consumo livros para mostrar que sou inteligente”, por exemplo. O fator não-cognitivo da estética é negado quando transformado em dados, ou também quando se quer uma explicação racional de toda obra de arte, como vemos pela epidemia dos vídeos de “final do filme X explicado”:

⁵ “This process of real subsumption is the key to our globalized network society. Everything without exception is subordinated to an economic logic, an economic rationality. Everything must be measured, and made commensurable, through the mediation of some sort of ‘universal equivalent’: money or information. Real subsumption is facilitated by — but also provides the impetus for — the revolutionization of computing and communication technologies over the course of the past several decades. Today we live in a digital world, a world of financial derivatives and big data. Virtual reality supplements and enhances physical, ‘face-to-face’ reality, rather than being, as we used to naively think, opposed to it.”

Sensações e sentimentos estéticos não são mais desinteressados, porque foram reformulados como marcadores de identidade pessoal: preferências reveladas, marcas, marcadores de estilo de vida, objetos de adoração pelos fãs. Sensações e sentimentos estéticos também são implacavelmente conhecidos: pois é apenas na medida em que são conhecidos e descritos objetivamente, ou transformados em dados, que eles podem ser explorados como formas de trabalho e comercializados como novas experiências e emocionantes escolhas de estilo de vida. (SHAVIRO, 2015, p. 17, tradução nossa)⁶

Ou seja, o capitalismo subsume toda obra de arte: tornando-a um produto a ser consumido e/ou um mero dado a ser computadorizado. No entanto, Shaviro afirma que é só a partir de tais condições que é possível falar de aceleracionismo num contexto estético. Para o autor, passou-se o tempo de artes transgressivas que buscavam “*Épater la bourgeoisie*” a partir da ruptura de tabus (exemplos dados por Shaviro são variados: compositores como Igor Stravinsky; movimentos artísticos como o dadaísmo; pensadores transgressores como Georges Bataille; o cinema pornográfico; músicos como Charlie Parker, Elvis Presley e Guns n’ Roses). Shaviro afirma que o excesso de tais obras e autores é bem-vindo pelo neoliberalismo. A transgressão se tornou o motor do capitalismo pós-moderno:

Longe de ser subversiva ou de oposição, a transgressão é o motor atual da expansão capitalista hoje: o modo como ela se renova nas orgias de “destruição criativa”. Em outras palavras, hoje a economia política é impulsionada por laços ressonantes de *feedback* positivo. As finanças operam de acordo com uma lógica cultural transgressora da inovação maníaca e dos níveis cada vez mais ramificantes de metal da abstração autorreferencial. (SHAVIRO, 2015, p. 18, tradução nossa)⁷

A transgressão funciona bem demais dentro do capitalismo neoliberal, pois ela está incorporada à lógica da economia política. A arte transgressora queria se libertar das amarras sociais e chegar a um fora radical, isto é, transcender as condições materiais em que os artistas se

⁶ “Aesthetic sensations and feelings are no longer disinterested, because they have been recast as markers of personal identity: revealed preferences, brands, lifestyle markers, objects of adoration by fans. Aesthetic sensations and feelings are also ruthlessly cognized: for it is only insofar as they are known and objectively described, or transformed into data, that they can be exploited as forms of labor and marketed as fresh experiences and exciting lifestyle choices.”

⁷ “Far from being subversive or oppositional, transgression is the actual motor of capitalist expansion today: the way that it renews itself in orgies of ‘creative destruction.’ In other words, political economy today is driven by resonating loops of positive feedback. Finance operates according to a transgressive cultural logic of manic innovation and ever-ramifying metalevels of self-referential abstraction.”

encontravam. Em contrapartida, a arte aceleracionista é completamente imanente, ela não propõe uma fuga radical de tais condições. Podemos dizer que o transgressor é propositivo, e o aceleracionista descritivo:

É por isso que a transgressão não funciona mais como uma estratégia estética subversiva. Ou, mais precisamente, a transgressão funciona muito bem como uma estratégia para acumular “capital cultural” e capital real e, portanto, perde o que eu tenho chamado de espectralidade e epifenomenalidade da estética. A transgressão está agora totalmente incorporada à lógica da economia política. [...] Onde a arte modernista transgressora buscava se libertar das restrições sociais e, assim, alcançar algum Exterior radical, a arte aceleracionista permanece inteiramente imanente, modulando suas intensidades. (SHAVIRO, 2015, p. 18, tradução nossa)⁸

Por que uma *estética* aceleracionista ao invés de uma *política* aceleracionista? De acordo com Shaviro, o aceleracionismo político fracassa porque crises e contradições não levam ao fim do capitalismo, muito pelo contrário, crises e contradições levam à renovação do capitalismo, tal qual uma fênix renascendo das cinzas. Na melhor das hipóteses, o aceleracionismo pode servir para ter ciência do quão presos estamos ao neoliberalismo:

Tornou-se cada vez mais claro que crises e contradições não levam ao fim do capitalismo. Na verdade, elas realmente trabalham para promover e avançar o capitalismo, fornecendo-lhe seu combustível. As crises não colocam em risco a ordem capitalista; ao contrário, são ocasiões para os dramas da “destruição criativa” por meio dos quais o capitalismo, tal qual uma fênix, se renova repetidamente. Todos nós somos pegos nesse ciclo. E o aceleracionismo na filosofia ou na economia política nos oferece, na melhor das hipóteses, uma consciência exacerbada de como estamos presos. (SHAVIRO, 2015, p. 18, tradução nossa)⁹

⁸ “This is why transgression no longer works as a subversive aesthetic strategy. Or more precisely, transgression works all too well as a strategy for amassing both ‘cultural capital’ and actual capital, and thereby it misses what I have been calling the spectrality and epiphenomenality of the aesthetic. Transgression is now fully incorporated into the logic of political economy. [...] Where transgressive modernist art sought to break free from social constraints, and thereby to attain some radical Outside, accelerationist art remains entirely immanent, modulating its intensities in place.”

⁹ “It has become increasingly clear that crises and contradictions do not lead to the demise of capitalism. Rather, they actually work to promote and advance capitalism, by providing it with its fuel. Crises do not endanger the capitalist order; rather, they are occasions for the dramas of “creative destruction” by means of which, phoenixlike, capitalism repeatedly renews itself. We are all caught within this loop. And accelerationism in philosophy or political economy offers us, at best, an exacerbated awareness of how we are trapped.”

O aceleracionismo estético serviria para ampliar o absurdo que é o capitalismo contemporâneo, guiando-nos não na direção de uma explosão mas sim para o caminho catártico do alívio, pois ele nos demonstra que realmente chegamos ao fundo do poço. Ademais, não há falsas esperanças. Segundo Shaviro, tais obras aceleracionistas ao mesmo tempo que são críticas ao capitalismo elas também se esbaldam na apelação e no excesso. Um excesso que sobrecarrega a realidade de todos os dias, como é o caso do filme de ação *Gamer*, citado pelo pensador:

Intensificar os horrores do capitalismo contemporâneo não os leva a explodir, mas nos oferece uma espécie de satisfação e alívio, ao nos dizer que finalmente chegamos ao fundo, finalmente percebemos o pior. É isso que realmente anima os recentes trabalhos aceleracionistas – como, por exemplo, o filme *exploitation* de Mark Neveldine e Brian Taylor, *Gamer*. Esses trabalhos podem ser críticos, mas também se divertem com a sujeira e a apelação que eles tão avidamente exibem. Graças a seu cinismo iluminado – por acharem engraçadas todas essas condições “doentias, ignóbeis e repugnantes” – elas não nos oferecem a falsa esperança de que acumular o pior que o capitalismo neoliberal tem a oferecer de alguma forma ajudará a nos levar além. Esses trabalhos podem ser excessivos, mas – como Robin James observa – nas condições do neoliberalismo ‘o excesso não nega ou rejeita, mas sobrecarrega a realidade normal e cotidiana da vida ou morte’. (SHAVIRO, 2015, p. 19, tradução nossa)¹⁰

Shaviro afirma que o grande diferencial do aceleracionismo estético em comparação com o aceleracionismo político é que o primeiro não faz promessas sobre saídas da situação que nos encontramos, isto é, não há normatividade em tais obras de ficção, apenas a descrição hiperbólica dos absurdos enfrentados por nós no nosso dia a dia. Uma descrição realizada de forma um tanto quanto apelativa. De fato, tais obras seriam um exemplo daquilo que Mark Fisher chamou de “capitalismo realista”: o cancelamento de futuros não-capitalistas, tendo em vista sua ineficácia estética. Porém, Shaviro argumenta que essa cumplicidade e má-fé presentes na arte aceleracionista, assim como sua

¹⁰ “Intensifying the horrors of contemporary capitalism does not lead them to explode, but it does offer us a kind of satisfaction and relief, by telling us that we have finally hit bottom, finally realized the worst. This is what really animates recent accelerationist works—such as, for instance, Mark Neveldine and Brian Taylor’s exploitation movie *Gamer*. These works may be critical, but they also revel in the sleaze and exploitation that they so eagerly put on display. Thanks to their enlightened cynicism—their finding all these “sickening, ignoble, disgusting” conditions funny—they do not offer us the false hope that piling on the worst that neoliberal capitalism has to offer will somehow help to lead us beyond it. These works may be excessive, but—as Robin James observes—under the conditions of neoliberalism “excess doesn’t negate or reject, but overdrives normal, everyday life-and-death reality.”

recusa em tomar um caminho moral, seriam posturas que trazem de volta as duas características roubadas da estética kantiana: a complacência e a epifenomenalidade:

O aceleracionismo estético, diferentemente do tipo político-econômico, não reivindica eficácia para suas próprias operações. Diverte-se em descrever situações em que as piores depredações do capitalismo ocorreram e onde as pessoas não apenas são incapazes de mudar as coisas, mas também são incapazes de imaginar mudar as coisas. Este é o realismo capitalista em pleno efeito. O aceleracionismo estético nem ao menos nega que suas próprias intensidades sirvam ao objetivo de extrair mais-valia e acumular lucro. A cumplicidade evidente e a má-fé dessas obras, a deleitação das paixões instintuais que Nietzsche desdenhava e a recusa em sustentar indignação ou reivindicar o terreno moral elevado: todas essas posturas ajudam a nos levar ao desinteresse e à epifenomenalidade da estética. Portanto, não faço reivindicações políticas para esse tipo de arte aceleracionista – de fato, eu minaria todo o meu argumento se o fizesse. Mas quero reivindicar uma certa ineficácia estética para eles – algo que as obras de transgressão e negatividade não podem esperar alcançar hoje. (SHAVIRO, 2015, p. 20, tradução nossa.)¹¹

EXEMPLO DE CIBORGUES NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA ACELERACIONISTA

Como dissemos, Haraway empreende a análise de certos romances de ficção científica, e Shaviro faz o mesmo, como é o caso de sua citação do filme *Gamer*. Porém, queremos aqui nos focar na figura do ciborgue nas obras denominadas, por Shaviro, de arte aceleracionista, que segundo ele possuem as seguintes caracterizações: 1) cumplicidade e má-fé (como, por exemplo, filmes de Hollywood); 2) o caráter apelativo; 3) a recusa de um argumento moral. Afirmamos, anteriormente, que Haraway reconhece que o ciborgue é uma faca de dois gumes, podendo representar tanto uma distopia quanto uma utopia. Começemos, então, pelo retrato negativo do ciborgue.

Como é o caso do filme *Exterminador do Futuro* (1984), onde o futuro está completamente arrasado por uma guerra entre os humanos e as máquinas que, segundo um

¹¹ “Aesthetic accelerationism, unlike the politico-economic kind, does not claim any efficacy for its own operations. It revels in depicting situations where the worst depredations of capitalism have come to pass, and where people are not only unable to change things but are even unable to imagine trying to change things. This is capitalist realism in full effect. Aesthetic accelerationism does not even deny that its own intensities serve the aim of extracting surplus value and accumulating profit. The evident complicity and bad faith of these works, their reveling in the base passions that Nietzsche disdained, and their refusal to sustain outrage or claim the moral high ground: all these postures help to move us toward the disinterest and epiphenomenality of the aesthetic. So I don’t make any political claims for this sort of accelerationist art — indeed, I would undermine my whole argument were I to do so. But I do want to claim a certain aesthetic inefficacy for them — which is something that works of transgression and negativity cannot hope to attain today.”

personagem humano, começou quando um computador desenvolveu consciência própria (Skynet) e resolveu começar uma guerra nuclear. É um futuro um tanto quanto ruim, pois não bastasse uma guerra nuclear ainda está em processo uma guerra. Na trama do filme, o Exterminador do título interpretado por Arnold Schwarzenegger é enviado para os anos 1980 para matar a mãe do futuro líder da resistência humana. O Exterminador é um ciborgue, pois debaixo da pele humana só há um endoesqueleto de metal. Sua missão (ao menos neste filme da franquia) é exterminar. Lembremos do contexto histórico da obra: na década de lançamento do filme os Estados Unidos sob a liderança de Ronald Reagan aumentaram seu investimento militar, o que incluiu, logicamente, o aumento de investimento na produção de bombas atômicas, principalmente os submarinos capazes de lançar armas nucleares. O mundo vivia os últimos anos da Guerra Fria, e a tensão entre Estados Unidos e União Soviética significava uma ameaça constante da possibilidade de guerra nuclear (ambos os países estiveram prestes a lançar uma bomba nuclear). Ademais, a película também mostra os perigos da automação do trabalho: e se a máquina lançar bombas automaticamente erroneamente? O Exterminador aqui é a figura de um pós-apocalipse onde nada que é humano sobrevive de forma tranquila. O filme é explícito: esse futuro não é evitável. Somente é possível sobreviver.

Um outro exemplo (menos negativo que o anterior) de obra aceleracionista envolvendo ciborgues seria o filme de ação de 1987: *Robocop – O Policial do Futuro*, em que se passa numa Detroit governada por uma megacorporação (OCP) em que a força policial foi efetivamente privatizada. Um policial é morto e é então reconstruído para servir à empresa dona da força de polícia, ele se torna o homônimo Robocop. No entanto, no instante em que ele descobre que o presidente da corporação também está envolvido com o tráfico de drogas, ele não pode fazer nada, pois sua programação tem uma diretriz confidencial que o impede de prender membros da OCP. Tal situação pode ser analisada pelo viés apresentado por Shaviri: o filme foi lançado nos anos 1980, época do ápice das políticas neoliberais de Ronald Reagan e Margaret Thatcher, onde muitas estatais foram privatizadas e o Estado de bem-estar social foi reduzido ao mínimo.

Também é interessante notar na película o fato que várias cenas dos programas assistidos pelos personagens da obra são exibidas para nós, espectadores. O *nonsense* das esquetes é gritante para nós: desde propagandas de carros envolvendo tiranossauros, um noticiário que mostra a reportagem de um “suposto” laser acidental disparado pelo presidente dos Estados Unidos contra a cidade onde moram ex-políticos rivais, e um humorístico recorrente de um homem com duas

mulheres que apenas fala “eu compraria por um dólar!”. Neste último vemos que todos os personagens que assistem morrem de gargalhadas, mas para nós é inteiramente sem sentido algum. Importante agora ressaltar o contexto da obra: *Robocop* foi o primeiro filme dirigido em Hollywood pelo holandês Paul Verhoeven, que já havia feito certa fama na Europa. Podemos argumentar que tais programas sem sentido é como a televisão americana e seus programas soam para um estrangeiro recém-chegado em seu país.

A crítica ao neoliberalismo é clara no filme, porém isso não impede da obra também conter uma quantidade de elementos apelativos e violentos. Isso sem contar o fato que ele é uma produção hollywoodiana, um *blockbuster* que virou uma franquia de sucesso. *Robocop* também não apresenta perspectivas de saída da condição neoliberal, visto que o filme acaba com o personagem principal matando o presidente corrupto e salvando a vida do chefe executivo da OCP. Entretanto, é por causa dessas características que o filme é uma das melhores críticas ao neoliberalismo posto na tela de cinema. Não há uma perspectiva transcendente, apenas a imanência.

Se quisermos pegar um exemplo fora do contexto ocidental, onde o ciborgue acena para possibilidades positivas, podemos citar a obra *cyberpunk* de animação japonesa *Ghost in the Shell – O Fantasma do Futuro* (1995), que foi uma obra inspiradora para a criação do filme *Matrix* (1999) das irmãs Wachowski, e recebeu elogios de James Cameron. Embora ele não se encaixe 100% na categoria cunhada por Shaviro, é importante ao menos citar este filme, tendo em visto que ele dialoga mais explicitamente com as ideias de Haraway. A história da animação se passa no futuro, mais precisamente em 2029, onde a maioria da população tem implantes cibernéticos. Acontece de surgir um hacker (O Mestre dos Fantoques) que invade o sistema cibernético das pessoas e faz com que elas cometam crimes. Já podemos ver aqui um claro receio em relação ao futuro, e uma preocupação um tanto quanto justa: nossos computadores podem ser hackeados, infectados com *malware*, *ransomware*, etc... Então, o que impede que aconteça a mesma coisa conosco quando implantes cibernéticos se tornarem comuns? Pode-se dizer que essa preocupação é algo comum nas obras de ficção japonesas da década de 1990: como a tecnologia e a globalização vão impactar no estilo de vida tradicional japonês.

Além do mais, *Ghost in the Shell* é protagonizado por uma ciborgue mulher, o que nos permite voltar a Haraway¹²: a major Motoko Kusanagi, que lidera a equipe de polícia que vai atrás do criminoso. A major é ciborguizada, com exceção do seu cérebro humano. Ela não consegue pensar no seu eu fora da companhia policial que ela trabalha, tanto que ela aponta na obra que seu corpo material foi montado pelo Setor Nove, mas seu colega de trabalho aponta que isso não significa que as almas deles são propriedades do Setor Nove. É uma preocupação um tanto quanto atual, tendo em vista que vários termos de uso de *softwares* determinam com que os dados do usuário se tornem propriedade da empresa programadora, e a película intensifica esse terror: e se nossos corpos se tornarem propriedade de empresas. E aqui há outra questão trabalhada pelo filme: ciborgues tem alma autônoma assim como um ser humano? A resposta é afirmativa, principalmente quando é revelada a identidade do Mestre dos Fantoques: ele é uma AI que conseguiu articular um pensamento fora da empresa que o gerou. Além do mais, o Mestre dos Fantoques se caracteriza por possuir características do gênero masculino e feminino ao mesmo tempo: ele toma controle de um ciborgue feminino mas sua voz é masculina. Podemos ver aqui um exemplo da quebra que o ciborgue de Haraway faz da dualidade homem-mulher: o ciborgue é pós-gênero.

E, assim como em *Robocop*, *Ghost in the Shell* não mostra saídas concretas para o tardo capitalismo. Em sua cena clímax, Kusanagi e o Mestre dos Fantoques combinam suas identidades, pois o AI tem apenas o lado imaterial, enquanto a major tem um lado orgânico. Por meio dessa fusão, ambos chegam a uma nova subjetividade que permite com que saíam do controle das organizações que os projetaram, e o filme acaba com o ciborgue afirmando que “a rede é infinita e cheia de possibilidades”. Porém, não há um fim dessa rede, apenas uma proposta de novo uso dela, conforme Haraway afirma sobre a questão da escritaciborgue, de mudar o uso das ferramentas em prol de objetivos emancipatórios. Trata-se de aprender a reutilizar os fluxos de informação de forma não-opressora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resumamos nosso trajeto: começamos com uma rápida genealogia do termo “ciborgue”, e como ele traz duas implicações filosóficas importantes: a dissolução tanto da noção de sujeito

¹² De fato, na sua continuação uma das personagens tem o nome de Haraway para homenagear a pensadora.

cartesiano quanto das dicotomias que definem o que é humano. Depois expusemos como Donna Haraway empreende o ciborgue como “um mito político irônico” símbolo feminista-socialista por ser pós-capitalista, pós-humano e pós-gênero dada sua hibridez. Feito isso, passemos para a proposta de estética aceleracionista de Steven Shaviro: obras de ficção que intensificam nossos terrores atuais para mostrar o quanto estamos no fundo do poço. Obras que não oferecem meio de saída, não propõe uma moral e tem orgulho disso. Somente assim podemos resgatar a complacência desinteressada e a não-racionalização da estética, que outrora foi exposta por Immanuel Kant, que fora roubada pela subsunção real do tardo capitalismo. Feito isso analisamos três filmes de ficção científica envolvendo ciborgues, do mais negativo para o mais positivo, a fim de expor como eles são retratados.

Não queremos esvaziar o conteúdo político da teoria de Haraway, apenas quisemos demonstrar como sua teoria se apresenta em determinados filmes que corresponderiam aos critérios de Shaviro. Como ele mesmo coloca, a estética está ao lado das leis econômicas mas ao mesmo tempo está além de tais leis. Trata-se de ver como estas obras mostram nosso cotidiano, apesar de ser ficção científica. Ou, melhor falando, elas mostram nosso cotidiano porque são ficção científica.

REFERÊNCIAS:

- BAZZICALUPO, Laura. Biopolítica: um Mapa Conceitual. Trad. Luísa Rabolini. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2017.
- HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue: Ciência, Tecnologia e Feminismo-Socialista no Final do Século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed., 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 33-119.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Império. Trad. Berilo Vargas. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade de Julgar. Trad. Fernando Costa Mattos. 1 reimp. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.
- KUNZRU, Hari. Genealogia do Ciborgue. In: TADEU, Tomaz (Org.). Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed., 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a, p. 119-126.

- _____. “Você é um Ciborgue”: Um Encontro com Donna Haraway. In: TADEU, Tomaz (Org.). Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed., 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b, p. 17-33.
- SHAVIRO, Steven. No Speed Limit: Three Essays on Accelerationism. Minnesota: University of Minnesota Press, 2015.
- TADEU, Tomaz. Nós, Ciborgues: O Corpo Elétrico e a Dissolução do Humano. In: _____ (Org.). Antropologia do Ciborgue: as Vertigens do Pós-Humano. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed., 2 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 4-17.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS:

- O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção: James Cameron. Produção: Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984, 1 DVD. (107 min.)
- GHOST IN THE SHELL – O Fantasma do Futuro. Direção: Mamoru Oshii. Produção: Yoshimasa Mizuo; Ken Matsumoto; Ken Iyadomi; Mitsuhsa Ishikawa. Japão: Kodansha, 1995, 1 DVD. (83 min.)
- ROBOCOP – O Policial do Futuro. Direção: Paul Verhoeven. Produção: Arne Schmidt. Estados Unidos: Orion Pictures, 1987, 1 DVD. (102 min.)