

# Performatividade do corpo pós-humano: de Narciso a Pigmalião

Mónica Alexandra Fernandes Marques Amado

Universidade de Aveiro, Portugal

Paulo Bernardino das Neves Bastos

Universidade de Aveiro, Portugal

## Abstract

*When investigating the performativity of the body, it is important to register its process, its mechanisms, its movements, its actions. The issues that relate the performative body with its visible and invisible, outer and inner, lived or potential structure, lead to its (de)materialization and contribute to its (de)construction by attributing value and meaning, while objectifying and subjectifying it at the same time.*

*The presented analysis does not refer to the body in its capacity as an artistic medium voicing its capabilities, as assumed by the Body Art, but to a performative body that develops an action and manifests itself as matter and as a means of expression of a hybrid and multidisciplinary language.*

*Based on the mythological parables of Narcissus and Pygmalion, the study proposes an analysis of the contemporary performances located in a body empowered by technology. The propositions, in order to bridge the physical boundaries and “natural” order, allow a prospective ontological view of a new body, a post-human body.*

**Keywords:** Art, Body, Performance, Post-human, Science, Technology

## Introdução

Remontando à figura mitológica de Narciso, interpretada desde a antiguidade como uma parábola para o amor-próprio, McLuhan (McLuhan e Zingrone 1997:154) compara o mito ao fascínio que a tecnologia produziu no homem, cuja auto-admiração se reflecte nas extensões de si próprio que para si criou. Segundo um outro mito da antiguidade, Pigmalião esculpiu uma estátua de marfim que superava em beleza e perfeição qualquer mulher real. Do mito de Pigmalião emerge um corpo perfeito à imagem dos nossos sonhos e desejos, um corpo-objecto a ser moldado e modificado. Enquanto o mito de Narciso fala da duplicação do corpo, a mais antiga prótese da história do corpo segundo Baudrillard (1991:123), o mito de Pigmalião pressupõe a sua (re)construção. A construção desse novo corpo responde ao desejo contemporâneo de transformação, dotando-o de padrões pré-estabelecidos e exigidos pela sociedade, mas otimizando igualmente a sua performance, de acordo com as expectativas actuais e futuras.

Para uma noção actual do corpo contribuem diversas áreas artísticas e científicas, que problematizam questões relacionadas com a manipulação do corpo biológico através da tecnologia.

A ideia de convivência, progressivamente mais facilitada, com materiais artificiais e dispositivos tecnológicos, mais ou menos simples, como óculos, lentes de contacto, próteses e implantes auditivos, dentários, oculares, mamários, e outras “peças” de substituição para as mais variadas funções, remete-nos para o facto de o nosso corpo ser um corpo biotecnológico. Donna Haraway (1991) refere a conexão que ocorre entre o corpo e os aparatos tecnológicos de que dispomos, das tecnologias de comunicação à biotecnologia, o que nos torna *cyborgs*, seres híbridos, e nos distingue dos nossos antepassados.

## Corpo-máquina

A simbiose do homem com a máquina, presente no imaginário da ficção científica há várias décadas, torna-se progressivamente mais real mediante as descobertas científicas e os avanços tecnológicos.

Em 1927 Fritz Lang, no seu filme *Metrópolis*, questionava o efeito da inter-relação entre o natural e o mecânico e a ameaça de extinção ou substituição do humano pela máquina. No filme, o robot Maria (Fig. 1) corporificava o poder de sedução da tecnologia, que, em última instância, levaria os trabalhadores à sua auto-destruição.



Fig. 1 – *Metrópolis*, 1927, filme (153'), Fritz Lang.

Os ideais de eficácia e produtividade da era mecânica retratados no filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, foram representados pela personagem de um operário (Fig. 2), sujeito à pressão do trabalho industrial, que adopta o ritmo das máquinas com as quais trabalha. De forma robotizada o corpo torna-se tão disciplinado ou tão dócil que se mistura e confunde com roldanas e engrenagens, perdendo as suas características de intervenção autónoma. Configura o corpo dócil a que se refere Foucault (1999: 119).



Fig. 2 - Tempos Modernos, 1936, filme (87'), Charles Chaplin

Uma das características fundamentais da arte performativa, desde as primeiras manifestações na década de 1920, e que se mantém actual, é o seu carácter experimental. Os manifestos futuristas trouxeram para o campo da arte as alterações científicas e tecnológicas verificadas na sociedade da época (Walther 1999:577), despertando assim o interesse pela velocidade das máquinas e a potencialidade da tecnologia. RoseLee Goldberg estabelece a mesma analogia quando refere: «Artists, as well as computer-users in all disciplines, hover on the edge of a fast-paced new culture, just as the Futurists did at the beginning of the century, when they tried to incorporate the machine aesthetic in their work» (2004:31). Para Goldberg, a performance é um meio em constante evolução, sendo inevitável que os artistas que o utilizam façam uso das potencialidades das novas tecnologias e as interpretem de forma surpreendente.

A incorporação de aparatos tecnológicos e meios electrónicos na performance redimensionaram o espaço e a presença do corpo, possibilitando a integração de novos meios de expressão. A interacção entre arte performativa e tecnologia foi surgindo no período compreendido entre 1920 e 1960, através do contributo de propostas artísticas diversificadas, desde a Bauhaus a Rauschenberg, Antonin Artaud, John Cage, Merce Cunningham, Allan Kaprow, Grupo Fluxus, entre outros. Segundo Renato Cohen (2007:109), a performance é uma releitura contemporânea do Modernismo, utilizando uma linguagem híbrida, uma “mixed-midia”. A performance utiliza, desta forma, uma linguagem de soma, tendo vindo a experimentar, à semelhança de outras linguagens artísticas, elementos provenientes de diversas áreas, como se pode verificar nas palavras de Warr (2000:40): «...the period since 1960 has been characterized by an increasingly dominant recognition of the conditioning of the contemporary subject through the violent effects of new technologies of representation, communication and medical intervention».

Processos sensoriais, mentais e de locomoção podem ser restaurados ou desenvolvidos através de dispositivos artificiais, como comprova a utilização, em cirurgias, de *microchips* intracorporais, controlados externamente, ou ainda a criação de determinados órgãos ou tecidos, como retinas artificiais, por exemplo, que permitam a um cego voltar a ver. Jerry Jalava, designer e programador de *softwares* finlandês, perdeu parte do seu dedo num acidente de mota e recebeu uma prótese com uma *pen-drive*. Jalava relata este caso no seu blog<sup>1</sup>: «...it is not attached permanently in to my body, it is removable prosthetic which has USB memorystick inside it [...] when I'm using the USB, I just leave my finger inside the slot and pick it up after I'm ready».

A tecnologia ao serviço de áreas científicas relacionadas com o corpo humano possibilita a criação de dispositivos altamente sofisticados, especializados e eficazes. Projectos como estes podem ser considerados “ensaios de evolução pós-humana”, uma expressão usada por Mark Dery (2000: 218), e alguns encarnam literalmente o pressuposto determinista de Marshall McLuhan:

The technological tendency to do more and more with less and less could now be exceeded only by putting the information directly into the human nervous system. If an age of “brain transplants” lies ahead, it may become possible to supply each new generation with “brain prints” taken live and directly from the intellects of the age (McLuhan e Zingrone 1997:297).

Numa perspectiva mais radical, a concepção de um corpo pós-humano para a artista contemporânea Natasha Vita-More (2004), implica a substituição total do nosso “hardware” actual:

... “Primo Posthuman”, as a future body prototype [...] From electronic prosthetics and cochlear implants to neurological pharmaceuticals, we are realizing the full potential of human form, its skeletal system and the brain, with innovative technologies that will reduce the vulnerability of our body and mental processes.

A sua proposta é um modelo de corpo robótico (Fig. 3), um corpo perfeito, que pode receber *uploads* de consciência e memória humana através de um *microchip* colocado no cérebro. A artista defende ainda que as tecnologias emergentes – NBIC: nanotecnologia, biotecnologia, tecnologias de informação e ciências cognitivas, alargam a

<sup>1</sup> <http://protoblogr.net/> (acedido 15/11/2010).

possibilidade para o “melhoramento do humano”, quer ao nível da cognição quer ao nível da sua fisiologia, para superar a doença e sustentar a vida, ampliando a “existência pessoal no tempo” e prolongando a vida do corpo “com base em plataformas semi e não-biológicas” (Vita-More 2009, 314-6).

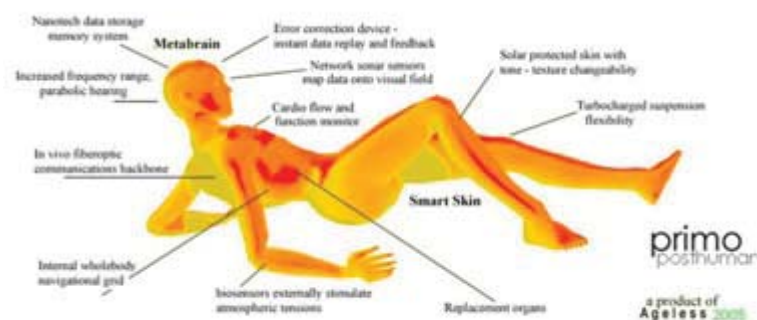


Fig. 3 - Primo Posthuman, 2005, computação gráfica, Natasha Vita-More

Natasha Vita-More presidiu ao Extropy Institute, extinto em 2006 e fundado pelo seu marido Max More no princípio da década de 1990. Os extropianos<sup>2</sup> integram o movimento filosófico transhumanista, que formula possibilidades de criação de formas de vida eterna tornando o corpo “descartável”. O cientista Hans Moravec, que também integrou este movimento, defende que as máquinas evoluirão num processo de autoconsciência a curto prazo: «Nós seres humanos, evoluímos a um ritmo tranquilo, com milhões de anos de permeio entre cada mudança significativa, enquanto as máquinas alcançaram progressos semelhantes em apenas algumas décadas» (1992:154).

Os transhumanistas formulam princípios baseados em valores humanistas, considerando o uso da tecnologia como um meio para o aperfeiçoamento pessoal numa perspectiva de auto-determinação. Partindo do pressuposto de que uma exploração racional das potencialidades da tecnologia possibilita, efectivamente, uma melhoria da condição humana, observável pela investigação e pela conseqüente aplicação bem sucedida, em áreas como a Biologia ou a Medicina, autores como Mark Dery (2000) e Erik Davis (1998) apontam, no entanto, para o exagero e para o carácter especulativo das propostas transhumanistas, “neodarwinescas”, dada a semelhança com o universo literário *cyberpunk*.

### Corpo estendido

McLuhan, numa entrevista dada à revista Playboy em 1969, afirma que qualquer inovação tecnológica pode ser considerada uma extensão ou auto-amputação do corpo, que exige novas relações e equilíbrios entre os órgãos e outras extensões do corpo:

... all media, from the phonetic alphabet to the computer, are extensions of man that cause deep and lasting changes in him and transform his environment. Such an extension in an intensification, an amplification of an organ, sense or function, and whenever it takes place, the central nervous system appears to institute a self-protective *numbling* of the affected area, insulating and anesthetizing it from conscious awareness of what's happening to it. It's a process rather like that which occurs to the body under shock or stress conditions... (McLuhan e Zingrone 1997:237).

Um dos pontos centrais da sua teoria consiste na mudança de perspectiva ocorrida pela introdução de novos meios de comunicação, e, por conseguinte, de novas extensões. O corpo cria dependência a cada nova extensão, como se esta tivesse sempre feito parte dele – a “narcose de Narciso” a que se referia McLuhan.

Tom Wolfe (McLuhan 2009:18), escreve na introdução ao livro *Compreender-me - Conferências e Entrevistas*, de McLuhan, que o autor “deve” parte do seu trabalho aos manuscritos de Teilhard de Chardin<sup>3</sup>, que referem a rádio e a televisão como tecnologias não exteriores ao corpo, contribuindo para a evolução do sistema nervoso. Partindo destas considerações, McLuhan constrói a sua teoria de que “o meio é a mensagem”, explicando que não é a tecnologia que muda as pessoas, mas o ambiente criado pela mediação que através dela ocorre. Dos primeiros artefactos e instrumentos que o homem criou, até aos meios de comunicação eléctricos e a tecnologias mais recentes, tudo, segundo McLuhan, pode ser considerado como extensão do seu corpo físico e do sistema nervoso desde a era eléctrica, dando origem a um sistema sensorial exterior e interior, recuperando a oralidade e a tactilidade, que haviam sido relegadas para segundo plano com a invenção da imprensa, que intensificava o sentido visual.

Apesar de o corpo ser “estendido” em sentido metafórico, a extensão interfere na consciência que se tem dele. O corpo adquire uma nova consciência de materialidade, sobretudo ao diluir as suas fronteiras. De fora para dentro, o corpo recebe aparatos tecnológicos, cada vez mais pequenos e imperceptíveis, de dentro para fora o corpo passa por um processo de virtualização, estendendo o sistema sensorial e perceptivo para além dos seus limites. Pierre

<sup>2</sup> O termo refere-se à ordem de um sistema (o corpo humano), por oposição à lei da entropia.

<sup>3</sup> Teilhard de Chardin (1881-1955) foi um padre jesuíta francês, tendo-se destacado também enquanto filósofo, paleontólogo, e teólogo.

Lévy (1999) refere que o corpo virtualizado se torna permeável, numa alusão à reversibilidade moebiana.<sup>4</sup> A lógica da reversibilidade foi igualmente expressa por Baudrillard: «Os media carregam consigo o sentido e o contra-sentido, manipulam em todos os sentidos ao mesmo tempo [...] veiculam a simulação interna ao sistema e a simulação destruidora do sistema, segundo uma lógica absolutamente moebiana e circular...» (1991:110). A circularidade e a reversibilidade a que se refere Baudrillard vão ao encontro da teoria mcluhaniana, na medida em que meio e mensagem se confundem e se diluem num ciclo discursivo, apelando a vários sentidos simultaneamente.

### Corpo fragmentado

A dessacralização e a dissecação do corpo ocorrem, em grande parte, a partir da prática do médico belga André Vésale (1514-1564), que efectuou a dissecação de cadáveres humanos para o estudo da anatomia, transformando o corpo num objecto de estudo científico. A dissecação do corpo, proibida até ao séc. XIV, sem ser por motivos médico-legais (Gil 1997:139), mostrava-nos o corpo enquanto cadáver – «Em nome de uma transparência generalizada, 'o desejo de saber', que a medicina supostamente prosseguiria, transforma-se num 'desejo de ver'...» (Silva 1999:21). O corpo vivo, anteriormente opaco visto do exterior, torna-se visível e mostra o seu funcionamento. A abertura e o acesso ao seu interior tornaram-se possíveis pela via tecnológica. Essa visão da carne, dos tecidos, entranhas e reentrâncias do corpo coloca-nos, através dos novos meios técnicos, em contacto com a vida que flui e pulsa, consistindo numa dissecação tecnológica do corpo, que permite ver e sentir a sua fragilidade exposta. A descoberta de novas tecnologias de visualização potencia a visibilidade do corpo, como refere Sally O'Reilly:

Before the Renaissance the exploration of human insides was taboo; then, following the scientific revolution and the establishment of empirical scientific methods, fayed corpses, anatomical drawings and models based on autopsy and dissection became acceptable. With the advent of the X-ray, ultrasound, keyhole surgery and endoscopic cameras, it is now possible for our sinews and organs to be made visible without the need to sacrifice life itself (2009:130).

As imagens médicas permitem uma nova compreensão do corpo e possibilitam formas de visualização não-invasiva de órgãos, ossos, tecidos e outras estruturas do corpo, como questiona Pierre Lévy:

Qué es lo que hace visible el cuerpo? Su superficie: el pelo, la piel, el brillo de la mirada. Sin embargo, las imágenes médicas permiten ver el interior del cuerpo sin atravesar la piel sensible, ni eccionar vasos ni cortar tejidos. Se diría que hacen surgir otras pieles, dermis enterradas, superficies insospechadas que afloran desde el fondo del organismo (1999:29).

O corpo exposto por imagens médicas é um corpo digitalizado, fragmentado. E os instrumentos de fragmentação mostram partes do corpo objectivadas, codificadas e dissociadas do corpo inteiro ao qual pertencem, como observa O'Reilly: «Digital imaging technology [...] can totally reconfigure the human body to a vast, albeit virtual, extent, throwing into confusion the apparent certitudes of perception, and particularly the authoritative assertion that an image corresponds to a real object or scenario» (2009:125).

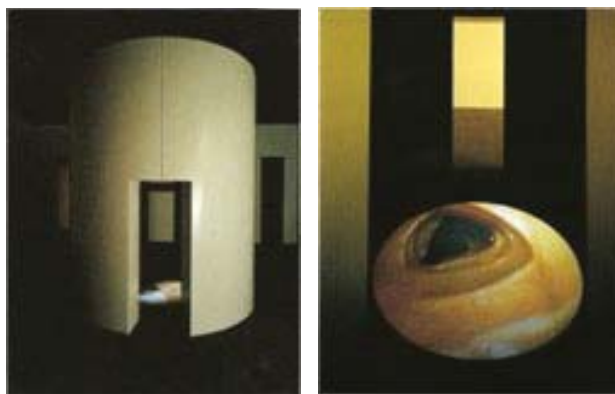


Fig. 4 e 5 - Corps Étranger, 1994, videoinstalação, Mona Hatoum

A videoinstalação *Corps Étranger* (1994) de Mona Hatoum (Fig. 4 e 5) é um exemplo dessa “confusão de percepção”, onde a artista exhibe o interior do seu corpo, através de câmaras endoscópicas e colonoscópicas, ao som da sua respiração e da pulsação do seu coração. As imagens são projectadas num ecrã circular, colocado no chão de um espaço cilíndrico. A abstracção conseguida pelas imagens do corpo aproxima-se às de um “cenário de uma viagem extraterrestre”, como descreve O'Reilly (2009:132).

<sup>4</sup> «Una vez virtualizado, el cuerpo se vuelve permeable. [...] El organismo es puesto del revés como si fuera un guante. El interior pasa al exterior manteniéndose, de todos modos, dentro...» Pierre Lévy, *Qué és lo virtual?*, 1999, 29.

Lévy, numa analogia à tira de Möbius refere: «Otra de las características asociadas a menudo con la virtualización, además de la territorialización, es el paso del interior al exterior y del exterior al interior. Este “efecto Moebius” se desarrolla en diversos ámbitos: en las relaciones entre público y privado, próprio y común, subjetivo y objetivo, mapa y territorio, autor y lector, etc» (Ibid., 24). August Möbius (1790-1868), matemático e astrónomo alemão.



## Corpo (re)construído

A intervenção no corpo deixa de ocorrer apenas por motivos de saúde e/ou doença, cortando-se e costurando-se o corpo, profanando um território considerado sagrado.

A artista-performer contemporânea Orlan “coloca nas suas mãos” o destino do seu corpo, submetendo-se a nove cirurgias-performance, entre 1990 e 1993, que transformaram a sua imagem (Fig. 6).



Fig. 6 – Omnipresença, 1993, sétima operação-performance, cibachrome, 110 x 165 cm, Orlan

Orlan leva até às últimas consequências uma prática corrente na construção da beleza feminina, tanto no final do séc. XX como na actualidade. Importa, no entanto, referir que os seus propósitos nada têm a ver com cânones de beleza ou juventude. Nem sequer procura submeter o corpo a experiências extremas de dor. E, nesse sentido, o seu trabalho afasta-se da linguagem da *Body Art*. O facto de esta artista se submeter às cirurgias com recurso a anestesia local não só comprova a sua opção pela ausência de dor, como também lhe permite desenvolver a performatividade do acto cirúrgico e do processo de modificação que com ele ocorre. Desta forma, Orlan questiona a relação do sujeito com a sua imagem e com o seu corpo. A artista defende assim, que o sujeito pode ter uma intervenção activa perante o seu modelo corporal, invertendo o que a natureza impôs.

O corpo, enquanto produto da intervenção humana, enfatiza comportamentos consumistas e auto-destrutivos decorrentes dos mecanismos de desejo e de identidade. Para a construção do seu processo de identidade, algo a que a artista chamou de “auto-reconhecimento”, Orlan construiu como auto-retrato uma personagem híbrida, que combina personagens a quem reconheceu valor de representação no contexto histórico onde se encontram. O'Reilly refere:

The face, as a focal point of notions of idealized beauty and socialized identity, is arguably the most reconfigured body part in invasive beauty treatments, which Orlan renders absurd by remodelling her forehead after Leonardo da Vinci's Mona Lisa, her lips after François Boucher's Europa or her chin after Botticelli's Venus (2009:137).

As cirurgias-performance de Orlan propõem o corpo como um *ready-made*, um objecto passível de ser modificado. Inscrito na sua carne física ou na sua carne virtual, o trabalho de Orlan altera o papel do corpo “natural” como signo de identidade, documentado pela desconstrução progressiva da imagem do seu corpo, o que a aproxima de Pigmalião e a afasta de Narciso, ou a leva a interpretar o mito subjectivamente, construindo o reflexo.



Fig. 7 - Auto-hibridizações pré-columbianas, Refiguração / Auto-hibridização nº1, 1998, cibachrome, 100x150cm, Orlan

A tecnologia facilita e torna acessíveis novas configurações da pele, como sugere Eduardo Kac (1998:239): «... manipulamos a representação de nossa pele por meio da imagem digital, de tal forma que podemos transformarmos na imagem de nós mesmos que desejarmos».

Orlan desenvolveu uma série de fotografias digitais (Fig. 7) a que chamou *Auto-hibridizações* pré-colombianas (1998), africanas (2002) e ameríndias (2005), que inserem a imagem do seu rosto em imagens de máscaras e

estátuas votivas destas três civilizações, procurando questionar o efeito de mutação produzido pela hibridização étnica e cultural e a transformação virtual, antecipando talvez e experimentando, através do simulacro, as consequências de futuras alterações genéticas e da utilização da biotecnologia na espécie humana.

### Corpo (bio)tecnológico

O corpo biotecnológico é um espaço que acolhe elementos estranhos à sua condição estritamente orgânica. A tecnologia deixa de ser uma mera extensão do homem, para ser incorporada na sua própria estrutura, cola-se-lhe à pele, ultrapassa a sua fronteira e passa para o seu interior. O corpo biotecnológico torna-se assim um corpo sem limites ontológicos definidos.

O performer e artista contemporâneo Stelarc manipula o corpo através de cirurgias, próteses robóticas e programas interactivos de computador. Dozois considera que as suas performances multimédia resultam de uma abordagem que visa a amplificação do corpo humano e refere: «Na sua opinião, o corpo humano está obsoleto e ultrapassado, e deve ser posto a par das novas tecnologias e dos novos espaços virtuais para que seja assegurada a sua viabilidade e a sua imortalidade» (1999:24).

No percurso de Stelarc, em torno do conhecimento pós-humano, encontramos diferentes abordagens ao corpo:

...el cuerpo há actuado com tecnología que le era acoplada (la *Third Hand* accionada por señales EMG), tecnología que le era insertada ( la *Stomach Sculpture*, un mecanismo autoiluminado, que emitía sonidos, se abría y se cerraba, se extendía y se retraía, y actuaba en la cavidad estomacal) y conectada a la red (com lo que personas que se encontraban en otros lugares podían acceder al cuerpo y activarlo por control remoto). El cuerpo há sido aumentado, invadido, y ahora se convierte en anfitrión no sólo de la tecnología, sino también de agentes remotos (1998:132).



Fig. 8 - Amplified Body, Laser Eyes and Third Hand, 1990, Stelarc

Dery (2000:208-9) compara o artista em performance a um *cyborg*, um exemplo da simbiose homem-máquina em que nos estamos metaforicamente a converter. A tentativa de ampliação do corpo levou o artista a estendê-lo, a adaptar-lhe partes mecânicas e a dotá-lo de capacidades que este não possui naturalmente (Fig. 8).

O artista contemporâneo Eduardo Kac desenvolve o projecto *Time Capsule* (1997), implantando um *microchip* de identificação no seu próprio tornozelo, de carácter definitivo no seu corpo (Fig. 9).



Fig. 9 - Time Capsule, 1997, Eduardo Kac

O artista refere que «...é uma obra-experiência que se encontra algures entre um evento-instalação, uma obra física de local específico, na qual o local é ao mesmo tempo o corpo do artista e um banco de dados localizado nos Estados Unidos, e uma transmissão simultânea na TV e na Web» (Kac 1998: 237). Este registo é efectuado em animais para a sua identificação e eventual recuperação de animais perdidos. Kac foi o primeiro ser humano a efectuar este procedimento: «Registo-me tanto como animal como como proprietário usando o meu próprio nome» (Ibid., 238). O artista tornou possível a inserção de elementos electrónicos de carácter permanente no corpo humano, sem ser para fins terapêuticos, e o armazenamento de memória artificial.

Noutro projecto igualmente polémico, Kac desenvolve a coelha transgénica Alba. O projecto original, «GFP-K9», consistia na inclusão de uma proteína de medusa (*Aequorea Victoria*) no ADN de um embrião canino, o que tornaria o cão fluorescente, emanando luz verde, em contacto com certas condições ambientais. O artista desenvolveu o projecto com um animal mais comum no contexto de laboratório, o coelho, dando origem ao «GFP Bunny» (2000). A coelha albina supostamente torna-se fluorescente ao encontrar-se num ambiente com uma determinada iluminação (luz azul). Entre 2003 e 2008, Eduardo Kac desenvolveu o projecto *História Natural do Enigma*, criando uma nova espécie de flor – a *Edunia* – que combina o ADN do artista com o ADN de uma petúnia. A *Edunia* (Fig. 10) é uma espécie híbrida que evidencia veias vermelhas nas suas pétalas, resultantes da utilização do gene retirado do sangue do artista.



Fig. 10 - *História Natural do Enigma*, 2003/2008, Eduardo Kac, *Edunia*, flor transgénica, plantinal com o ADN do artista expresso nas veias vermelhas da flor.

Apesar de ainda não se produzirem organismos humanos geneticamente modificados, Francis Fukuyama (2002:24-5) aponta como a maior ameaça da biotecnologia a capacidade de modificação da natureza humana, que consequentemente nos remeterá a um estado “pós-humano”.

## Conclusão

Na perspectiva pós-humanista do aperfeiçoamento do corpo, criou-se a possibilidade de transgressão ontológica, ao permitir a introdução de qualidades humanas nas máquinas e de qualidades artificiais no corpo humano. Esta situação aborda questões de alteração de identidade e de subjectividade, colocando em discussão o surgimento de uma nova subjectividade para o corpo tecnologicamente modificado.

O desejo de manipulação, controlo e domínio sobre o próprio corpo, ampliando as suas funções, capacidades e sentidos, transforma-nos em escultores como Pigmalião, obstinados em “fabricar” o corpo perfeito, otimizado na sua performance. O performer utiliza o corpo na sua acção como forma de se manifestar enquanto sujeito, utiliza a tecnologia como meio, enquanto instrumento expressivo de um corpo modificado, mas, se a opção de intervenção sobre o corpo é individual, as implicações que daí ocorrem têm um efeito colectivo na construção do corpo pós-humano.

O desejo de transcendência das capacidades humanas, embora encontre um espaço de reflexão renovado na contemporaneidade, a partir das intersecções entre arte, ciência e tecnologia, foi retratado igualmente noutras épocas, como por exemplo no mito de Ícaro ou nas palavras de Zaratustra<sup>5</sup>, que perguntava como se poderia superar o homem. Nietzsche (1844-1900) escreveu esta obra 24 anos após ter sido publicada a concepção evolucionista de Darwin (1809-1882). No seu livro *A Origem das Espécies*, o cientista defende que a selecção natural se faz pelo desenvolvimento da capacidade de adaptação e de sobrevivência de um ser ao meio. Nietzsche, ao afirmar que o homem é superável, utiliza a metáfora da ponte, referindo que a humanidade se encontra num estádio intermédio de transição entre a sua forma primitiva e a sua superação, o “além-do-homem”, e que esta só será possível através da vontade e do poder, aumentando o alcance das suas capacidades. O homem “além-do-homem” nietzscheniano parece recuperar o humanismo renascentista, que considerava o homem ilimitado nas suas capacidades.

Se, no sentido literal, o termo pós-humano compreende qualquer alteração da natureza humana, em diferentes graus, o que se torna relevante na construção do paradigma pós-humano é o facto de a natureza humana constituir um objecto de experimentação, através do cruzamento de linguagens e de metodologias, questionando os seus limites, mas sem perder o referente. O pós-humano, apesar de suceder ao humano, não significa nem nunca será o não-humano.

<sup>5</sup> «*Eu vos anuncio o Super-homem. O homem só existe para ser superado. Que fizestes para o superar?*

Até agora todos os seres criaram alguma coisa que os supera, e vós quereis ser o refluxo desta grande maré e regressar ao animal em vez de superar o homem?» Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra* (Lisboa: Guimarães Editores, s.d.), 12.

## Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean (1991) - *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Portugal, Relógio D'Água, ISBN: 9789727081417, 208 pp.
- COHEN, Renato (2007) - *Performance como linguagem*, 2ª edição, São Paulo, Brasil, Perspectiva, ISBN: 9788527300094, 176 pp.
- DAVIS, Erik (2002) - *Tecnognose. Mito, Magia e Misticismo na Era da Informação*, Lisboa, Portugal, Editorial Notícias, ISBN: 9789724611815, 448 pp.
- DERY, Mark (2000) - *Velocidade de Escape: Cibercultura no Fim do Século*, Coimbra, Portugal, Quarteto Editora, ISBN: 9728535503, 434 pp.
- DOZOIS, Martin - "Cartografando o corpo com mediações. Uma interface para a construção social das tecnologias do virtual": MIRANDA, José Bragança de (org.), *Real vs. Virtual*. Revista de Comunicação e Linguagem, nº 25-26. Lisboa, Edições Cosmos, 1999, 239-251, ISBN: 9789727621583.
- FOUCAULT, Michel (2004) - *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, Petrópolis, Brasil, Vozes, ISBN: 8536205087, 262 pp.
- FUKUYAMA, Francis (2002), *O Nosso Futuro Pós-Humano: Consequências da Revolução Biotecnológica*, Lisboa, Portugal, Quetzal Editores, ISBN: 9725645294, 374 pp.
- GIL, José (1997) - *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Portugal, Relógio D'Água, ISBN: 9789727083756, 232 pp.
- GOLDBERG, RoseLee (2004) - *Performance: Live Art Since the 60s*, New York, USA, Thames e Hudson, ISBN: 0500282196, 240 pp.
- HARAWAY, Donna - "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York, Routledge, 1991, 149-181. <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> (retirado da edição online, acessado em 9/12/2010).
- KAC, Eduardo - "Time Capsule": GIANNETTI, Claudia (ed.) et al., *Ars Telemática – Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*. Lisboa, Relógio D'Água, 1998, 237-242, ISBN: 9727083307.
- LÉVY, Pierre (1999) - *Quê es lo virtual?* Barcelona, Espanha, Paidós, ISBN: 8449305853, 141 pp.
- MCLUHAN, Eric e ZINGRONE, Frank (ed.) (1997) - *Essential McLuhan*, London, England, Routledge, ISBN: 0415162459, 407 pp.
- MCLUHAN, Marshall. McLuhan, Stephanie e David Staines (org.) (2009) - *Compreender-me – Conferências e Entrevistas*. Lisboa, Portugal, Relógio D'Água, ISBN: 9789896410766, 280 pp.
- MORAVEC, Hans (1992) - *Homens e Robots. O Futuro da Inteligência Humana e Robótica*, Lisboa, Portugal, Gradiva, ISBN: 9726622719, 290 pp.
- O'REILLY, Sally (2009) - *The Body in Contemporary Art*, London, England, Thames e Hudson, ISBN: 9780500204009, 224 pp.
- Playboy Interview "Marshall McLuhan – A Candid Conversation with the High Priest of Popcult and Metaphysician of Media": MCLUHAN, Eric e ZINGRONE, Frank (ed.), *Essential McLuhan*. London, Routledge, 1997, 233-269, ISBN: 0415162459.
- SILVA, Paulo Cunha e (1999) - *O Lugar do Corpo. Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa, Portugal, Instituto Piaget, ISBN: 972771076X, 233 pp.
- STELARC - "Visiones parásitas. Experiencias alternantes, íntimas e involuntarias": GIANNETTI, Claudia (ed.) et al.. *Ars Telemática – Telecomunicação, Internet y Ciberespacio*. Barcelona, L'Angelot, 1998, 132-137, ISBN: 9727083307.
- VITA-MORE, Natasha - "Melhoramento Humano até ao Limite: Um novo papel para a Arte e os seus meios": MOURA, Leonel et al., *Inside Arte e Ciência*. Lisboa, Editora LxXL, 2009, 312-316, ISBN: 9789728615079.
- \_\_\_\_\_, Natasha "The New [human] Genre - Primo [first] Posthuman", Ciber@RT Conference, Bilbao, Spain Abril, 2004. <http://www.natasha.cc/paper.htm> (acessado em 9/12/2010).
- WALTHER, Ingo F. (org.) (2005) - *Arte do Século XX*. Volume II. Köln, Deutschland, Taschen, ISBN:3822842281, 840 pp.
- WARR, Tracey (2000) - *The Artist's Body*, New York, USA, Phaidon, ISBN: 0714835021, 304 pp.

## Sites consultados

- <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor> (acessado em 13/11/2010).
- <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.html> (acessado em 05/01/2011).
- <http://www.ekac.org/timcap.html> (acessado em 05/01/2011).
- <http://www.extropy.org> (acessado em 9/12/2010).
- <http://www.kino.com/metropolis/> (acessado em 12/12/2010).
- <http://www.orlan.net/works/performance> (acessado em 12/12/2010).
- <http://www.orlan.net/works/photo/> (acessado em 05/01/2011).
- <http://protoblogr.net/> (acessado em 15/11/2010).
- <http://stelarc.org/?catID=20247> (acessado em 18/05/2011).

## Fontes das imagens

- Figura 1: <http://metropolis1927.com/> (acessado 18/05/2011).
- Figura 2: <http://www.charliechaplin.com/films/6-modern-times> (acessado 18/05/2011).
- Figura 3: <http://www.natasha.cc/primo3m+diagram.htm> (acessado 18/05/2011).
- Figuras 4 e 5: Fotografia de Philippe Migeat.
- O'REILLY, Sally (2009) - *The Body in Contemporary Art*, London, England, Thames e Hudson, ISBN: 9780500204009, 224 pp.
- Figura 6: Fotografia de Vladimir Sichov para Sipa-Press.
- MOURA, Leonel et al. (2009) - *Inside Arte e Ciência*, Lisboa, Portugal, Editora LxXL, ISBN: 978-972-8615-07-9, 317pp.
- Figura 7: <http://www.orlan.net/works/photo/> (acessado 05/01/2011).
- Figura 8: <http://www.vasulka.org/archive/Artists8/Stelarc/postcard2.pdf> (acessado em 05/01/2011).
- Figura 9: <http://www.ekac.org/timcap.html> (acessado em 05/01/2011).
- Figura 10: Fotografia de Rik Sferra. <http://www.ekac.org/nat.hist.enig.html> (acessado em 05/01/2011).