

Máquinas desumanizadoras, máquinas humanizadoras: sobre o teatro e a tecnologia

Eunice Gonçalves DUARTE¹
Universidade de Coimbra

Ao comentar o conceito de Heidegger sobre o trabalho da mão (*Handlung*) na produção do pensamento e sobre o perigo de a tecnologia se impor como intermediária nesta relação, Jacques Derrida (1999, p. 21) pergunta:

¿Pero es esto una razón para protestar contra la máquina? Con la maquina de escribir o el ordenador no se preside de la mano sino que entra en función otra mano – si se me permite decirlo así – otra inducción, otra orden del cuerpo a la mano y la mano a la escritura.

A mão em Heidegger seria o indicador de um humanismo; um humanismo que permitia aos homens serem resgatados da animalidade, domesticados até. Contudo, estas mutações, anunciadas por Derrida, não podem ser deixadas de lado: pensar a tecnologia actualmente é também pensar no processo antropológico por ela imposto, que implicará uma outra ordenação do corpo e até mesmo uma outra dimensão ontológica.

No mesmo texto, o autor – quando questionado sobre se a escrita de textos no computador não implica um salto das etapas que para o escritor ligam o pensamento ao texto – argumenta “son otros tiempos, es otro ritmo” (*Idem*, p. 24). Altera-se o tempo de produção, que por um lado nos leva a crer que o tratamento sobre o produto (texto) é infundável e que é sempre possível torná-lo mais perfeito; por outro, o processo poderá ser tão rápido que não é suficiente para deixar qualquer pegada. Isso é assustador, se pensarmos no que se perde e no que se ganha com a generalização dos aparelhos tecnológicos. Derrida enfatiza essas transformações: “Una gran época se acaba (...) hemos conocido la transición de la pluma ala máquina de escribir, después a la máquina de escribir eléctrica, luego al ordenador y todo esto en treinta años” (*Idem*, p. 33).

Perigosamente viajámos a uma grande rapidez. O que nos dá a rapidez das mutações tecnológicas? O que nos dão os objectos tecnológicos?

¹ Doutoranda em Ciências da Comunicação na Universidade de Coimbra. Estudou teatro contemporâneo no University College Dublin e estagiou no Abbey Theatre. Desde 2004 que trabalha como artista de teatro independente. Para além do seu trabalho artístico é docente na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e no Instituto Superior de Ciências da Educação. E-mail: eunice.semaforo@gmail.com.

É certo que o século XX se constituiu pela técnica; objectos mecânicos passaram a ser incluídos na vida quotidiana. A experiência da cultura contemporânea passou a ser mediada pela tecnologia, indissociável da ideia de máquina, que se inseriu rapidamente na vida quotidiana, alterando até o imaginário estético e influenciando a forma de produção e de recepção artística.

Contudo, as mutações tecnológicas estão longe de encontrar um lugar pacífico no pensamento contemporâneo. O lugar que a técnica passou a ocupar na cultura contemporânea fez surgir, logo no início do século XX, uma série de discursos que perspectivavam ora sobre os perigos que lhe advém, ora sobre o fascínio² pela sua potencialidade: Heidegger apresenta esta mesma dualidade na sua crítica à técnica moderna e Theodor Adorno, um dos principais fundadores da Escola de Frankfurt, introduz, juntamente com Max Horkheimer, o conceito de “Indústrias Culturais” assinalando os perigos dos meios massificados na produção artística – conceito que actualmente encontrou a sua banalização com o aparecimento das chamadas “Indústrias Criativas”. Todavia, no que diz respeito à produção da obra de arte na “era” da técnica moderna, nenhum outro ensaio tem sido alvo de tantas indagações como o ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

Walter Benjamin, neste mesmo ensaio, anuncia, ainda que de forma determinista, novas potencialidades na criação da obra de arte: sistemas mecânicos e técnicos tornam possível a reprodução do objecto artístico. Para Benjamin, o cinema é fruto desta reprodutibilidade. O processo de filmagem e de montagem de um filme é indissociável do objecto mecânico, trazendo um outro ponto de vista ao “observador”; o olhar prende-se na acção que é capturada pela máquina e não nos objectos maquinais que tornaram possível a transmissão da acção. Isto é, a tecnologia, embora invisível, é a intermediária na relação entre o artista e o receptor da obra de arte. Esta ideia traz consigo uma série de problemáticas sobre a produção artística que ainda hoje estão em discussão: o distanciamento do produtor do seu produto, o choque do espectador, a perda da “aura”, o direito do autor, a sociedade do espectáculo, o questionamento do “real” e a “hiper-realidade”.

Chegando a este quadro panorâmico, pergunto-me então: como é que os aspectos maquinais da tecnologia se instalam na arte teatral?

² O discurso de Derrida, no texto citado acima, embora incida numa crítica a Heidegger, não se afasta desta dualidade em relação à tecnologia.

O logos técnico da *performance* de teatro

Na sua essência performativa, é frequente encontrar uma relação directa entre teatro, a técnica e a tecnológica, basta pensar na maquinaria de palco que acompanha a acção dramaturgica: máquinas de fumo, alçapões, *deus ex-machina* etc. A relação da acção performativa com o olhar do “outro” é também uma relação com a tecnologia que, embora na maior parte das vezes seja mantida na invisibilidade, medeia o processo de comunicação entre o que se passa em cena e o espectador.

Já no século XX, o fascínio pelo objecto maquinal fez surgir uma série de movimentos artísticos que pretendiam mostrar a tecnologia da *performance* teatral – desde o Movimento Biomecânico de Meyerhold à teoria de distanciamento de Brecht ou o Futurismo. Mostrar a acção também era mostrar a tecnologia; ela era inerente ao que acontecia em palco, e não exterior a ele.

Contudo, neste artigo, interessa-me ainda uma outra dimensão da tecnologia no teatro: a sua presença na dramaturgia. Ou seja, questionar a tecnologia que é exposta no texto dramático: tratar-se-á de um adereço de cena ou estará implícito algo mais relevante? Enquanto reflexo das relações contemporâneas entre homem e “máquina”, estamos perante a materialização de uma presença alheia ou mesmo contrária ao humano, ou será essa materialização, pelo contrário, sinal de uma presença humana? Ou de algo que funde humano e máquina numa nova unidade? E, em particular nestes últimos casos, serão os objectos tecnológicos, quando expostos na obra de teatro, mediadores de memórias afectivas?

O telefone *fetichista*, o “Disco Voador” e o Gravador de Krapp

“Ainda bem que és um pouco desastrado e que gostas de mim. Se não gostasses de mim e fosses mais habilidoso, o telefone tornar-se-ia uma arma assustadora.” (COCTEAU, 1989, p. 29). A peça *A voz humana* dá-nos a ouvir o lamento de uma mulher que se despede do seu amante; um último telefonema antes da separação final. Jean Cocteau atribui à protagonista um discurso desamparado, ferido, emocional. O abandono por parte do seu amante é-lhe doloroso. Com o avançar do texto, ouvem-se bocados da sua história de amor e da sua conseqüente separação: uma outra mulher (a noiva do amante) supostamente terá sido a causa para a ruptura do romance. No entanto, isso não é completamente certo. Há também a possibilidade de o amante se ter apaixonado por outra mulher e isso tenha

levado à separação. É-nos impossível aceder ao todo da história; a narrativa não é linear (é interrompida pela tecnologia e pelo discurso que por ela é afectado) e existem incoerências (ou ilusões) por parte da protagonista (também consequência do uso do telefone ou do ruído provocado por ele).

Consideremos ainda outra característica: uma conversa telefónica pressupõe diálogo, pressupõe dois interlocutores³. Isso é verdadeiro no caso de quem fala e de quem escuta directamente. Numa perspectiva *voyeurista* (ou será melhor dizer: *écoutista*), como ocorre em *A voz humana*, apenas acedemos a um lado da conversa; o outro que está para lá do auscultador. Cabe-nos apenas imaginar, completar, o que estará na ausência que nos é dada e presentificá-la. Como em todas as conversas telefónicas, trata-se de uma presença que, apesar de ausente, se presentifica através do discurso que o outro mantém com a máquina.

Interessa, neste caso, considerar a conversa que não é escutada, aquela a que não conseguimos aceder. Ao falar-lhe ao ouvido, através do auscultador, o amante presentifica-se intimamente perante a protagonista: o seu discurso é para ela e apenas destinado a ela. É o discurso da intimidade que é passado pelo telefone, pela máquina. O público terá de se contentar com a interrupção, com as palavras mal ouvidas, com a paralinguagem da protagonista, com tudo aquilo que a máquina deixa adivinhar e com tudo aquilo que esperamos que a máquina nos dê. O telefone é assim o elemento essencial que faz pulsar a dramaturgia de *A voz humana*: tudo se origina nele e em torno dele: “ele [o telefone] existe simultaneamente como catalisador de tensões, produtor de personagens e símbolo”, escreve Gastão Cruz (1989, p. 11) na nota introdutória da peça⁴. Não é portanto um objecto inocente (ou neutro) e, embora a protagonista se ligue a ele emocionalmente – porque ele é quem presentifica o seu amante –, cria a ilusão de que é possível os dois amantes estarem juntos quando a inevitável separação já se havia dado.

Para além de *A voz humana*, outros “telefonemas de amor” se sucedem no teatro. A peça *The Gigli concert*, de Thomas Murphy, inicia a sua acção também com um telefonema. Todos os dias, J. P. W. King telefona a Helen (a mulher que o desprezou) e implora-lhe o seu amor. Telefonemas que servem de controlo⁵, de imposição de uma presença ou de uma fantasia. No entanto, não é o telefone o catalisador de *The Gigli concert*. O protagonismo

³ No discurso da personagem principal são referenciados 4 interlocutores: o amante, a paciente do Dr. Schmit, a telefonista e o criado José.

⁴ Na versão da Assírio & Alvim consultada para este artigo.

⁵ Quando J. P. W. King finalmente desiste e deixa de lhe telefonar, recebe de volta um telefonema ofendido de Helen.

pertence a um gira-discos, que toca um disco específico: um álbum do mítico cantor de ópera Beniamino Gigli.

Neste texto, J. P. W. King é um *dynamatologist* – uma espécie de curandeiro *New age* – inglês, deslocado em Dublin. Um novo paciente apresenta-lhe um desafio: Benimillo (Irish Man)⁶, um irlandês, pede-lhe para ser tratado do desejo de querer cantar como Gigli – invulgar psicose que terá sido originada pela escuta exaustiva do álbum, e um tormento que destruía a vida de Benimillo.

Qual elemento mágico, a presença de Gigli (da sua voz e das suas canções) vai tomando conta das emoções das personagens, provocando alterações dramáticas, interrupções no seu comportamento:

Irish Man has gone to the record-player, and cued in a track. He faces JPW squarely, a dangerous and warning attitude telling JPW not to interfere. Gigli singing ‘Dai campi, dai prati’. They listen to the complete aria including the final orchestral bars. Irish Man’s attitude softens through the aria and perhaps a few whimper-like sounds escape (MURPHY, 2001, p. 41).

O disco de Gigli impõe comportamentos a quem o escuta, assemelhando-se a um elemento de controlo cerebral que não afecta só o Irish Man; J. P. W. é igualmente contaminado. Isso torna-se evidente a partir do momento em que é deixado sozinho com a máquina e divaga sobre a relação entre Deus e os homens, questionando a culpa existencial. O discurso de J. P. W. é acompanhado pelo canto de *Cielo e mar*, de Gigli. O texto é impregnado por este cantar, criando um efeito assustador, evidenciando a loucura de J. P. W.

“(…) yes, it is crystal clear. We understand our existential guilt, our definition of ourselves is right from the start – I am who may be – and meanwhile, our paradoxical key, despair, is rising, rising in our pool to total despair.(…) not in any muddled theocentric sense, but as if the point of origin in the here-and-now where anything becomes possible. Now you follow (*he laughs in celebration*) And I have three more days to do it! (*he turns up the volume: ‘Cielo e mar’, ending this scene triumphantly.*)” (*Idem*, pp. 52-3).

Ao contrário do telefone em *A voz humana*, a voz do disco não fala directamente à personagem, nem lhe segreda um discurso amoroso ao ouvido. Antes, faz-se ouvir pelo espaço (invade-o) e assume-se de forma fantasmagórica. Ao imortalizar-se na gravação do disco, esta voz está para além duma presença material do humano, assemelha-se antes a

⁶ O autor refere-se sempre a esta personagem como *Irish Man*, no entanto a personagem diz chamar-se Benimillo – o que não é levado a sério pelas outras personagens ou pelo leitor. Benimillo é o nome assimilado pelo Irish Man devido à semelhança com o primeiro nome de Gigli, Beniamino.

uma presença hegemónica “divina” – qual voz que interpela Saulo na sua caça aos cristãos e que o converte em instrumento de divulgação da palavra de Deus.

Assombrado por uma voz está também Krapp, em *Krapp's last tape*, de Samuel Beckett. No entanto, esta voz é a sua própria voz; uma esquizofrenia oral que representa a sua história, o seu passado.

Krapp – descrito no texto como uma figura patética de “White face. Purple noise. Disordered grey hair” (BECKETT, 1984, p. 55), *clownish* até –, muito perto de completar 69 anos, escuta-se numa gravação de trinta anos antes. Das bobines chega-nos a memória de um aborrecido diário (do tempo em que foi gravado) e da memória oral de um tempo ainda mais longínquo. O velho Krapp confronta-se com o Krapp de 39 anos, que por sua vez se confronta com um outro ainda mais jovem:

“TAPE: (...) just been listening to an old year, passages at random (...) Hard to believe I was that young whelp. The voice! Jesus! And the aspirations! [Brief laugh in which Krapp joins.] And the resolutions!” (*Idem*, p. 58).

Aos 39 anos, Krapp criticava o seu vigor juvenil. Aos 69 anos, que fazia Krapp se não criticar a arrogante juvenildade da sua gravação do dia em que completou 39 anos?

“KRAPP: Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years, hard to believe I was ever as bad as that.” (*Idem*, p. 62). Contudo, pouco se terá alterado na vida de Krapp, para além de uma voz agora enfraquecida.

A sua precisão maquinal de registo estende-se para além do sistema áudio, está presente em tudo o que faz, desde as anotações às pesquisas no dicionário, aos sistemas de armazenamento das bobinas. Mesmo assim, algo escapa a esta precisão, algo de precioso e íntimo: a memória de uma rapariga amada, um momento de felicidade cuja gravação Krapp reproduz repetidamente.

A fusão entre personagem (humano) e máquina (tecnologia) é, em *Krapp's last tape*, mais evidenciada – em *A voz humana*, a máquina é mediadora da comunicação entre personagens e em *Gigli's concert* é omnipresente, alterando a percepção que as personagens têm da realidade que as envolve. Consequentemente, a memória de uma experiência amorosa aparece-nos aqui como um elemento perverso: aparentemente parece anunciar a salvação de Krapp, por tornar presente um pequeno vulto de humanidade, mas, mesmo escapando à apreensão por parte da máquina, é contudo através da máquina que a memória pode ser evocada.

Máquinas de desejo?

Regresso à questão inicial: o impacto do aparelho tecnológico na dramaturgia, na obra de teatro, concentrando-me agora nos três casos apresentados.

Ao falar sobre as imagens digitais, Jose Jiménez, no seu artigo *A revolução da arte eletrónica*, alerta que estas, apesar de serem fugazes (de certa maneira fantasmagóricas), são “formas de novas materialidades. (...) no mesmo sentido em que o são as operações do cérebro humano.” (1998, p. 55, ênfase no original). Focando na expressão usada por Jiménez, “formas de novas materialidades”, trazem (nos casos apresentados neste artigo) os aparelhos tecnológicos “formas de novas materialidades” para a dramaturgia contemporânea?

O telefone, o gravador de voz e o gira-discos são máquinas de desejo, que pretendem tornar presentes fantasias. O sujeito transfere para elas o âmago do seu desejo: a pessoa amada, uma aspiração ou um registo do próprio com algo de narcisista.

“Este fio é a única coisa que me liga ainda à nossa vida” (COCTEAU, 1989, p. 35)

“Their eyes on the machine – the machine is a reminder of what has to be achieved.” (MURPHY, 2001, p. 45)

“Broods, realizes he is recording silence, switches off, broods” (BECKETT, 1984, p. 62).

A máquina é responsável por estender uma vontade: sem o telefone, o corte relacional entre a protagonista de *A voz humana* e o seu amante já teria sido feito; o telefone permite-lhes continuarem artificialmente ligados. O mesmo se passa com o gira-discos de *The Gigli concert*: a única forma de J. P. W. conseguir aceder à psicose de Irish Man é deixar que o disco continue a tocar. Pode-se considerar ainda outro ponto de vista: a materialização do desejo de comunicar com o “Outro”, já que as máquinas enunciam a possibilidade de chegar ao “Outro”, mesmo quando o “Outro” nos parece inacessível (*A voz humana* e *The Gigli concert*) ou imaginário (*Krapp’s last tape*)?

Ainda nos anos 90, Allucquère Rosanne Stone, na introdução ao seu livro *The war of desire and technology at the close of the mechanical age*, referia-se aos computadores como locais para interacção social. Stone afirmava: “Inside the little box are other people” (STONE, 1996, p. 16), alertando logo de seguida que isso deveria levar-nos a questionar o efeito da presença:

The changes that the concept of presence is currently undergoing are embedded in much larger shifts in cultural beliefs and practices. These include repeated

transgressions of the traditional concept of the body's physical envelope and of the locus of human agency (*Idem, ibidem*).

Entre os vários factores que permitem esta alteração da noção de presença, Stone indica o aumento do uso de objectos tecnológicos na vida social, que funcionam como “a channel or representative for *absent human agency*” (*Idem*, p. 17, ênfase meu).

O questionamento de Stone é relevante para o tema em causa. No capítulo *Reinvention and encounter: Pause for theory*, Stone indica-nos três formas de os corpos (*bodies*) e os Eus (*selves*)⁷ se relacionarem com a tecnologia:

“1. Selves and relationships between selves constituted and mediated by technologies of communication (...) 2. Technologies that mediate cultural legibility for the biological substrates to selves. (...) 3. Technologies mediating between bodies and selves that may or may not be within physical proximity.” (*Idem*, p. 89)

Em qualquer dos casos, a máquina constitui-se como mediadora duma interacção entre humanos, e daí que não seja possível falar-se apenas de relação humano-máquina sem se passar por uma consideração mais profunda da interacção entre humanos por intermédio da máquina.

Nos textos dramáticos aqui apresentados, arrisco a dizer que a relação que se estabelece é precisamente essa relação “humano-humano” mediada pela máquina e que a máquina torna presente. Ou seja, trata-se de um processo de comunicação permitido pela máquina – e não me refiro apenas no caso de telefone (onde se torna mais óbvia esta afirmação). O disco de Gigli, em *The Gigli concert*, funciona como um substituto da linguagem entre os dois homens, permitindo uma comunicação que não poderia ser expressa por palavras ou por outro tipo de código, e o gravador de *Krapp's last tape* permite ao protagonista aceder a memórias de interacção com outros humanos e, através delas, a um simulacro da experiência que de facto teve.

Esta ideia de interacção leva-nos ainda a outra problemática. Quando se trata de objectos tecnológicos mediadores da interacção física entre indivíduos (corpos/seres/pessoas) há que considerar também um outro factor: a possibilidade de desligar a máquina.

⁷ “I say bodies *and* selves not because we are children of Descartes, and must keep them separated (...) but because the coupling between bodies and selves is a powerfully contested site, densely structured, at which governments, industries, scientists (...) fight for the right to speech, for a profoundly moral high ground, and not incidentally for the right to control epistemic structures by which body means.” (*Idem*, p. 84)

(Des)Ligar o *cyborg*

Estas máquinas obrigam a um relacionamento com as tecnologias *on/off*, que impõem a possibilidade de corte (desligar); o que, por sua vez, obriga a um ajuste do indivíduo (corpo/voz/ser) à máquina, que é também forte motivo de frustração e impotência perante o aparelho. A protagonista de *A voz humana* chega mesmo a dizer que morrerá se o telefone se desligar. O seu discurso angustiado dirige-se muitas das vezes à funcionalidade da máquina e aos defeitos na comunicação impostos pela máquina.

Krapp é um ritualista: as acções de escutar e gravar são executadas minuciosamente, principalmente porque se trata do dia do seu aniversário. Beckett descreve-nos o seu processo como algo sistemático (maquinal): procurar a bobine correcta, colocar a bobine, assumir a posição de escuta, mudar a bobine, assumir a posição de gravação, desligar a máquina, procurar de novo a bobine, colocar a bobine, assumir a posição de escuta e assim sucessivamente.

Numa primeira leitura, parece-nos que Krapp detém o poder sobre a máquina: ele avança ou recua na gravação conforme o que pretende ouvir. Um impulso da sua memória é porém evidenciado: o episódio da rapariga do barco. Nesse momento gera-se na peça um autoquestionamento. Krapp inicia uma retrospecção das suas decisões de vida; equaciona a possibilidade de ter tido uma vida diferente, ao mesmo tempo que se ouve, 30 anos antes, com tanta certeza na decisão que tomou. Krapp não consegue deixar de se ouvir repetidamente, perdendo o controlo sobre a máquina e deixando-se controlar por ela.

Se por um lado, ao anunciar-se a vontade da máquina, é-lhe conferida uma vida própria, por outro essa vida não é sem si humana, ou seja, não está sujeita aos mesmos princípios que aos das restantes personagens. Elas aparecem-nos como uma proposta híbrida, algo que funde humano e máquina, e que obrigará sempre a um ajuste do corpo ao aparelho e às suas especificidades.

Como contributo para a discussão desenvolvida neste artigo, não posso deixar de mencionar Donna Haraway que, no seu *A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*, propõe a ideia do *cyborg* (um híbrido entre humano e máquina), como proposta para a dissolução das relações de poder da época moderna. O *cyborg* é para Haraway a imagem condensada entre imaginação e realidade material – um misto de máquina e de organismo – e é por isso o elemento que permite a diluição de barreiras que nos prendem ao dualismo.

Haraway, ao sugerir o *cyborg* e a superação do dualismo (homem/mulher, por ex.), evidencia alterações epistemológicas e ontológicas, alegando a necessidade de uma nova forma de pensamento político que não caia nos velhos dualismos mas que permita “(...) subtle understanding of emerging pleasures, experiences, and powers with serious potential for changing the rules of the game.” (*Idem*, p.173).

O discurso provocatório de Haraway confronta-nos com a uma transgressão já em curso das fronteiras entre homem e máquina. Para a autora, as máquinas são exemplos “não humanos” com os quais os humanos se relacionam intimamente. O dualismo entre máquina e organismo é corrompido já que as máquinas se tornaram mais autónomas. Não somos apenas humanos que habitam num mundo de dispositivos “não humanos” mas todos (humanos e “não-humanos”) possivelmente fazemos já parte de um mundo híbrido⁸.

Apropriando-me dessa proposta do *cyborg*, e ainda que a autora não esconda a sua função de mito para a condição contemporânea, arrisco dizer que o telefone (*A voz humana*), o gravador (*Krapp's last tape*) e o gramofone (*Gigli's concert*) apelam igualmente a um discurso utópico: o da humanização da própria máquina. Nas peças apresentadas, as personagens são perversamente controladas pelas máquinas mas esse controlo só se dá quando com elas se relacionam intimamente; quando a máquina aparenta estados que estão para além da sua função e se torna parte do imaginário afectivo das personagens. Consequentemente, é atribuída à máquina uma vida própria: tem vontades, desejos, que parecem impor um comportamento (por exemplo, Irish Man refere-se ao seu gira-discos como o “diabo”⁹ e acusa-o de o tornar violento).

Ironicamente, destes aparelhos tecnológicos se espera que, afinal, em vez de desumanizar-se ao relacionar-se com eles, o humano seja pelo contrário mais humano, o que nos permite perceber uma outra ideia de humanidade – uma outra ideia de corpo (Derrida) ou (e por que não?) a possibilidade material do *cyborg* (Haraway).

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- BECKETT, Samuel. *Krapp's last tape*. In: *Collected shorter plays*. Londres, Faber and Faber, 1984.
 COCTEAU, Jean. *A voz humana*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1989.
 DERRIDA, Jacques. El tratamiento del texto. In: *No escribo sin luz artificial*. Cuatro Ediciones, 1999.
 JIMÉNEZ, José. “A revolução da arte electrónica”, *Revista de comunicação e linguagens*. N.º 25/26 (“Real vs. Virtual”), Lisboa, Cosmos, 1998.

⁸ A distinção entre físico e não físico é também quebrada: a limpeza aparente das máquinas, que cobre todo um sistema electrónico (sinais, ondas electromagnéticas etc.) não permite aceder ao seu funcionamento (à sua imaterialidade) mas permite-nos relacionar com o seu exterior, com a materialidade.

⁹ De facto, quando finalmente se vê livre do gira-discos, a “maldição” é transferida para J. P.W.

HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. Nova Iorque, 1991. pp.149-181.

MURPHY, Tom. *The Gigli concert*. Londres, Methuen Drama, 2001.

STONE, Allucquère Rosanne. *The war of desire and technology at the close of the mechanical age*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

Abstract: Departing from the analysis of three theatre plays: *A voz humana* [La Voix Humaine] by Jean Cocteau, *The Gigli concert* by Thomas Murphy and *Krapp's last tape* by Samuel Beckett, it is intended to question how the contemporary relations between man and machine are explored in theatre.

Keywords: theatre; technology; contemporary culture.