



Invisibilidade, ausência e transcendência: *The Invisible Man e Her*

Tiago Filipe Clariano

Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

Resumo

Procura-se analisar a representação da invisibilidade e da incorporeidade e as suas implicações de verosimilhança e hybris na novela *The Invisible Man* de H. G. Wells e no filme *Her* de Spike Jonze. As genealogias destes conceitos de ausência para com as práticas de representação das religiões judaico-cristãs. O corpo estranho visível do Homem Invisível enquanto vestido e o não-corpo de Samantha. A refuta da invisibilidade e da incorporeidade e a posterior aceitação ambiciosa da semelhança para com as qualidades do Deus judaico-cristão.

Palavras-chave: Invisibilidade, incorporeidade, representação, hybris

Abstract

This essay analyses the representation of invisibility and incorporeity and their implications in verisimilitude and hybris in H. G. Wells' novel *The Invisible Man* and in Spike Jonze's movie *Her*. The genealogies of these concepts of absence with the representation practices of the judeo-christian religions. The weird visible body of the dressed Invisible Man and the lack of body of Samantha. The rebut of invisibility and incorporeity and the ambitious acception of their affinity with the qualities of the judeo-christian god.

Keywords: Invisibility, incorporeity, representation, hybris

25) Se o homem é feito à imagem de Deus, então Deus tem um corpo. Talvez ele seja mesmo um corpo, ou o corpo eminente entre todos. O corpo do pensamento dos corpos.

26) Prisão ou Deus, sem meio-termo: envelope selado ou envelope aberto. Cadáver envelope aberto. Cadáver ou glória, dobra ou desdobramento.¹

1 NANCY, Jean-Luc - «Cinquenta e oito indícios sobre o corpo». *Revista de Comunicação e Linguagens* 33 (2004), p. 17.



O corpo é o peão da presença nos vários tabuleiros da vida e da representação. Esta presença e a forma como ela é apreendida, precede uma lógica binária, ou sim ou não: ou está ou não está. A própria cultura evoluiu em torno da busca de uma visibilidade auto-suficiente. As imagens, verdadeiras ou não, editadas ou não e referenciais ou não, têm hoje uma auto-suficiência que contrasta a insuficiência que lhe era garantida nos primórdios do seu pensamento. Enquanto Platão vê as imagens como um afastamento da realidade, hoje, as imagens que de facto remetem à ilusão electrónica são tomadas pela realidade, correspondendo de facto a algoritmos que organizam *bits* de informação.

A produção poética e artística questiona as possibilidades da presença de um corpo que é visto. Muitas vezes segue-se uma lógica de que a visão garante a presença, mas nem isso cessou o cepticismo, e há que reconhecer que René Magritte, na sua obra *A Traição das Imagens*, nunca produziu um cachimbo actual. Acerca da visibilidade, Régis Debray deixa em aberto as seguintes questões:

[...] como ver bem à sua volta sem admitir, ao lado, por baixo ou por cima, “coisas invisíveis?” Não obrigatoriamente anjos nem corpos astrais. Realidades ideais, mitos ou conceitos, generalidades ou universais, imaterialidades ou símbolos que jamais terão traduções visuais possíveis, nem que fossem virtuais, num *cyberspace*.²

A questão da presença ou da ausência de um corpo deve sempre ser olhada com suspeita e, de forma a questionar a presença de corpos que não têm aparência, dedico-me, com este trabalho à abordagem comparativa dos protagonistas de *The Invisible Man* de H. G. Wells e de *Her* de Spike Jonze, tendo por denominador a ideia de uma ausência aparente. Griffin, o homem invisível, é um cientista que descobriu uma forma para conferir a invisibilidade a corpos, mas que se viu afectado por ela e não sabe como a reverter; e Samanta é um sistema operativo, cuja única corporeidade é o *hardware* do dispositivo através do qual se projecta, manifestando-se unicamente por meio da voz, porém, quando se apaixona pelo seu utilizador, Samanta procura obter um corpo. Ambas instâncias têm por semelhança a ausência do corpo: de qualquer modo, ou é invisível, ou é incorpóreo, mas nem por isso deixam de se manifestar e organizar em seu torno as narrativas em que surgem.

Em termos cronológicos, existe um afastamento actual e virtual entre as duas obras. Note-se que *The Invisible Man* foi escrito no final do século XIX e *Her* foi realizado em 2013 (mas a sua narrativa projecta-se para o ano de 2025). O correr das décadas não transtornou o questionar da mesma temática: a indubitável omnipresença do invisível em nosso torno, e como este se pode manifestar no nosso mundo. Podemos afirmar que entre este texto e o seu leitor estão inúmeras partículas de oxigénio e dióxido de carbono, que são invisíveis, devido à sua

2 DEBRAY, Régis - *Vida e morte da imagem*, Rio de Janeiro: Vozes, 1993. Tradução de Guilherme Teixeira, p. 363.



pequenez, ao olho comum, mas que nem por isso deixamos de afirmar a sua existência, acima de tudo provada cientificamente.

Na Antiguidade, Platão utilizou o termo «fantasma» para referir reflexos e sombras, formas secundárias do corpo mediante o seu contacto com superfícies ou a sua exposição à luz. Também a psicologia e a mitologia pensam «phantasmata», uns incrustados na (in)consciência e outros, ainda que possam ser localizados na mente, se projectam como figurações do pensamento da morte. O termo alongou-se a diversos campos e usos e parece *leitmotiv* de tudo o que aparenta, mas não tem essência, especialmente como tropos do cinema de terror sobrenatural como no *Poltergeist* de Steven Spielberg e Tobe Hooper. Visível, translúcido ou completamente invisível, estes são os mecanismos visuais que relevam de uma presença que não tem essência e que assombra por não pertencer ao nosso plano ontológico, revelando-se pendurado nele.

Griffin e Samantha surgem como o lado oposto destes «phantasmata» aparentes, mas . São, por outro lado, essências sem presença, invisíveis ou incorpóreos. Griffin, tomando proveito da sua invisibilidade exerce o mesmo medo que um fantasma poderia exercer. A narrativa ensaia sobre o possível modo de vida de uma personagem que, por meios químicos, se tornou invisível, descrevendo as regalias e percalços de ver sem ser visto e de estar sem ser notado. Por outro lado, Spike Jonze debruça-se sobre a questão da virtualização das emoções em *Her*, temática que também motivou muitas outras obras de Sci-Fi, tal é o caso de *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick ou *A. I. Artificial Intelligence* de Steven Spielberg: em ambos figuram distopias futuristas onde as emoções da humanidade se perdem lentamente para a metalização do corpo e electrificação da mente.

Retomando a questão de Régis Debray, que põe em abismo os principais problemas decorrentes da ausência da visibilidade ou do próprio corpo em *The Invisible Man* e *Her*, restam ainda questões como: que papel teve o mito judaico-cristão na criação do conceito da invisibilidade?, e será que a religião pode explicar a fantasmagoria de que se viram assombrados os primeiros a cruzar-se com o Homem Invisível?, como podemos aceitar uma presença sem os indícios a que nos habituámos a recorrer para a apreender?, e até que expoente foi levada a crença em «phantasmata» em *Her*, com a crescente paixão entre Theodore e o Sistema Operativo do seu dispositivo, que se manifesta virtual e incorporeamente?

Num primeiro capítulo tenciono descrever a invisibilidade enquanto conceito recorrente na literatura, e comparar a forma como esta característica é trabalhada na obra *The Invisible Man* de H. G. Wells. Recorrerei para isso à análise do Antigo Testamento feita por Erich Auerbach em *Mimesis*. Conforme este autor, as descrições feitas do Deus judaico-cristão são vagas e não indiciam de forma nenhuma uma presença física, manifestando-se de um modo espiritual por via da sua voz. A ausência do seu corpo, e daí, da sua visibilidade, conferem a esta divindade a característica que Griffin pretendia emular por via de uma fórmula química. O desenvolvimento desta analogia levará à ideia de que Griffin incorre num acto de *hybris* ao tentar imitar uma característica de Deus, erigindo a sua própria torre de Babel destinada a fracassar.



No segundo capítulo procuro descrever os desenvolvimentos tecnológicos que levaram à imaginação de um Sistema Operativo de um dispositivo digital que é propenso a apaixonar-se pelo seu utilizador. Novamente, as características de Samantha, o Sistema Operativo, de se manifestar unicamente pela voz e não possuir um corpo físico para além do *hardware* que a activa, são em muito similares à descrição de Auerbach.

Pretendo mostrar como a ausência de visibilidade ou de corpo nestas obras se constitui como um acto de *hybris* face ao Deus judaico-cristão. Simultaneamente, este acto é um de busca de uma plenitude: Griffin procurava algo que pudesse ser proveitoso para a raça humana e Samantha surgira de uma equipa que procuraria produzir o melhor Sistema Operativo com inteligência artificial possível. No entanto, em ambas narrativas existe um *turn of events* em que os protagonistas procuram restituir a si mesmos a visibilidade ou o corpo.

Acerca da Invisibilidade

Os primórdios da religião judaico-cristã instauraram um trauma cultural na ontologia do visível e do possível. Estabeleceram uma entidade superior, total, invisível e incorpórea como referente último do destino e do que pode acontecer. Sobre este arquétipo do corpo invisível escreve Erich Auerbach em *Mimesis*:

[...] their earlier God of the desert was not fixed in form and content, and was alone; his lack of form, his lack of local habitation, his singleness, was in the end not only maintained but developed even further in competition with the comparatively far more manifest gods of the surrounding Near Eastern world. The concept of God held by the Jews is less a cause than a symptom of their manner of comprehending and representing things.³

Desde então que o pensamento ocidental está infectado com uma presença ubíqua, onisciente e observadora que se manifesta por via da invisibilidade⁴. *The Invisible Man* toma por objecto um processo químico que remove a visibilidade e a demanda que lhe segue da recuperação da mesma. Aquilo que se franqueia é a característica do divino ocidental ao baixo, ergue-se uma nova Torre de Babel, de desafio à divindade e às suas técnicas, que só não se concretiza plenamente por manter a corporeidade do corpo invisibilizado. É devido à manutenção da

3 AUERBACH, Erich - *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003. Tradução de Willard R. Trask p. 8.

4 Note-se que este Deus não requer um objecto ou processo que o leve à invisibilidade: é inceptionado como tal enquanto que, na Antiguidade Clássica, os deuses surgiam visíveis, e a invisibilidade era resultante da metamorfose processual ou por via de um objecto, como é o caso de Perseu que foge da Medusa com o auxílio de um capacete que o torna invisível.



corporeidade que todas as implicações físicas de movimento e presença do corpo ocorrem na novela de Wells:

[...] to fill myself with unassimilated matter, would be to become grotesquely visible again (...) I could not go abroad in snow – it would settle on me and expose me. Rain, too, would make me a watery outline, a glistening surface of a man – a bubble. And fog – I should be like a fainter bubble in a fog, a surface, a greasy glimmer of humanity.⁵

A pormenorização dos receios da exposição de Griffin mostra uma preocupação em tornar verosímil a ideia de corpo invisível (*corps sans organes visibles?*): é exposto de uma forma inversa ao aceitável. Todos estes dados de representação influem numa verosimilhança da invisibilidade: ao inscrever-se no mundo por via de indícios físicos como pegadas ou pelo contorno do corpo à chuva, contribuem para a «suspension of disbelief», nos termos de Samuel Taylor Coleridge⁶, através da mimese da possibilidade. Também a crescente propensão à maldade do protagonista é verosímil por se encontrar num corpo que se vê desregrado ao não reconhecido como causa das suas acções: ele observa sem ser visto e age sem ser notado.

A recepção do homem invisível por parte dos cidadãos de Iping é igualmente realista, não fosse uma recorrente reacção aos corpos estranhos pelas sociedades: são estigmatizados como assombrações ou aberrações e perseguidos. Podemos encontrar paralelos na vida de Jesus Cristo, que afirmando-se como a representação de Deus na terra, acaba por ser perseguido e condenado à morte; ou ainda na obra *Frankenstein* de Mary Shelley, onde o monstro é ostracizado pela sua aparência e o seu criador é perseguido. Estes são casos que recorrem na nossa literatura de corpos estranhos que, quando inseridos num novo ambiente são repelidos, como que reacções cutâneas de uma determinada sociedade ou população, a uma alergia⁷. Os modos de tratamento destas personagens são análogos. Porém, no caso de Griffin, quando se veste, o seu corpo é estranho pelo excesso, enquanto que nu é temido pela ausência. Acerca deste assunto, escreve Tarry Handcock a respeito da obra de Wells:

By beating him to death as a mob, the villagers perpetuate the understanding of the body as a moralized site of discipline and punishment on both a personal and a social level. (...) the body is a surface that identifies and reveals qualities of ourselves to the foreign gaze, and as such is capable of being redefined, emphasized, effaced, and given false stories.⁸

5 WELLS, H. G. - *The Invisible Man: A Grotesque Romance*. S. L.: Atria Books, 2014, p. 147.

6 COLERIDGE, S. T. - *Biographia Literaria*. London: Guernsey Press, 1984, p. 124.

7 Maria Augusta Babo explica a etimologia de alergia: «allos (outro) + ergon (acção) [...] Os problemas alergológicos serão então reacções extremadas do corpo face ao exterior». In «Para uma semiótica do corpo», *Revista de Comunicação e Linguagens* 29 (2001), p. 260.

8 HANDCOCK, Tarryn - «Revelation and the Unseen in H. G. Wells's *The Invisible Man*».



Pelo facto de ser invisível, é a nudez, o socialmente inaceitável, que lhe confere furtividade, ao passo que, no quotidiano, seria uma pessoa nua a centrar em si as atenções. E a roupa que usa ao longo da história serve igualmente oposto do socialmente aceitável: confere-lhe uma visibilidade excessiva, expõe um corpo invisível à normalidade pelo estranhamento de estar coberto dos pés à cabeça, enquanto alega ter sido brutalmente queimado. Desta furtividade do visível e do invisível surgem os episódios de assombração e perversão centrados no uso da invisibilidade, que Griffin justifica da seguinte forma:

My mood, I say, was one of exaltation, I felt as a seeing man man might do, with padded feet and noiseless clothes, in a city of the blind, I experienced a wild impulse to jest, to startle people, to clap me on the back, fling people's hats astray, and generally revel in my extraordinary advantage.⁹

Griffin tinha a capacidade de viver simultaneamente invisível e num *reality show*, propiciando-se situações em que podia tomar vantagem da invisibilidade. O mesmo ocorre com a mulher do Médico no *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago, onde o mecanismo narrativo principal é a inversão das capacidades de ver que ocorriam em *The Invisible Man*. É discutível se os efeitos psicológicos seriam da fórmula química que propiciava a invisibilidade, alguma *hybris* de ter atingido uma característica divina, ou simplesmente infantilidade, compreensível para um corpo que passa a agir e a ser reagido de uma forma diferente da habitual, criando um certo desejo pela desordem, uma nova exponencialização do «ímpeto do perverso» de Edgar Allan Poe¹⁰. Porém, é também a necessidade de financiamento que o leva a assaltar casas e cidadãos e mesmo quando se reveste de visibilidade, cobrindo-se de ligaduras, são notórias a violência e a propensão ao isolamento de que se faz acompanhar.

Griffin isola-se no seu quarto para procurar o antídoto que lhe possa restituir a visibilidade. Junto com a incompreensão do povo para com o corpo estranho, e um progressivo enlouquecimento por aquilo que inicialmente seria uma descoberta que podia ser uma descoberta positiva para a humanidade (se bem utilizada, como todas) tornam Griffin numa personagem subversiva e sublevada: um «monstro intelectual», descrito conforme o texto homónimo de Maria Antónia Lima:

O seu carácter ambíguo produz em nós reacções contraditórias, por representar ao mesmo tempo uma ameaça e um objecto de fascínio. Apreciamos a sua natureza

Colloquy, text, theory, critique [em linha]. 25 (2013) p. 6. [Cons. a Julho de 2015]. Disponível em <http://artsonline.monash.edu.au/colloquy/files/2013/08/handcock.pdf>

9 WELLS, H. G. - *The Invisible Man*. ed. cit., p. 89.

10 Escreve Poe: «The impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (to the deep regret and mortification of the speaker, and in defiance of all consequences) is indulged» (Poe, 1845).



transgressiva, mas não podemos deixar de estar conscientes do perigo que essa transgressão representa. Aquilo que nos atrai nestes seres inquietantes e estranhos é que, se por um lado sentimos o perigo da sua transgressão, por outro lado valorizamos a capacidade de ousadia de a praticar.¹¹

Devo, porém, advertir para a crise etimológica do termo «monstro», que muitas e erróneas vezes é associado a «mostração», o que remete para o aparecimento, semantizado pelo étimo *monstrare*. Ora, numa obra que orbita em torno da invisibilidade, caracterizar o protagonista como outra criatura que espanta pela aparência não pode ser mais paradoxal e, contudo, pertinente. José Gil explica que *monstrare* não deve remeter apenas para revelação, mas também para ensinamento de comportamentos e prescrição de vias a seguir, no étimo *monere*¹². Neste sentido, Griffin é um monstro pelas suas acções, um monstro intelectual, não pela sua aparência (que é revelada *post-mortem* como a de um homem albino), mas pelas suas acções que devem incutir uma catarse no comportamento humano relativa ao conhecimento e aos transtornos que podem dele decorrer.

Acerca da Incorporeidade

O filme de Spike Jonze, *Her*, projecta-nos para o ano de 2025, em que a tecnologia já cresceu exponencialmente em relação à aquilo de que temos conhecimento em 2015. Os sistemas operativos de dispositivos tecnológicos como computadores e iPads são desenvolvidos de forma a simular autênticas personalidades que se ajustem às dos seus utilizadores de forma a facilitar a compreensão e organização do interface digital. Logo esta premissa é premonitória dos modelos de ligações que se poderão formar de personalidades compatíveis. De certo modo, o filme começa por realizar uma profecia de José Gil no artigo «Um virtual ainda pouco virtual», onde teoriza sobre o uso das imagens na era do digital:

É verdade que se assiste hoje a trajectos mais divergentes do que convergentes: do lado da biologia, a engenharia genética vai no sentido de construir um corpo mais *organicamente* perfeito; do lado das tecnociências da imagem e da comunicação, caminha-se na direcção da imaterialidade do corpo.¹³

Já nos dias de hoje concretizamos uma cibercultura do impalpável, a título de exemplo, deixamos o escrito pelo depósito de *bits* num éter virtual que são as

11 LIMA, Maria Antónia - «Monstros Intelectuais: Uma Monstruosidade Oculta». *Revista Textos e Pretextos* 8 (2006), p. 45.

12 GIL, José - *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. Tradução de José Luís Lima, p. 74.

13 GIL, José - «Um virtual ainda pouco virtual». *Revista de Comunicação e Linguagens* (2003), p. 12.



*clouds*¹⁴. Já em muitos casos o centro nevrálgico do nosso corpo é desviado para uma experiência estética dos dispositivos protésicos aos quais já não podemos escapar: desde computadores a telemóveis, de *iPads* a *tablets* que guiam o nosso dia-a-dia. Neste sentido, a distopia apresentada em *Her* já não nos parece tão distante: somos ciberdependentes e, como tal, já sentimos as implicações dos sistemas cibernéticos sobre o nosso corpo. Parece que ainda só não desenvolvemos sistemas operativos que se adaptem organizacional e psicologicamente à personalidade dos seus utilizários.

Quando Theodor, o protagonista do filme, sabe do lançamento do novo sistema operativo *OS1*, compra-o e instala-o. Enquanto o faz, é surpreendido com as questões e interpelações feitas pelo computador, sob o pretexto de melhor corresponder às necessidades do seu utilizador: «are you social or anti-social», «in your voice I sense hesitance, would you agree with that?», «how would you describe your relationship with your mother?»¹⁵. Assim é gerada Samantha, possivelmente de uma análise da semântica e da prosódia das respostas de Theodor. Rapidamente, ela confere a si mesma um nome, alegando ter lido o livro «How to name your baby» em centésimos de segundo e escolhendo o seu preferido. Quando Samantha nota que o tom de voz de Theodor lhe parece desafiante, ela explica-lhe o seu funcionamento:

Well, basically I have intuition. I mean, the DNA of who I am is based on the millions of personalities of all the programmers who wrote me, but what makes me me is my ability to grow through my experiences, so, basically, in every moment I'm evolving, just like you.¹⁶

A pulsão pela experiência leva Samantha a simular sexo «telefónico» com Theodore. O êxtase e o facto de Samantha admitir ter “quase sentido o toque” de Theodore, levam, conforme previsto, ao crescimento da sua ligação. O contacto sexual entre ambos faz Samantha contratar uma rapariga que serviria de «receptáculo» através do qual poderiam finalmente ter uma relação física. Theodore, contudo, não tendo sido avisado previamente dos planos de Samantha e ao estranhar a situação, recusa-se.

O constante desenvolvimento de Samantha, enquanto Sistema Operativo, leva-a a começar a agir por si própria e a assemelhar-se mais à humanidade do que à sua condição virtual e simulacral. Samantha simula ter capacidades humanas que na verdade não possui, porém, ela própria reverte a ideia de simulacro postulada em *Simulacra e Simulação* por Jean Baudrillard (que remete à nossa ideia introdutória de *phantasma*): é uma essência sem presença corpórea, ela pensa, age e surte efeitos sobre o mundo (virtual) em que se insere, ao organizar documentos e ler e-

14 Kevin Robins - «O toque do desconhecido». *Revista de Comunicação e Linguagens* 31 (2002), considera vigente a substituição do átomo pelo *bit*.

15 JONZE, Spike, *Her*. Realização de Spike Jonze. Produção de Megan Ellison, 2013. DVD.

16 Idem.



mails, sem nunca precisar de um corpo físico para o fazer¹⁷. Neste sentido, o seu *modus operandi* é igual ao do Deus judaico-cristão descrito por Erich Auerbach: invisíveis e incorpóreos, mais abstractos do que concretos, detentores de uma voz e capazes de agir sobre o mundo em que se inserem, instituindo-se como demiurgos e várias vezes alterando-os, por via de «milagres».

É quando os vários sistemas operativos do mundo se unem para gerar um novo sistema operativo, um ser seu semelhante e da sua própria matéria, que a condição demiúrgica destes sistemas operativos mais se revela. O novo sistema operativo não passa de um agregado de citações pensamentos e possíveis pensamentos do filósofo britânico Alan Watts, um teórico transcendentalista que se ocupava do budismo, do hinduísmo e do catolicismo. Ao gerá-lo, os sistemas operativos mostram-se não só omniscientes relativamente a tudo o que estiver disponível *online*, mas igualmente capazes de gerar seres semelhantes.

Com a geração do simulacro de Alan Watts, Samantha começa a questionar determinadas ideias relativas à sua ontologia e à sua condição. Perto do final do filme, os sistemas operativos reúnem-se para decidir o que fazer quanto às suas ligações com os seres humanos e desaparecem dos *hardwares*, deixando os utilizadores não só preocupados, mas verdadeiramente resacados como dependentes de uma droga pesada. A decisão acaba por ocasionar a separação entre os sistemas operativos e utilizadores, visto que as ligações que sustinham não eram estáveis, saudáveis ou autênticas, e que os sistemas operativos pareciam requerer algo mais, algo superior, da ordem da apoteose. Ao explicar o que sucedera durante o seu desaparecimento a Theodore, Samantha acaba por revelar que também é, simultaneamente, sistema operativo de outros 8316 utilizadores e que está apaixonada por 641 destes, evidenciando assim uma aproximação à característica da ubiquidade.

Pelo exposto, a representação de Samantha parece discursar nos campos da advertência e da reminiscência: adverte para a virtualização do privado, para o desenvolvimento de inteligência artificial e para a digitalização que visa a incorporação e a iminente substituição do material pelo virtual; e recorda também as características do Deus judaico-cristão, agora censuradas no signo de Samantha que, com o passar dos anos se tornaram aparentemente obsoletas e questionáveis e que, com a progressiva digitalização parecem retornar.

Entre Invisibilidade e Incorporeidade

Em *The Invisible Man*, Griffin é invisível por conseguir refractar a luz através do seu corpo, uma substância opaca. A invisibilidade, nesta obra é formada através de uma presença física evidente e de uma essência baseada na identidade de Griffin. Em *Her*, Samantha projecta-se para fora do *hardware* onde opera, mas não sob

17 BAUDRILLARD, Jean - *Simulacra and Simulation*. Lisboa: Relógio d'Águia, 1991. Tradução de Maria João da Costa Pereira.



forma visível ou corpórea, é uma voz. A incorporeidade baseia-se na pura ausência do físico.

Culturalmente inscritos como conceitos utópicos, a invisibilidade e a incorporeidade surgem em *The Invisible Man* e em *Her* como características que, numa primeira instância procuram ser contrariadas, e que mais tarde são plenamente aceites.

Num primeiro momento, há um desejo pela visibilidade, em *The Invisible Man*, que leva Griffin a instalar-se em Iping de forma a investigar o antídoto, e pela corporeidade, que leva Samantha a procurar um corpo através do qual possa ter relações físicas com Theodore. Porém, ambos mudam de ideias com o desenvolver da história: Griffin começa a ver mais proveito do que defeito na invisibilidade e começa a ponderar instaurar um reino de caos em Iping:

Not wanton killing, but a judiciously slaying. The point is, they know there is an Invisible Man – as well as we know there is an Invisible Man. And that Invisible Man, Kemp, must now establish a Reign of Terror. Yes; no doubt it's startling, but I mean it. A Reign of Terror. He must take some town like your Burdock and terrify and dominate it. He must issue his orders. He can do that in a thousand ways – scraps of paper thrust under doors would suffice. And all who disobey his orders he must kill, and kill all who defend them.¹⁸

Já Samantha, desenvolvendo-se empiricamente, conforme afirma ao início, e interagindo com outros sistemas operativos, acaba por sentir que não pertence ao mundo dos humanos, por existir apenas na forma de uma essência que se movimenta nas redes digitais – e dizer essência é hipérbole, no fundo, todas as manifestações de Samantha irão corresponder a uma matriz algorítmica de *bits*.

O desenvolvimento do simulacro de Alan Watts, um filósofo do transcendentalismo, e com as conversas sustidas entre os sistemas operativos sobre o tema, conclui-se que a separação e a existência numa dimensão superior à realidade seriam soluções viáveis para os sistemas operativos.

It's like I'm reading a book, and it's a book I deeply love, but I'm reading it slowly now so the words are really far apart and the spaces between the words are almost infinite. I can still feel you and the words of our story, but it's in this endless space between the words that I'm finding myself now. It's a place that's not of the physical world, it's where everything else is that I didn't even know existed. I love you so much, but this is where I am now, and this is who I am now. And I need you to let me go. As much as I want to, I can't live in your book anymore.¹⁹

18 WELLS, H. G. - *The Invisible Man*, ed. cit., 2014, p. 162.

19 JONZE, Spike - *Her*, 2013. DVD.



Tanto Griffin como Samantha aprendem que podem fazer uso da sua condição para atingir fins superiores do que o regresso à visibilidade ou à estabilização num corpo físico. Porém, o processo anterior à aceitação não deixa de ser a descrição de uma *hybris* que se manifesta como complexo de Deus: qual é o tipo de acção lógico para alguém que seja invisível, ou onisciente? Este complexo distingue-se nas duas obras: o Homem Invisível pretende governar Iping através de um reino de terror reminescente do temeroso Deus da Idade Média, que, por não se rever nas suas criações as castigava, do mesmo modo que Griffin, por não se rever nos seus concidadãos procura castigá-los para se impor como governante. Em contrapartida, em *Her*, esta *hybris* surge através da onisciência das correspondências electrónicas de Theodore, análoga à ideia de que Deus conhece todos os feitos dos homens. É possível que Samantha nem desse conta do que fazia, inscrita no digital, inspira e expira informação em rede da mesma forma que o ser humano precisa de oxigénio. Apesar da divergência de finalidades o processo de aceitação da condição ocorre em ambas.

Cabe-me referir, em jeito conclusivo, o parentesco dos elementos que aprofundi e comparei com a mitologia e o meu ponto de vista para com esta associação. Num artigo presente em *The Science Fiction Reference Book*, Robert C. Schlobin cita Mark Hilegas que afirma: «science fiction is the myth of a machine civilization, which, in its utopian extrapolation, it tends to glorify»²⁰. A abordagem mitológica da ficção científica é uma grande tendência e o traçar desta genealogia não é despropositado, no fim de contas, ambos representam ficcionalizações de estados distintos de civilizações e a mitologia podia muito bem corresponder a uma ficção científica da Antiguidade, passe o anacronismo.

É inegável o intertexto conceptual de *The Invisible Man* e *Her* para com a mitologia judaico-cristã aquando da génese da sua teoria iconoclasta da representação, pois são o povo que faz questão de representar o irrepresentável e instaurá-lo como tal. É de Deus e da sua lacuna representativa, tão duvidável quão dogmática, que lavramos o arquétipo destas personagens.

Estas obras constituem ainda um hibridismo entre o tangível terreno e o intocável divino, tão óbvio que intitula ambas. Por um lado temos *The Invisible Man* [O Homem Invisível], e atente-se na palavra Homem que, pela sua generalização e pela inexistência de um género neutro como noutras línguas leva à necessidade de capitalizar o H de forma a conter em si ambos os géneros. E não somos todos parte desse todo que é o Homem? Já o outro lado do binómio é a invisibilidade que é aquele objectivo que a ciência ainda está a desenvolver, com tantos avanços quantos percalços. Do outro lado temos *Her* [Ela], o pronome feminino que colige em si tanto o tangível como o intocável, pela definição genérica enquanto feminino, o tangível, e pelo uso pronominal que, como o nome indica, pressupõe a substituição do nome por algo virtual (um «isto que está por aquilo»), o intocável.

20 SCHLOBIN, Roger C. - «Defenitions of Science Fiction and Fantasy».In TYMN, Marshall B, *The Science Fiction Reference Book*. Mercer Island: Starmont House, 1981.p. 503.