

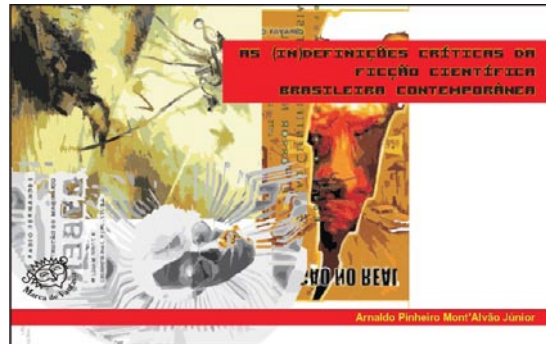
**AS (IN)DEFINIÇÕES CRÍTICAS DA
FICÇÃO CIENTÍFICA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior

Capa - Sumário - Apresentação - Introdução - Capítulo I - II - III - IV - Conclusão - Autor - Expediente

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior

As (in)definições críticas da Ficção Científica brasileira contemporânea



João Pessoa - 2010

Sumário

Apresentação I - Rodolfo Rorato Londero	5
Apresentação II - Edgar Cézár Nolasco	8
Introdução: Arquivo X = FC + B: uma investigação <i>arquiviolítica</i> da literatura de ficção científica brasileira contemporânea	11
Capítulo I: Conceituações críticas da ficção científica brasileira contemporânea: uma análise comparativista	22
1.1 A prática comparativista da crítica da literatura de ficção científica brasileira	25
1.1.1 O <i>não-lugar</i> da ficção científica brasileira: considerações da crítica literária	28
1.2 Made in USA	36
1.2.1 Brasilófilo	45
1.3 Mas, afinal, o que é ficção científica?	49
Capítulo II: Viagem pelo espaço sideral da ficção científica: objetos mitológicos já identificados	54
2.1 Corrida por circuitos mitológicos: o universo literário do <i>mito</i>	56
2.2 <i>A Guerra dos mundos</i> dos mitos: um conceito investigado pela crítica brasileira de ficção científica	63
2.3 Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: o mito na mira de um crítico	83
2.3.1 <i>O par: uma novela amazônica</i> : um jeito de se construir a tessitura da ficção científica brasileira	90

Capítulo III: Realidade versus ficção: o complexo jogo da ficção científica	96
3.1 <i>Como mapear o presente a partir de um futuro cogitado no passado:</i> os jogos mentais da ficção científica inseridos na cultura brasileira	98
3.2 <i>O rasgão no real: abrem-se as cortinas e começa o espetáculo</i>	108
3.2.1 <i>Os Ishtarianos estão entre as regiões periféricas da nossa consciência:</i> ficção versus realidade na ficção científica brasileira	128
Capítulo IV: Sense of wonder. sensação simultânea de familiaridade e de estranhamento	135
4.1 <i>Sense of wonder: o choque peculiar da ficção científica</i>	137
4.2 <i>A construção do imaginário cyber:</i> o <i>sense of wonder</i> na ficção científica <i>cyberpunk</i> e em outros subgêneros	143
4.2.1 <i>Charlotte Sometimes: o sense of wonder na literatura de ficção científica brasileira</i>	159
Conclusão: The Big Bang Theory of Brazilian Science Fiction	167
Referências	174
Sobre o autor	191
Expediente	192

Apresentação I

Se o Arnaldo me permite, uso este espaço não apenas para apresentar o excelente trabalho que você, leitor, tem agora em suas mãos virtuais, mas para redigir um programa de pesquisa. É claro que este trabalho atende todos os pontos do programa que proponho, até porque o próprio Arnaldo, em algum momento, ajudou a compô-lo. Então o que segue abaixo diz respeito a este trabalho, mas não somente a ele. Diz respeito também ao pequeno número de pesquisas (número que, assim espero, crescerá cada vez mais) que compõe o que eu e Arnaldo carinhosamente chamamos de “Escola de Campo Grande”. Em tom de brincadeira, mas também de reflexão, o nome se refere à Escola de Frankfurt, ao grupo de

pensadores que representa justamente o oposto do que acreditamos. Se para os frankfurtianos as “literaturas de massa” são a melhor representação da cultura degradada em produto industrial, para os “campograndianos” estas mesmas literaturas, que eles preferem chamá-las de “literaturas invisíveis”, formam um espaço de experimentação, longe dos olhares taxativos da academia. É na condição de invisíveis que gêneros como ficção científica, horror, fantasia, policial, espiritismo, auto-ajuda, quadrinhos, etc., encontram sua força: fora da vigilância, do vigiar e punir de críticos consagrados, estes gêneros estabelecem seus próprios valores e regras, quase sempre em conflito com aqueles determinados

pelas “altas literaturas”. Certa vez o professor Edgar Nolasco, clariciano que abriu as portas da “Escola de Campo Grande”, disse que, se alguém escreve sobre “altas literaturas”, é porque espera uma réplica sobre “baixas literaturas”. Que o momento desta réplica é agora o leitor percebe nas páginas seguintes, dedicadas não aos críticos de sempre (preciso citá-los?), mas aos críticos que, comentando e definindo a ficção científica, assumem sua invisibilidade. Para literaturas invisíveis, críticos invisíveis. E para escolas invisíveis, eventos invisíveis – como o *Invisibilidades*, cuja terceira edição, em curadoria de Fábio Fernandes, participou Arnaldo e outros membros da “Escola de Campo Grande”.

Aos demais, inclusive você, leitor, que pretendem fazer como Arnaldo e replicar sobre “baixas literaturas”, eu sugiro ao futuro “replicante” – fabricado não pela Tyrell Corporation, mas pela “Escola de

Campo Grande” – considerar os seguintes pontos:

1. As literaturas invisíveis se inserem no mercado, se assumem enquanto mercadoria, querem se vender – não ao “sistema capitalista”, como pensa o frankfurtiano apressado, mas ao prazer e ao juízo do público-fã;
2. As literaturas invisíveis se excluem dos valores que formam o “cânone literário”, desaparecem deliberadamente dos olhares daqueles que não querem compreendê-las ou tentem compreendê-las através de valores que não são os seus;
3. As literaturas invisíveis se constituem como fenômeno da globalização, são gêneros adotados por escritores e fãs espalhados por todos os cantos do mundo – o que as torna um objeto desafiante para qualquer comparatista;
4. As literaturas invisíveis não se deixam definir com

facilidade, sendo qualquer nome dado a elas, mesmo “literaturas invisíveis”, instável e provisório.

Como legítimo trabalho da “Escola de Campo Grande”, a pesquisa de Arnaldo está atenta para todos os pontos citados, dando mais atenção para os dois últimos. Arnaldo não se esquivava das relações complexas entre a ficção científica produzida por nós aqui e a ficção científica produzida por eles

de lá, embaralhando se nós somos de lá e eles são daqui. Arnaldo também se adentra nas tentativas de definição da ficção científica realizadas por críticos brasileiros. O resultado é um panorama, senão completo, pelo menos abrangente das investidas teórico-críticas por aqui (ou por lá) pensadas.

Rodolfo Rorato Londero

Rodolfo Rorato Londero é jornalista, pesquisador de ficção científica, mestre em Estudos Literários pela UFMS e doutorando em Estudos Literários pela UFSM. Organizou, com Edgar Nolasco, o livro *Volta ao mundo da ficção científica e Literaturas invisíveis*, ambos pela editora da UFMS.

Apresentação II

O livro *As (in)definições críticas da ficção científica brasileira contemporânea*, de autoria de Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior, o qual tive a oportunidade de ler de primeira mão, na qualidade de orientador da pesquisa, traz uma contribuição crítica para a fortuna crítica do gênero ficção científica que ainda não foi devidamente aferida pela recepção. Tal constatação se dará, por sua vez, com esta publicação, uma vez que um número maior de leitores terá acesso ao trabalho significativo que o autor proporciona. Não convém, aqui, dissecar todos os méritos do livro, nem muito menos elencar todos os motivos que o leitor os teria para ler. Se, por um lado, Mont'Alvão Júnior problematiza ainda mais a

questão que se impõe em torno da (in)definição crítica da ficção científica, por outro lado, rediscute com maestria os percalços encontrados sobre tal conceituação. Por nenhum momento de sua pesquisa, e o livro agora é a prova mais cabal disso, o autor deixou de enfrentar as mobilidades conceituações que se impuseram sobre a problemática tratada por ele. E o fez da melhor forma possível: arrolando o material crítico mais apropriado. Nesse sentido, o recorte crítico do qual se vale e se arma Mont'Alvão, para ancorar sua reflexão, mostra o diferencial de uma pesquisa séria como a enfrentada pelo pesquisador.

A forma mesma como os capítulos do livro são distribuídos já sinaliza o avanço gradativo e cui-

dadoso que o autor faz, como meio de melhor alcançar seus propósitos. No primeiro capítulo, intitulado “Conceituações críticas da ficção científica brasileira contemporânea”, o autor, assentado em uma perspectiva comparativista, discute o *não-lugar* da ficção científica com seriedade intelectual. Nesse tocante, não é demais dizer que o trabalho de Arnaldo é o primeiro a discutir a ficção científica pela ótica da literatura comparada. O mérito e o diferencial dessa constatação está em perceber que o autor abre o campo de discussão no qual se encontra, ressalvadas as raríssimas exceções, a crítica de ficção científica feita no Brasil. Arnaldo fecha o capítulo abrindo para a pergunta que não quer calar: afinal, o que é ficção científica? Antes de, apressadamente, o autor propor uma resposta cabal, propõe mais perguntas, deixando ao seu leitor o direito da resposta. No segundo capítulo, o autor faz uma viagem pelo espaço side-

ral da ficção científica, pontuando, da melhor forma possível, os objetos mitológicos nela encontrados. Prima por clareza e precisão metodológica e crítica, qualificativos que enaltecem o trabalho como um todo. Já no terceiro capítulo, Arnaldo discute uma questão que escapa a qualquer olhar crítico apressado, por tratar da relação entre realidade e ficção. Tal relação extrapola o mundo da ficção científica, às vezes, inclusive, dando a impressão de que seria mais fácil tratar dessa relação quando se tem por escopo o gênero em questão. Ledo engano crítico, e Arnaldo mostra isso com acuidade de crítico cuidadoso que é. No quarto e último capítulo, o autor detém-se no conceito de “sense of wonder”. Aqui aproxima do estranhamento como categoria encontrada e, ao mesmo tempo, estruturante da ficção científica. Como nos demais capítulos, o autor traz sempre uma análise de um conto de ficção científica para com-

provar sua leitura crítica.

Entre meus comentários, deixei para o final, de propósito, o comentário sobre a introdução e a conclusão do livro, por um motivo de fácil comprovação: não bastassem os quatro capítulos que estruturam o livro como um todo, a introdução, “Arquivo X = FC + B: uma investigação arquiviolítica da literatura de ficção científica brasileira contemporânea”, e a conclusão, “The Big Bang Theory of brasilian science fiction”, já mostram ao leitor a importância e a contribuição do livro que ora vem a público. Sem exageros, sou levado a confessar que a introdução e a conclusão, desde os títulos, têm a função de mostrar a originalidade da pesquisa empreendida por

Arnaldo, justificando, por sua vez, a publicação na forma de livro.

A crítica de ficção científica brasileira sai enriquecida com a publicação do livro de Arnaldo. Resta-nos, apenas, esperar que pesquisas sérias como esta, e em nada dualista nem disciplinar, sejam realizadas cada vez mais no âmbito da pesquisa acadêmica brasileira. Quem ler o livro de autoria de Arnaldo verá, desde o início, a que ele se propôs em sua investida crítica impar.

Edgar César Nolasco

Edgar César Nolasco é professor nos cursos de graduação e de mestrado da UFMS. Membro do Conselho Editorial da Editora da UFMS e editor-presidente dos Cadernos de Estudos Culturais, coordena o Núcleo de Estudos Culturais Comparados - NECC-UFMS.

Introdução

Arquivo X = FC+B: uma investigação arquiviolítica da literatura de ficção científica brasileira contemporânea

Farei meu relatório como se contasse uma história, pois quando criança aprendi, em meu planeta natal, que a Verdade é uma questão de imaginação. O fato mais concreto pode fraquejar ou triunfar no estilo da narrativa: como a jóia orgânica singular de nossos mares, cujo brilho aumenta quando determinada mulher a usa e, usada por outra, torna-se opaca e perde o valor. Fatos não são mais sólidos, coerentes, perfeitos e reais do que pérolas. Mas ambos são sensíveis.

A história não é toda minha, nem narrada apenas por mim. Na verdade, não sei ao certo de quem é; você poderá julgar melhor. Mas é toda uma única história e se, em certos momentos, os fatos parecerem alterar-se com uma voz diferente, ora, você poderá escolher o fato que mais lhe agradar; contudo, nenhum deles é falso, e isto é tudo uma única história.

Ursula K. Le Guin. *A mão esquerda da escuridão*

Quando li o início do ensaio “*Sobre o ‘Balbucio Teórico’ Latino-Americano*”,¹ senti-me atraído por um ponto da história uruguaia no qual Hugo Achugar principia seu texto. Entre janeiro e fevereiro de 1999, a construção do Plano de Saneamento III de Montevideú introduziu um novo item na pauta das discussões entre o poder civil e militar uruguaio. Pelo projeto, o encanamento deveria atravessar um quartel suspeito de ser um dos lugares onde foram enterrados vários desaparecidos durante a ditadura militar. Ou seja, se o projeto fosse seguido, seria possível encontrar restos mortais desses militantes desaparecidos. Fato semelhante aconteceu em Atenas e Pequim onde, durante as escavações para as construções das obras das Olimpíadas, foram encontradas relíquias milenares.

1. Ver ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 27-51.

De acordo com Eneida Maria de Souza, “como quem, com mão paciente, vai compondo um puzzle, o memorialista conscientiza-se da impossibilidade de completar a paisagem, pelo fato de existirem peças que faltam [...]”.² Descobrir artefatos raros, bem como encontrar corpos desaparecidos, pode acarretar em novas conclusões a diversas questões, abrindo novos eixos de discussão. Ossadas confirmariam o tiranismo da ditadura do regime militar uruguaio. Objetos raros permitem investigação de novas hipóteses e até desencorajamento de teorias. Trilhando o caminho traçado por Souza, podemos inferir que esses achados seriam as *peças que faltam*, possibilitando ao memorialista completar a paisagem, pois “através do método de recomposição, próprio da arqueologia, em que o pedaço de jarro encontrado impulsiona a reconstituição suplementar do objeto,

2. SOUZA. *Tempo de pós-crítica*: ensaios, p. 24.

também os fatos e palavras vão atuar como fragmentos da vida a ser reescrita”.³

Contudo, interessa-me aqui atentar para uma questão mais *arquiviolítica*.⁴ Quando novas peças de um quebra-cabeças histórico são encontradas, um novo arquivo é instaurado. Mas essas peças já não estavam arquivadas? Esse arquivo já não havia sido composto pela história e conservado pelo tempo?

Existe um conceito de *consignação* quando se pensa em arquivo, isto é, o arquivo como um lugar ou um móvel onde se guardam documentos, ou, como expõe Jacques Derrida na esteira marxista, um instrumento de *capitalização* da memória. Porém, Derrida desconstrói esse conceito quando afirma que “os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidas por um sismo que não poupa nenhum

3. SOUZA. *Tempo de pós-crítica*: ensaios, p. 24.

4. Ver DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 21.

conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida”.⁵

Essa conceituação não é estanque, mas apenas uma noção,

uma impressão associada a uma palavra e para qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido.⁶

O arquivo acaba se autodestraindo por uma pulsão de morte, impedindo a estruturação do *capital mnemônico*, instalando-se “no lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”.⁷

5. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 15.

6. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 43 – 44.

7. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 22.

Aqueles achados de Montevideu, Atenas e Pequim podem ser comparados a um museu. Um museu somente funciona como tal quando o público transita pelo seu interior, visitando as salas, vasculhando o acervo, investigando as peças, observando os detalhes e se interagindo com o espaço. Como encontramos no arquivo literário da ficção científica brasileira:

Uma planta sem sol e sem água deixa pouco a pouco de existir. Vai ressecando, mirrando, encolhendo, esfarelando-se em fragmentos que o vento espalha e a terra desmancha. Do mesmo modo, um edifício de cem andares, se não for habitado, se não for visitado, se não for pisado por pés e tocado por mãos e olhado por olhos, dissolve-se em transparência e vácuo, antes mesmo que a erosão e o mato bravo botem abaixo sua estrutura física.⁸

8. TAVARES. A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 9.

Logo, o arquivo precisa ser aberto ao público para exercer sua função.

Nesse ponto, torna-se interessante analisar a literatura de ficção científica brasileira, pois o acesso ao seu arquivo é, por muitas vezes, proporcionado a um público restrito de entusiastas, críticos e estudiosos. Neste trabalho, escavarei o território mnemônico literário para descobrir as ossadas da ficção científica e investigar, por meio da raspagem e de uma análise minuciosa desses ossos, como um arqueólogo ávido de experimentar o bolo que contém as sucessivas camadas da história, o arquivo dessa literatura no contexto literário/cultural brasileiro.

Quem teve e quem tem acesso a esse arquivo? Ou, na esteira de Derrida, quem são/tornam-se os arcontes guardiões dos segredos e mistérios desse gênero? Como se deu sua origem? Quais as obras e os autores de sua introdução? Quais obras e autores

o arquivo da ficção científica produz hoje? Qual era ou quais eram seus suportes? Quais são os seus suportes hoje?

Se fosse possível violar as gavetas do arquivo da ficção científica brasileira, dispor os documentos de forma linear e fotografá-los, como faria um espião paranoico da Guerra Fria, revelaríamos uma imagem interessante de seu caminho traçado ao longo da história literária do Brasil. Curvas sinuosas, lombadas, atalhos tortuosos, vias de mão dupla, retas longas ou curtas, idas e voltas. Instabilidade desde a sua partida, mas sempre livre para aqueles interessados em abrir o seu arquivo.

Disse, a pouco, que os arquivos precisam ser abertos, vasculhados, investigados, consultados e acessados, caso contrário, corre-se o risco de se chegar a uma posição de *anarquivamento*. O arquivo que não sofre uma recuperação é induzido ao esque-

cimento, à anamnese, a uma definição anarquívica. Perde sua função, seu movimento intrínseco. Essa seria a ação da pulsão de morte do arquivo, a qual conduz ao esquecimento, à aniquilação da memória, ao que Derrida define como *mal de arquivo*.

A noção de arquivo está junto à memória, mas esses conceitos não se fundem em apenas um. A impressão de arquivo está dentro da memória, com seus elementos mantendo uma relação de reunião, de consignaço. Estes elementos permitem uma pré-abertura dos arquivos, como um convite a sua entrada.

A imanente consulta aos arquivos, proporcionada pela pré-abertura existente neles, permitem-nos compará-los a um *palimpsesto*. Pois, conforme novas leituras são realizadas, também outras inscrições são tipografadas. Para Souza,

a escrita decifra o texto-arquivo como um palimpsesto, inscrito em camadas sobre-

postas que ora aparecem, ora se esvaem: a rasurada e a da superfície. Permanece infinitamente nesse texto o convite à aventura do desvelamento e do apagar das letras, motivado pelo gesto enunciativo que adia ou apressa sua leitura.⁹

O público, atraído pela pré-abertura dos arquivos da ficção científica, modifica esses mesmos arquivos, acrescentando novas camadas no palimpsesto. Não apenas o aficionado, mas todo aquele que se interessa em ler, interpretar, investigar, vasculhar, escrever, debater ou discutir esse arquivo. Como um viandante que deixa rastros pelo seu caminho, alterando a paisagem percorrida, assim também são todos os que, de alguma forma, praticam a ficção científica. Ao cruzar esse espaço, ou seja, ao penetrar nesse arquivo, o viandante deixa seu traço inscrito e tem a escolha de se instalar nesta área e explorá-la

9. SOUZA. *Tempo de pós-crítica*: ensaios, p. 33-34.

ou de seguir adiante.

Conforme Borges,

De Quincey afirma que o cérebro do homem é um palimpsesto. Cada nova escrita encobre a escrita anterior e é encoberta pela seguinte, mas a todo-poderosa memória pode exumar qualquer impressão, por mais momentânea que tenha sido, se lhe derem o suficiente estímulo.¹⁰

Adentrando e valendo-me desse raciocínio de Borges, como um paleontólogo utiliza sua pá, escavo a área mnemônica estimulando, assim, a memória a trazer à tona esferas latentes do arquivo da ficção científica brasileira.

Deste modo, emerge-se que o próprio arquivo da ficção científica brasileira é elaborado por esse processo do palimpsesto. É, naturalmente, uma nova

10. BORGES. *Obras completas III*, p. 448.

camada inserida no palimpsesto da ficção científica. Pois o arquivo dessa literatura foi penetrado, trabalhado e alterado, dando origem à produção brasileira que, por sua vez, apresenta suas peculiaridades.

Consideremos, ainda, o palimpsesto como um conceito metafórico alusivo a uma biblioteca. O leitor seleciona um livro, lê e absorve as informações iniciando um processo no qual formula suas concepções. Ao ler um segundo livro, a leitura do primeiro já é influenciada e a percepção modificada, provocando a reflexão sobre novas questões. A releitura do primeiro livro selecionado torna-se, então, diferente, por se realizar sob uma nova óptica. Ou seja, uma nova camada é acrescentada no palimpsesto mnemônico que está sendo gerado pelo leitor.

A crítica brasileira de ficção científica tem a consciência desse processo e se vale dele ao examinar “toda a arte da Narrativa, que inclui não só a literatu-

ra, mas o cinema, o teatro, as histórias em quadrinhos, e outras formas narrativas”¹¹, que podemos sintetizar como a produção das histórias do gênero e a sua recepção pelos leitores e pela crítica. Braulio Tavares, um dos mais respeitados autores e pesquisadores de ficção científica no Brasil, introduz a sua análise sobre o conto de ficção científica, escrito por Guimarães Rosa, intitulado *Um moço muito branco*, atentando para a prática do conceito de palimpsesto corrente nesse texto, que “nos dá a impressão de uma história cheia de incógnitas, de elementos aos quais somos levados a *atribuir valores diferentes a cada releitura*.”¹² E Tavares ainda ressalta que “uma das maiores qualidades de Rosa como narrador é esta capacidade de fazer com que seus contos pareçam sempre *diferentes do que eram quando os lemos pela última vez*”.¹³

11. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 76.

12. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 63. (grifo nosso)

13. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 63. (grifo nosso)

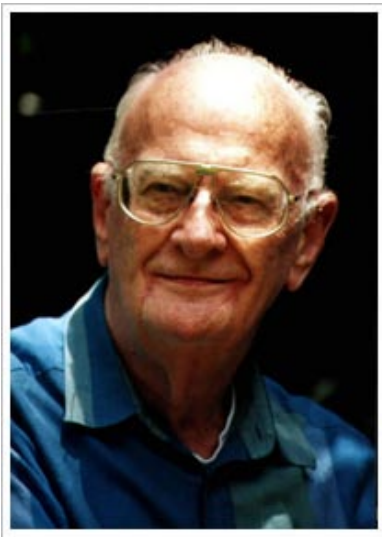
Tavares não utiliza o vocábulo *palimpsesto*, mas compartilha esse conceito gerindo-o sob a fundação de dois protocolos de leitura de narrativas, quais sejam: o Protocolo da Resposta e o Protocolo da Pergunta. Na esteira da leitura de Tavares, no primeiro protocolo todas as questões, dúvidas e mistérios levantados durante a narrativa serão esclarecidos no fim. São histórias típicas da chamada ficção científica *Hard*,¹⁴ subgênero praticado por escritores

14. Raul Fiker explica concisamente o termo: “A FC pode ser dividida também, de maneira geral, em *hard* (“pesada”) e *soft* (“leve”). Os termos não têm uso muito preciso, e FC *hard*, às vezes, designa a FC tradicional, produzida no período que alguns nostálgicos identificam como a “idade de ouro” da FC e situam entre 1938 e 1946. Parece ser mais consagrado, no entanto, o uso de *hard* para a FC que explora as ciências físicas, naturais ou exatas (química, astronomia, física, biologia) e *soft* para a que se baseia nas chamadas ciências humanas (psicologia, sociologia, antropologia, lingüística). Estas divisões em tipos e categorias, no entanto – cuja utilidade e limites são análogos aos da definição – devem levar, contudo, em consideração inúmeras sobreposições e, às vezes, a existência de textos

como Arthur C. Clarke e Isaac Asimov. Já no protocolo da pergunta, o objetivo da narrativa é ser uma fonte inesgotável de incertezas e mistérios. Logo, não é fornecida uma resposta ao final, todavia os mistérios geram outros e o leitor fica com o desafio instigante de solucioná-los.

Tavares aloja o conceito de palimpsesto no protocolo da pergunta. Pois o leitor, nesta reflexão, instigado pelo desejo de desconstruir o invólucro que dá suporte aos segredos da trama, relê o texto por vezes e vezes, atribuindo novos sentidos, descobrindo novos mistérios e, por conseguinte, inscrevendo novas camadas no palimpsesto da narrativa. São histórias mais voltadas a um estilo de ficção científica que explora as fronteiras entre conceitos de realidade e ficção, praticada por escritores como Philip K.

dificilmente enquadráveis”. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 41. Ver também ALLEN. *No mundo da ficção científica*.



Arthur C. Clarke

Dick, Úrsula Le Guin, William Gibson, entre outros. Explica Tavares que

uma resolução satisfatória para este tipo de narrativa não visa a responder as questões ou esclarecer os mistérios apresentados, mas a dar-lhes uma textura tão múltipla e diferenciada que a cada *re-exame ou releitura* as próprias perguntas formuladas pela obra

parecem ser *diferentes*. Isto se dá porque a obra se tece em função de pequenas pistas, alusões, sugestões sutis, cujo número é tão grande e cuja urdidura interna é tão complexa que é impossível para o leitor ter todos em mente ao mesmo tempo. *A cada releitura*, alguns desses elementos avultam à atenção do leitor e outros, que *antes tinham parecido ser os mais importantes, recuam para uma posição secundária*.¹⁵

O conceito do palimpsesto, na investigação do arquivo da literatura de ficção científica brasileira, também nos permite atentar para uma questão importante dentro dessa literatura: as (in)definições do gênero. Definir o gênero ficção científica sempre se apresenta como uma tarefa bastante difícil para os críticos brasileiros.

A dificuldade começa pela antítese configura-

15. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 75. (grifo nosso)

da no próprio nome do gênero, que é formado por um substantivo composto. Comparando concisamente os vocábulos *ficção* e *científica*, reconhecemos o paradoxo existente. *Ficção* sugere simulação, ilusão ou criação da imaginação. Já a palavra *científica* tem caráter mais objetivo, tem o rigor da ciência, fundada na ciência.

A complexidade avança para a classificação das obras. Os principais críticos brasileiros de ficção científica reconhecem a facilidade de se identificar as características desse gênero, mas apontam para a dificuldade permanente em difundir critérios fixos para a definição da ficção científica. Isso demonstra a complexidade de se formular uma resposta para a seguinte pergunta: *O que é ficção científica?*

Contudo, conforme Derrida, “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa

também, e de ante-mão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente”¹⁶. É possível, então, perceber, nos trabalhos atuais dos críticos brasileiros, uma tendência em partilhar três conceitos para definir a literatura de ficção científica: a primeira definição aponta para a concepção de *mito*; a segunda configura-se por meio de *jogos psíquicos* entre realidade e ficção; e a última é caracterizada baseando-se no plano do *sense of wonder*.

Por meio da prática comparatista e considerando as relações entre os conceitos de literatura e de Estudos Culturais, vou me deter em cada uma das definições no decorrer de cada capítulo deste livro. Tais definições são praticadas, nesta década de 2000, por três dos mais relevantes críticos deste gênero no Brasil, e encontram-se nos seguintes estudos: *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*

16. DERRIDA. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, p. 31.

(2003), de Roberto de Sousa Causo; *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* (2005), de Braulio Tavares; *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura* (2006), de Fábio Fernandes.

Valendo-me do raciocínio de Derrida, podemos afirmar que as estruturas diferentes desses três críticos convergem para a concepção e idealização de três definições distintas. Cada crítico arquiva de maneira diferente seus conhecimentos, impressões e intenções da ficção científica, formulando suas próprias considerações. Portanto, vivem esse gênero de maneiras diferentes, concebendo e valendo-se de determinada definição.

Afirmo que o conceito de palimpsesto abrange essa questão porque, como veremos mais adiante por meio da análise dessas questões, essas três definições se complementam, sendo formadas umas pe-

las outras, como novas camadas tecidas no entrecho do palimpsesto, por constantes releituras e investigações. Nisso, todos os três críticos valem-se dos conceitos de *mito*, de *jogos psíquicos* entre realidade e ficção, e do *sense of wonder*, apesar de cada um enfatizar determinada definição.

Enfim, a teoria do arquivo, aqui abordada sob o conceito do palimpsesto, possibilita-nos entender como o arquivo da ficção científica é posto em circulação na cultura brasileira. Assim, a ficção científica é inevitavelmente inserida no acervo da literatura brasileira, modulando seu meio de propagação e demarcando seu espaço. Também as definições de ficção científica consideradas pelos críticos brasileiros são peças-chave nesta investigação.

Capítulo 1

Conceituações críticas da ficção científica brasileira contemporânea: uma análise comparativista

À primeira vista, a expressão “literatura comparada” não causa problemas de interpretação [...] ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Tania Franco Carvalhal. *Literatura Comparada*

Citadas em epígrafe, as considerações da comparativista Tania Franco Carvalhal saltam da memória para o papel em branco, marcando o ato da dissertação deste livro por explicar o papel dos *estudos literários comparados*. Essas considerações são importantes para este trabalho, cujo objeto de estudo é a crítica brasileira de ficção científica. Por ser a ficção científica, no Brasil, desprezada por uma crítica de valores elitistas, os trabalhos desenvolvidos pelos críticos comparatistas acrescentam muito ganho aos estudos literários.

Pela amplitude de sua área de atuação, os estudos literários comparados resgatam uma infinidade de manifestações não apenas literárias, mas também, em conjunto com os estudos culturais, aquelas não-literárias, constituintes de todo o imaginário cultural e político brasileiro. Carvalhal também nos fornece um parâmetro de maior evidência da articulação

entre o conceito de Estudos Culturais e Literatura Comparada ressaltando o papel dessa última: “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística”.¹⁷ Assim, logo encontramos outro fator importante quanto à prática comparatista no estudo da ficção científica, considerada também como uma manifestação cultural midiática.

Os estudos comparatistas vêm provando que as peculiaridades da ficção científica são ferramentas pertinentes à sociedade contemporânea, e não apenas entretenimento para um público acrítico de fãs e leitores de princípios minimalistas e simplistas. Corroborar, assim, a leitura teórica da comparativista Eneida Maria de Souza quando nos assinala que “a narrativa literária e cultural se constrói de forma

17. CARVALHAL. *Literatura Comparada*, p. 74.

simultânea com a narrativa política, sem a sujeição analítica de uma em relação à outra, mas pela articulação engenhosa entre elas”.¹⁸

Essa *articulação engenhosa* apontada por Souza é corrente no mundo da ficção científica, como atesta o comparativista Biagio D’Angelo:

o papel da ficção científica está, efetivamente, longe de um mero entretenimento burguês e de um produto de uma cultura definida depreciativamente como “de massa”. *Na literatura “sci-fi” o escritor se disfarça de filósofo, para procurar novas e extraordinárias fontes de energia, que discutem tanto o valor do mais além, quanto a ameaça de um presente sem sentido.*¹⁹

Ao ler o prólogo de Jorge Luis Borges para

18. SOUZA. Nas margens, a metrópole, p. 30.

19. D’ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). (grifo nosso) Este texto não está paginado.

a obra *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, D’Angelo convoca a crítica literária a rever seus conceitos: “o juízo borgeano *nos obriga a reconsiderar as obras rotuladas como proposta de baixo nível*, destinada a um público inexperiente ou sem exigências críticas”.²⁰ Podemos considerar essa atitude de D’Angelo como um exemplo da afirmação de que as análises dos estudos literários comparados muito têm contribuído para o desenvolvimento não somente da produção dessa ficção, mas também da produção crítica específica desse gênero, a qual vai, naturalmente, se destacando como uma atividade comparatista. Discutiremos essa questão no tópico seguinte.

20. D’ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). (grifo nosso)

1.1 A prática comparativista da crítica da literatura de ficção científica brasileira

O discurso literário, na condição de objeto da crítica, responde por transformações adquiridas ao longo do tempo e que o faz tributário de diferentes estéticas, definidas historicamente e suscetíveis a revisões.

Eneida Maria de Souza. *Crítica cult*

Com certo entusiasmo, Antonio Candido iniciou seu texto “Literatura Comparada”, apresentado no primeiro congresso da ABRALIC, ocorrido em 1986 na UFRGS, lembrando que ele já dissera, havia mais de quatro décadas, que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”.²¹ Os críticos literários brasileiros, segundo Candido, baseavam-se

21. CANDIDO. *Recortes*, p. 211.

nas produções literárias estrangeiras para embasar seus estudos das obras brasileiras. Essa ideologia se confirma quando analisamos os estudos da literatura brasileira de ficção científica.

A prática comparatista sempre esteve presente na crítica brasileira de ficção científica. Otto Maria Carpeaux²² foi o primeiro crítico literário brasileiro a

22. Austríaco, veio ao Brasil com a esposa fugindo da Segunda Guerra Mundial, naturalizando-se brasileiro posteriormente.

se interessar pela ficção científica. A princípio a atacando com veemência ao comparar as *space operas* com outras vertentes literárias. A definição de André Carneiro para explicar o que são as *space operas* é bastante esclarecedora:

Basta transportar o detetive truculento para outro planeta, fazê-lo descobrir crimes misteriosos entre mulheres bonitas, vestidas

Formou-se em Matemática, Química e Física (possuindo assim formação científica), e também em Letras e Filosofia. Aprendeu a falar português sozinho e acabou sendo um dos maiores críticos literários do país, escrevendo sobre literatura brasileira e latino-americana, música, literatura alemã e mundial, e cultura brasileira. Segundo Tania Franco Carvalhal (2001, p. 23), “O. M. Carpeaux adota a comparação como um dos princípios para os estudos que desenvolve em sua *História da literatura ocidental* e em vários ensaios dispersos na obra de crítica. Frequentemente envereda pelo rastreio de fontes ou por problemas de tradução, convertendo-se, também, em exemplar “intermediário”, difusor entre nós de autores europeus pouco conhecidos. Kafka, por exemplo, foi um dos escritores que Carpeaux encarregou-se de divulgar para a intelectualidade brasileira”. (grifo do autor)

sumariamente, enquanto robôs ajudam o criminoso, para que se venda toda uma edição em livro de bolso. A linguagem pseudo-científica, repleta de incongruências, resolve qualquer dificuldade do enredo. O herói aventureiro, até mesmo o *cowboy* do *far-west*, podem ser transformados em homens espaciais. Veículos os mais diversos substituem o seu cavalo e o antigo revólver calibre 45 passa a expelir chamas ou raios atômicos. Esta ficção científica, nos países de língua inglesa (principalmente nos Estados Unidos), tomou o nome específico de *space opera*.²³

Conforme ainda afirma Braulio Tavares, “uma faixa mais sofisticada do público e da crítica considera essas obras um mero divertimento para adolescentes.”²⁴

Entretanto, após analisar as principais obras da ficção científica, Carpeaux se entusiasmou, per-

23. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 2.

24. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 9.

cebendo que as peculiaridades desse gênero eram bastante interessantes. Mais adiante, até o início da década de 1990, esta crítica era exercida pelas comunidades de fãs de ficção científica denominada *fandom*²⁵. Os leitores e escritores de ficção científica,

25. *Fandom* é uma expressão inglesa que pode significar domínio do fã (*fan dominion*). Segundo a enciclopédia *The Encyclopedia of Science Fiction* (1993), o *fandom* surgiu no final da década de 1920 logo após o aparecimento das primeiras revistas de ficção científica (as *pulp magazines*), quando os leitores de ficção científica e fantasia formavam grupos locais que mantinham contato entre si através dos fanzines e de reuniões. Roberto de Sousa Causo, em conversa por e-mail, me informou que “o primeiro *fandom* brasileiro surgiu em 1965 com a fundação da Associação Brasileira de Ficção Científica, na I Convenção Brasileira de Ficção Científica, em São Paulo, durante a qual foi publicado o primeiro fanzine brasileiro de FC, *O Co-Bra* (de “CONvenção BRAsileira”). Esse primeiro *fandom* publicou ainda o fanzine *Dr. Robô*, e esteve ativo nominalmente até 1971, quando a ABFC figurava como entidade consultora junto ao *Magazine de Ficção Científica* (1970-71) da Editora da Livraria o Globo, de Porto Alegre. O *fandom* brasileiro ressurge como o *Fandom Moderno* em 1981 com os fanzines *Star News*, da Sociedade Astronômica Star Trek (São Paulo, SP), e

que compõem o *fandom*, influenciados pelos clássicos estrangeiros do gênero, sobretudo pela *science fiction* anglo-americana, escreviam seus textos e eles próprios os debatiam. Em seus comentários, davam conta de reconhecer tais influências. Assim, realizavam uma crítica literária comparatista.

Boletim Antares, do Clube de Ficção Científica Antares (Porto Alegre, RS), e ainda está em atividade, agora também pela Internet”. Braulio Tavares (2006, p. 110) afirma que “no Brasil esse fenômeno do “*fandom*” ainda está engatinhando”.

1.1.1 O *não-lugar* da ficção científica brasileira: considerações da crítica literária

– Paul. Um momento. – Ele manuseou a jóia; ela estava escorregadia de suor. – Eu... tenho orgulho deste trabalho. Não é possível transformá-lo em talismãs baratos. Recuso a proposta.

Philip K. Dick. *O homem do castelo alto*.

O conceito crítico elitista desvaloriza o trabalho marginal do *fandom*, não apenas por ser praticado por meio de publicações amadoras conhecidas como fanzines²⁶, mas por considerar mais adequada a crítica realizada por profissionais. A questão torna-

26. A definição do dicionário digital Aulete basta para explicar o que significa *fanzine*: “Publicação sobre cinema, música ou ficção científica, feita de modo artesanal por fãs – [F.: Do ing. (EUA) fanzine (fan ‘fã’ + (maga)zine ‘revista’).]”

se mais complexa quando o tradicionalismo também ignora a ficção científica e nenhuma outra comunidade se interessa em prosseguir com o trabalho crítico antes construído pelo *fandom*. Pelo jornalismo cultural, as narrativas de ficção científica eram associadas ao lócus científico ou à cultura pop. E no meio acadêmico, eram estudadas pelos conceitos da filosofia e da comunicação, sem a devida atenção

literária. Essa indiferença ocasionou certo atraso intelectual de nossa produção, análise e debate crítico-literário, prejudicando o desenvolvimento da ficção científica brasileira: “embora o estudo acadêmico da ficção científica seja relativamente novo no Brasil, a partir dos anos setenta o gênero já começava a receber considerações sérias dos críticos americanos”²⁷.

O equívoco da crítica literária tradicionalista é taxar a nossa ficção científica de paraliteratura, marginal, suburbana, periférica, assim como faz com todos os gêneros que não compartilham dos mesmos valores elitistas:

Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de *paraliteratura*, o de *contra-literatura*, ora o de

27. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 15.

literatura parapolicial, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada ²⁸.

As palavras de Elizabeth Ginway, crítica estadunidense de ficção científica, também são esclarecedoras a esse respeito:

A ficção científica brasileira também sofre da idéia de que um país do Terceiro Mundo não poderia autenticamente produzir tal gênero, e das atitudes culturais elitistas que prevalecem no Brasil. Como um gênero popular, a ficção científica brasileira no Brasil tem recebido pouca atenção acadêmica séria, ainda que alguns dos seus primeiros praticantes fossem figuras literárias bem estabelecidas, como Dinah Silveira de Queiroz, da Academia Brasileira de Letras, e o poeta André Carneiro. Não é de surpreender que a maior parte dos primeiros estudos dedicados ao gênero enfocassem a ficção científica

28. SOUZA. *Crítica cult*, p. 85, (grifo do autor).

praticada fora do Brasil.²⁹

Escritores dos mais célebres clássicos brasileiros contribuíram de alguma forma para a literatura de ficção científica no Brasil, ponto no qual podemos surpreender os críticos tradicionalistas. O conto *O imortal*, escrito em 1882, é de Machado de Assis. O tema da imortalidade e a reflexão científica futura em torno da medicina homeopática intensificam a atmosfera mitológica da ficção científica: “A ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante. Quem sabe, dizia ele consigo, se os homens não descobrirão um dia a imortalidade, e se o elixir científico não será esta mesma droga selvática?”³⁰. Em 1893, Aluísio Azevedo também praticou ficção científica escrevendo seu livro de contos

29. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 27.

30. MACHADO DE ASSIS, *O imortal*.



O presidente negro,
Monteiro Lobato

Demônios, no qual “através de um sonho, descreve o Rio de Janeiro em trevas, recuando ao caos da Criação, quando o tempo pára”.³¹ *O presidente negro* (1926), de Monteiro Lobato, recentemente lançado pela Editora Globo, chama nossa atenção hoje por retratar, no ano futuro de 2228, a disputa entre um negro e uma mulher pela presidência dos Estados Unidos³², além

31. OTERO. *Introdução a uma história da ficção científica*, p. 186.

32. Esse fato – da Editora Globo aproveitar um assunto atual que interessa ao mundo inteiro e publicar *O Presidente Negro* – corrobora com a seguinte afirmação de Eneida Maria de Souza (2002, p. 86): “Uma vez que o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura e transformado em mercadoria, recalçando-se o traço do trabalho que o produziu, torna-se igualmente difícil identificar o repertório de leituras do escritor. Esse sentimento de perda estende-se ainda à memória,

de prever a existência da internet:

o radiotransporte tornará inútil o corre-corre atual. Em vez de ir todos os dias o empregado para o escritório e voltar pendurado num bonde que desliza sobre barulhentas rodas de aço, fará ele o seu serviço em casa e o radiará para o escritório. Em suma: trabalhar-se-á a distância. E acho muito lógica esta evolução.³³

Seguindo a linhagem de H. G. Wells e Monteiro Lobato, Erico Veríssimo aborda temas como viagem no tempo e dinossauros no romance *Viagem à aurora do mundo* (1939).³⁴ Outro escritor brasileiro de gran-

que tanto pode ser cultivada como o reduto das grandes obras presentes na biblioteca dos autores, quanto como resquício de outras manifestações culturais, entre as quais aí se inclui o universo da cultura de massa”.

33. LOBATO. *O presidente negro*, p. 65.

34. O próprio Veríssimo afirma, em nota publicada em 1960, ter sido influenciado por uma obra de ficção científica: “foi Conan Doyle que com o seu *O Mundo Perdido* fez que - sendo eu já adulto - meu interesse por aqueles monstros pré-históricos revivesse”.



Viagem à Aurora do Mundo, Erico Veríssimo

de prestígio que se aventurou pela ficção científica foi João Guimarães Rosa. Braulio Tavares em *A pulp fiction de Guimarães Rosa*

(2008) analisa o conto *Um moço muito branco*, da antologia *Primeiras Estórias* (1962), mostrando que este conto pode “ser descrito sem esforço como um conto de ficção científica”³⁵, não apenas devido à riqueza de elementos próprios da ficção científica presentes no conto – o que confere característica essen-

35. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 62.

cial à arte narrativa dos relatos de ficção científica –, mas também pelo estilo empregado pelo escritor se aproximar do estilo empregado nas tessituras das obras do gênero. Tavares ainda vai além quando analisa o estilo de Rosa:

Creio que se no Brasil dos anos 30 ou 40 houvesse literatura fantástica de grande qualidade e de dimensões épicas a carreira literária de Guimarães Rosa (1908-1967) poderia ter se desviado no rumo da Fantasia – ele teria se tornado, talvez, uma espécie de “nosso Tolkien”. Apesar das evidentes diferenças, os dois escritores tinham em comum uma porção de elementos: a visão épica, a erudição, o interesse pela linguagem. Além disso, pode-se dizer que o projeto literário de ambos partia do mesmo gesto: a tentativa de fundar uma região mítica (Middle-Earth, o Sertão) recriada com rigor cartográfico, e que serviria de cenário para as batalhas cósmicas



Primeiras estórias, João Guimarães Rosa

micas entre o Bem e o Mal ³⁶.

Esses exemplos comprovam que, há muito tempo, tem-se praticado o gênero no país: “a ficção científica existe no Brasil pelo menos desde a segunda metade do século 19”³⁷. Hoje, como ignorar um gênero que atrai grande número de brasileiros? Como não notar a lotação das salas

de cinema para exposições das produções hollywoodianas?³⁸ Não obstante, o desinteresse pelo debate

36. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 9.

37. CAUSO. *A primeira onda de ficção científica brasileira*.

38. Segundo notícia publicada no site da Revista In, a Warner Bros divulgou que, em seu final de semana de estreia no Brasil, em Janeiro de 2008, o filme de ficção científica *Eu sou a lenda* (*I Am Legend*, 2007), foi assistido por 527.223 pessoas. *Avatar* também é um bom

crítico da ficção científica retardou a propagação e a consequente afirmação do gênero na literatura brasileira. Conforme expõe Braulio Tavares a respeito da *literatura* de ficção científica brasileira:

[...] nosso mercado editorial está num período de enorme estrangulamento. Temos cada vez mais editoras, cada vez mais títulos, cada vez mais lançamentos, mas a base de leitores não se amplia. O que há é um crescimento e diversificação da oferta, para um público consumidor que proporcionalmente é o mesmo de 20 ou 30 anos atrás. A ficção científica jamais vai encontrar espaço nessa briga-de-foice [...] ³⁹.

Assim, a ficção científica brasileira traça seu caminho suburbano. Os sites das comunidades de *fandom* dispõem contos, promovem concursos, pu-

exemplo de como os brasileiros gostam das histórias do gênero.
39. TAVARES. *Ficções – Revista de contos*, p. 109.

blicam livros e os vendem pela internet.⁴⁰ Editoras independentes são criadas para a publicação de livros do gênero,⁴¹ apesar de outras editoras também se disporem a publicar livros de ficção especulativa (fantasia, horror e ficção científica).

Mesmo com esse caráter marginal, sem relevância literária acadêmica, a produção e a análise crítica da literatura de ficção científica no Brasil nunca cessaram, vivendo momentos distintos, definidos como *ondas*. A *Primeira Onda* é o período compreendido entre 1958 e 1971. Cerca de quinze obras foram produzidas nessa época embalada pelo lançamento do *Sputnik*.⁴² Os escritores do gênero da

40. O concurso promovido pelo projeto FC do B recebeu quase duzentos contos de ficção científica pela internet. Resultou em uma coletânea de 27 contos publicada pela Editora Corifeu.

41. A série de antologias originais do Brasil, *Ficção de Polpa*, organizada pelo gaúcho Samir Machado de Machado, inaugurou a Editora Fósforo com seu volume 1 e criou a Não Editora no volume 2.

42. Primeiro satélite artificial da Terra, lançado pela União Soviética em 1957.

época foram impulsionados pelas edições GRD do editor Gumercindo Rocha Dorea.⁴³ Especializada em literatura de ficção científica, a editora GRD publicava ficção científica brasileira e também anglo-americana. A *Segunda Onda* ocorreu durante a década de 1980 com o surgimento do *fandom*, cujo papel foi aumentar a produção e a discussão do gênero. Dentre as publicações dos fanzines, em 1988 foi publicado no fanzine *Somnium* o *Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira*. Escrito por Ivan Carlos Regina, esse manifesto propunha o desprezo à influência anglo-americana como consequência de uma firmação da criatividade própria brasileira. Atualmente, a produção crítica e literária desse gênero se intensifica no Brasil. Por isso, fala-se em

43. Fausto Cunha (1973, p. 11) ressalta a importância desse editor para a ficção científica brasileira: “Bem merece o editor Gumercindo Rocha Dórea que se batize com o seu nome a geração de autores de ficção científica surgida, por assim dizer, à sombra de sua sigla”.

uma nova fase para a ficção científica brasileira, que estaria vivendo este momento já definido pelos seus aficionados como a *Terceira Onda*:

Graças às comunidades da Web, novos autores⁴⁴ [...] foram surgindo e ocupando um lugar fundamental na literatura do gênero e em suas discussões críticas [...] o que está gerando um grande burburinho e debates envolvendo os grupos da chamada Segunda Onda e desta que já foi batizada como Terceira Onda.⁴⁵

Por mais que possa parecer, não me preocupo em lamentar, por nenhum momento neste trabalho, a condição da ficção científica brasileira, nem muito

44. Somam-se a esses novos autores, acadêmicos universitários que vêm produzindo pesquisas importantes nesta área. A UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul), por exemplo, já conta com várias dissertações de mestrado, dentre elas está a que resultou neste livro, e dá continuidade com mais outras pesquisas de mestrado sendo desenvolvidas no momento.

45. FERNANDES. *Ficção Científica no Brasil*: grandes esperanças.

aspirar ao seu reconhecimento como uma literatura que ela não seja, mas mostrar seu não-lugar ocupado na história da literatura do Brasil e na memória das considerações da crítica literária nacional. Mostrar o lugar que ela ocupa como produtora da cultura. Hoje, as produções literária e crítica da ficção científica brasileira vão se firmando, ocupando seu espaço, assumindo posições, inovando estilos, criando e estabelecendo novos conceitos, vivendo um bom momento.

1.2 Made in USA

A melhor banda de todos os tempos da última semana, o melhor disco brasileiro de música americana.

Titãs

Provenientes do *fandom*, os escritores brasileiros de ficção científica, além de produzirem suas narrativas, também desenvolvem estudos críticos da produção dessa literatura no Brasil na linha comparatista. A análise desses estudos comparativos realizados nos permite identificar o interesse dos leitores brasileiros pela *science fiction* norte-americana. Autores e obras anglo-americanos são citados na maioria das obras brasileiras, que trazem análises teóricas sobre o de-

envolvimento do gênero no Brasil.

Ao refletirmos sobre uma possível réplica da afirmativa de Candido, “estudar literatura comparada é estudar Estudos Culturais”, intuímos que esta influência norte-americana desemboca em obras e estudos os quais mostram um entrelaçamento dessa cultura com a nossa. *A corrida do rinoceronte* (2006) de Roberto de Sousa Causo é um romance de ficção científica ambientado nos Estados Unidos em que o

protagonista Eduardo Câmara, brasileiro, tenta ganhar a vida na Califórnia. “Carros eram um traço da cultura americana que Eduardo apreciava. Nem tudo o que chegava dos ianques interessava a ele, mas carros... Especialmente os tipos envenenados como este, que eram chamados de *street machines*”.⁴⁶

No conto de Bráulio Tavares, *Carta à Redação*, da antologia *Outras copas, outros mundos* (1998), o professor de psico-história da Universidade Federal Fluminense, Romero Rivarola, cursou mestrado pela Miskatonic University, em Arkham, nos Estados Unidos. Fábio Fernandes também é impulsionado pela cultura norte-americana. Seu conto *Charlotte Sometimes* (2006), além do título, cita Philip K. Dick, gênio estadunidense da ficção científica, e deixa transparecer na escrita seu estímulo com expressões como *bar dark e because it's there*.⁴⁷

46. CAUSO. *A corrida do rinoceronte*, p. 7.

47. Muitos outros exemplos poderiam ser mencionados, porém

Edgar Nolasco e Rodolfo Londero dissertam sobre a ficção científica brasileira ressaltando a capacidade deste gênero

em adotar vários estilos e conteúdos, mas manter suas *bases* inalteráveis. No Brasil, os escritores de ficção científica aceitam essa *capacidade* como fato incontestável, ou seja, adotam estilos e conteúdos tipicamente brasileiros, mas mantêm as *bases*, as ideologias, da produção estrangeira.⁴⁸

Vale ressaltar que, além das obras literárias, também os estudos críticos de ficção científica têm suas análises construídas a partir de considerações sobre obras anglo-americanas.

me limito a estes três autores porque seus trabalhos fazem parte do objeto de pesquisa deste livro.

48. NOLASCO; LONDERO. *Definições para uma ficção científica brasileira: uma análise do gênero cyberpunk*. In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano (org.). *Discurso, Alteridades e Gênero*. p. 49. (grifo do autor)

Contudo, como assegura Silviano Santiago (1982), “a situação da literatura latino-americana, ou da brasileira em particular, com relação à literatura européia ontem e à literatura americana do norte hoje, já não apresenta um terreno tão tranquilo.”⁴⁹ Quando afirmo que a literatura de ficção científica brasileira busca referências da norte-americana e, conseqüentemente, é influenciada por ela, não significa que nossa produção está atrelada à dos Estados Unidos. Segundo Arthur Nastrovski (1992):

No que concerne a uma tradição eminentemente importadora como a do Brasil, a questão da influência é particularmente crucial para um entendimento das relações entre a nossa literatura e a literatura portuguesa, ou as literaturas de língua francesa, ou inglesa, ou espanhola, as três fontes principais, hoje, nesse nosso *agon* intercultural. A produção

49. SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 20.

literária só é possível a partir do momento em que o “filho” acredita, iludidamente ou não, numa chance de se livrar da dependência.⁵⁰

Segundo esse raciocínio e considerando o fato de nossa produção mostrar-se original e apresentar seu perfil próprio, é possível afirmar que nossa literatura de ficção científica não é dependente da norte-americana. Concordamos que nossa produção cultural tem caráter importador, inclusive a nossa literatura de ficção científica. Porém, consideramos que esta já acredita ser independente, sendo capaz de produzir literatura de qualidade. Essa prática comparatista – entre nossa produção e a da anglo-americana – ocorre porque, em nenhum outro lugar, a ficção científica se desenvolveu tanto quanto nos países de língua inglesa – especificamente nos Estados Unidos

50. NESTROVSKI. *Palavras da crítica*, p. 226, (grifo do autor).

e na Inglaterra:

nos Estados Unidos, provavelmente, existiria o maior público da SF, representado principalmente pelos leitores das revistas *Galaxy*, *Analog* e *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, cada uma delas com tiragens superiores a 100.000 exemplares. A publicação de romances e antologias de qualidade é enorme nesse país. (Embora, naturalmente, a *space opera* e as aventuras dedicadas à juventude dominem numa alta percentagem (sic), como é compreensível).⁵¹

Nesse segmento, as produções destes países servem de referência para o gênero no resto do mundo: Rússia, Japão, Austrália, Canadá, México, Espanha, África do Sul, Portugal, Equador, França, Índia, Bolívia, etc. A propagação da ficção científica

51. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da "science fiction"*, p. 23. (grifo do autor).

não é limitada aos países de língua inglesa, conforme mostra o crítico Roberto de Sousa Causo:

assim como o feminismo se integrou à FC nos anos setenta, a FC na década de 1990 também se abre à questão da diversidade étnica, contrariando a idéia de que a humanidade enfrentará ameaças cósmicas como uma espécie unida. Surgem antologias de autores negros e indígenas, e caribenhos e indianos começam a ganhar reconhecimento.⁵²

Logo, a crítica brasileira de ficção científica pratica a comparação das obras produzidas aqui – por escritores brasileiros – com as obras provenientes dos Estados Unidos e da Inglaterra.⁵³

Porém, não podemos ignorar que a força da

52. CAUSO. A ficção científica em perspectiva. In: *Histórias de ficção científica*, p.155.

53. Importante ressaltar que existem pesquisas acadêmicas cujo objeto de estudo não é apenas a ficção científica brasileira e anglo-americana, mas também a de outras partes do mundo.

ficção científica na cultura anglo-americana pode atrair autores de outras partes do mundo em busca de maior reconhecimento. Monteiro Lobato, por exemplo, a fim de obter sucesso com seu trabalho literário de ficção científica, tentou publicar seu livro *O presidente negro* em editoras dos Estados Unidos: “ciente de que histórias de ficção científica faziam sucesso nos Estados Unidos, Lobato tinha o interesse em publicar seu livro lá, pois já deveria ter conhecimento da importância do gênero para os norte-americanos”.⁵⁴ Essa busca de Lobato por algo que não alcançou no Brasil, associada à veneração dos aspectos culturais peculiares dos países de Primeiro Mundo, traz à tona a questão da dependência cultural, a qual ainda paira sobre a atmosfera intelectual das nações consideradas periféricas. Para a crítica literária Eneida Maria de Souza,

54. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 57.

o desejo de se igualar ao outro atinge requintes de despersonalização, a ponto de o sujeito se apagar como indivíduo e de apelar para o reconhecimento internacional, diluindo-se na imagem alheia ao invés de se impor na sua subjetividade ⁵⁵.

Voltando à análise do trabalho da crítica brasileira, percebemos que, ao realizar tais comparações, os críticos de ficção científica revelam as características do gênero e denotam como nossa produção merece atenção do público e da crítica literária por apresentar, ressalvadas as diferenças, um mesmo nível qualitativo das obras de maior prestígio. Considerando a posição do poeta, ensaísta e romancista uruguaio Hugo Achugar e o espaço ocupado pela ficção científica brasileira na história da crítica literária do Brasil, podemos afirmar que os Estudos

55. SOUZA. *Crítica cult*, p. 79.

Culturais há muito contribuem para a ruptura de paradigmas da crítica literária tradicional. Na leitura da pesquisadora de ficção científica Ieda Tucherman,

*as narrativas de ficção-científica oferecem aos críticos da cultura outras inspirações, especialmente o questionamento das fronteiras entre a subjetividade, a tecnociência e as possibilidades de experiências espaços-temporais, assim como importantes antecipações, sobre as questões que hoje precisamos enfrentar já que nosso ambiente é efetivamente dominado pela técnica que é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do nosso presente e o agente da passagem do nosso ontem ao nosso amanhã.*⁵⁶

Essa crítica elitista, devota da produção dos países considerados de primeiro mundo, também atribui aos Estudos Culturais a *culpa* pela valoriza-

56. TUCHERMAN. *A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo*. Este texto não está paginado.

ção da prática de uma literatura de *baixo nível*, sem critérios valorativos.

Hugo Achugar (2006), ao refletir sobre a produção literária da América Latina, formulou o conceito de *balbucio* teórico latino-americano. Segundo o teórico, essa produção é indiferente aos olhos das culturas de primeiro mundo, consideradas hegemônicas. Portanto, a voz das manifestações culturais e literárias produzidas aqui – fazendo menção não apenas ao Brasil, mas também a toda América Latina – não ecoa nos grandes centros. Nossa voz não passa, então, de um simples balbucio.

A América Latina é definida como margem, periferia, lugar de carência e da subalternidade. O subalterno não tem direito à fala, pois é falado pelos outros. Daí o título do livro de Hugo Achugar *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura (2006). Aqueles que se conside-

ram hegemônicos não querem ouvir a voz desses planetas. Literatura paraguaia? Suspense venezuelano? Literatura policial colombiana? Literatura de fantasia uruguaia? Literatura de horror argentina? Cyberpunk boliviano? Literatura surinamesa? Ficção científica brasileira? Falta às culturas consideradas hegemônicas a consciência de que é preciso ponderar sobre as diferenças e aceitá-las como critérios que exprimem os valores característicos de determinada cultura, pois: “a autoridade determina que não tem nada a dizer ou, o que também é possível, a autoridade carece do instrumento que lhe permita ouvir o que os planetas/a periferia, a margem, têm a dizer”⁵⁷. Essa é a clave.

A posição de Hugo Achugar é válida, pois alerta para a valorização das manifestações culturais latino-americanas, sobretudo da literatura. Aceitar as

57. ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 20.

diferenças, saber reconhecê-las e aproveitar suas peculiaridades é fundamental para conhecer o *outro*, enriquecendo os debates culturais. O balbucio seria uma forma encontrada por Achugar para valorizar o discurso produzido na América Latina. Nossa produção cultural e literária pode até não ser considerada e aceita pelos critérios das culturas hegemônicas. Porém, é essa produção legítima que nos caracteriza e é por meio dela que nos exprimimos:



Planetas sem boca,
Hugo Achugar

Outra coisa não pode elaborar aqueles que

falam da periferia ou desse lugar que alguns entendem como espaço da carência. Reivindico, no entanto, o balbucio. O balbucio é nosso orgulho, nosso capital cultural, nosso discurso raro, nosso discurso *queer*. O orgulho daqueles raros que, supostamente, não têm boca como os planetas de Lacan e, portanto, carecem de discurso. Ou, segundo alguns, pior ainda, pois falam ou produzem um discurso antigo, nativo, *criollo*, moderno, imitativo, derivado, carente de valor.⁵⁸

Como mostra Achugar, somos considerados, pelas culturas ditas de *primeiro mundo*, incapazes de nos manifestar com qualidade e originalidade. Não falamos, por isso não somos e não devemos ser escutados. Nosso discurso é considerado, pelas elites hegemônicas de primeiro mundo, como um discurso imitativo, sem criatividade para inovações.

58. ACHUGAR. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura, p. 14. (grifo do autor).

Manifestações culturais de países subdesenvolvidos, portanto, incompletas. O que nos resta, então, é somente balbuciar.

A teoria do *balbucio* de Achugar faz sentido para pensarmos a posição da produção latino-americana no cenário mundial, comparada às produções culturais dos países considerados hegemônicos. Contudo, tratando especificamente da ficção científica, o dualismo dessa teoria – *periferia e centro, baixa e alta produção cultural, subdesenvolvido e desenvolvido, marginal e hegemônico* – talvez já não sirva para pensarmos a produção desse gênero. Pois, quando entendemos que a ficção científica é um gênero da indústria cultural, produzido e consumido em todos os lugares, emerge-se seu caráter global, heterogêneo.

No Brasil, a ficção científica é uma literatura situada à margem pela crítica literária elitista. Além disso, consideramos que a ficção científica também possui

seu centro – representado pelas grandes obras – e sua margem – o trabalho crítico e literário do *fandom*⁵⁹. Por outro lado, nos Estados Unidos, por exemplo, a ficção científica é um gênero de grande prestígio, situando-se no centro cultural estadunidense. Logo, essa visada dual não vale para entendermos a ficção científica de forma mais abrangente, ou seja, no cômputo geral, no cenário mundial. Todavia, vale para discussões e análises críticas limitadas à soma local.

59. Voltaremos a discutir essa questão na página 62 desta dissertação.

1.2.1 Brasilófilo

O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada [...] Na Casa Branca já dançou a batucada do ioiô iaiá.

Assis Valente

Interessante trazer para essa discussão a visão invertida da questão. A forte presença da ficção científica na cultura anglo-americana, consequentemente, promove trabalhos de pesquisa sobre o gênero. Conforme reportagem do jornal *Folha de S. Paulo*, a dimensão do interesse pela pesquisa da ficção científica pode ser exemplificada no trabalho inaugurado pela Universidade de Glamorgan, na Austrália. Essa

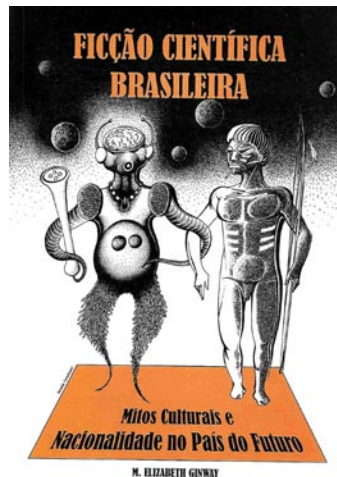
universidade britânica abriu o primeiro curso de graduação do mundo em ficção científica, visando ampliar o quadro de pesquisadores da área.⁶⁰ Esse fato serve para mostrar a que ponto encontra-se o interesse dessas culturas pela investigação das produções da ficção científica, estudando inclusive produções

60. Ver reportagem *Universidade ensina ficção científica*, disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq20079921.htm>>.

correntes em outros lugares do mundo.

Os trabalhos realizados no Brasil também são atraentes objetos de estudo para os pesquisadores estrangeiros. A intelectual estadunidense Mary Elizabeth Ginway, professora da Universidade da Flórida, nos Estados Unidos, é uma importante crítica e pesquisadora da ficção científica brasileira.⁶¹ Seu trabalho contribui para aferir a ficção científica no parâmetro cultural brasileiro, refletindo na produção do livro *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005). Nele, Ginway aborda os trabalhos críticos e literários do

61. Segundo informação na quarta capa do livro *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005), Mary Elizabeth Ginway recebeu a Bolsa Fullbright para a pesquisa no Brasil. Inclusive Ginway contribui com o ensaio intitulado *A cidade pós-moderna na ficção científica brasileira* no livro organizado por Edgar Nolasco e Rodolfo Londero *Volta ao mundo da ficção científica*, publicado pela editora UFMS.



Ficção científica brasileira,
Mary Elizabeth Ginway

gênero no Brasil desde a década de 1960, realizando comparações e traçando paralelos com outras obras críticas e literárias da ficção científica mundial.

Ginway reafirma a potência da estrutura acadêmica em torno da pesquisa de ficção científica existente nos

Estados Unidos. Segundo a pesquisadora, enquanto as universidades brasileiras priorizam o estudo de escritores canonizados, desprezando a produção literária contemporânea, “ao contrário, nos Estados Unidos acima de quatrocentos cursos de ficção científica estavam sendo ministrados em nível superior

em 1996, tornando o gênero uma parte bem estabelecida dos currículos universitários”.⁶²

Com isso, chama-nos à atenção a conclusão de Ginway: “podemos concluir que, até agora, a história da ficção científica brasileira está sendo escrita por escritores-fãs do gênero, que não fazem parte do meio acadêmico”.⁶³ Hoje, não podemos afirmar que a pesquisa acadêmica em torno da ficção científica no Brasil está no mesmo patamar dos Estados Unidos. Todavia, é fato que o espaço está sendo aberto, permitindo que muitas pesquisas sejam produzidas em cursos de mestrado e doutorado das universidades brasileiras, apesar de a crítica literária brasileira ainda ser carregada de valores elitistas.

Assinala a comparatista Eneida Maria de

62. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 233.

63. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 28.

Souza que

equivocos anteriores foram largamente cometidos pela crítica, ainda presa a métodos hermenêuticos de interpretação e a critérios de ordem cultural vinculados à valorização da literatura dos grandes centros como superior à dos países periféricos.⁶⁴

Já D’Angelo aponta uma possível razão para essa atitude da crítica de valores elitistas frente à literatura de ficção científica: “a dificuldade de dar uma sistematização teórica às questões levantadas pela crítica e pela história da literatura ‘sci-fi’ aumenta por conta da transformação da ficção científica em uma *indústria midiática*”.⁶⁵

Nessa perspectiva, firma-se a ideia de que o ci-

64. SOUZA. *Crítica cult*, p. 123.

65. D’ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). (grifo nosso)

nema, por ser um *arquivo aberto*, massificou ou apenas demonstrou a tendência popular corrente na *veia* da ficção científica. O fato é que, “o limitado público leitor de ficção do Brasil tem parcialmente determinado a natureza elitista de sua cultura literária”,⁶⁶ e, por isso, a ficção científica, considerada uma cultura de massa, acaba sendo excluída do acervo literário brasileiro, como explica Ginway: “esse público pequeno e de elite tem limitado o alcance da produção cultural brasileira, a ponto de a ficção produzida em massa não ser parte da cultura literária nacional tanto quanto acontece nos Estados Unidos”.⁶⁷

A produção literária brasileira de ficção científica, menosprezada pela própria crítica literária elitista, interessou à academia de um país em que

a *science fiction* é um gênero muito praticado e desenvolvido. Se fosse uma literatura inferior, não teria despertado tal interesse em um dos países em que a ficção científica mais se desenvolveu em todo mundo. Esse é um diferencial da literatura de ficção científica brasileira: utilizar de conceitos norte-americanos não a faz dependente de uma cultura hegemônica alheia.

66. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 28.

67. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 29.

1.3 Mas, afinal, o que é ficção científica?

FC é a literatura que examina o impacto dos avanços científicos sobre os seres humanos.

Isaac Asimov

A ficção científica é um gênero que em seus níveis mais altos exige muito da inteligência do leitor, e em seus níveis medianos exige muito de sua magnanimidade.

Braulio Tavares

Definir esse gênero sempre foi uma tarefa bastante difícil para os críticos brasileiros de ficção científica. A dificuldade começa pela antítese configurada no próprio nome desse tipo de literatura e depois atinge a classificação das histórias. André

Carneiro (1967) assegurava que “não existe uma definição completa e aceitável para a ficção científica”.⁶⁸ Logo depois, Fausto Cunha (1972) tentava explicar o gênero escolhendo “três casos que mos-

68. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 1.

tram bem como é difícil definir a *science fiction*”,⁶⁹ e, seguindo a mesma posição de Carneiro e Cunha, ratificava essas declarações Muniz Sodré (1973), relatando ser fácil reconhecer um texto de ficção científica, mesmo sendo complicado conceber certo critério definitivo para o gênero:

[...] sabemos empiricamente que tal narrativa é de FC – assim como identificamos, na prática, o significado de uma palavra qualquer – mas não dispomos de um conceito operatório, capaz de dar conta *a priori* das características estruturais do gênero.⁷⁰

Anos mais tarde, Raul Fiker (1985) dava continuidade a essa mesma concepção, considerando que “por mais abrangente e definitiva que aparente ser, uma definição, em suas poucas palavras, não

69. CUNHA. *Uma ficção chamada ciência*, p. 27.

70. SODRÉ. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*, p. 7, (grifo do autor).

pode, obviamente, dar conta do recado”,⁷¹ e Léo Godoy Otero (1987) também seguia a mesma ideia afirmando que “não há uma interpretação precisa, unanimemente aceita, no Brasil, num sentido didático, da expressão *ficção científica*”.⁷² Na mesma época, Gilberto Schoeder (1986) apontava que “as opiniões dos críticos também se dividem no que diz respeito à classificação das histórias”.⁷³ A imprecisão quanto à definição do gênero continuaria a ser assumida pela crítica brasileira de ficção científica, com Braulio Tavares (1992) se posicionando de forma condizente ao pensamento dos outros críticos ao certificar que a literatura de ficção científica era “difícil de definir, mas fácil de reconhecer.”⁷⁴ Da pri-

71. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 13.

72. OTERO. *Introdução a uma história da ficção científica*, p. 186, (grifo do autor).

73. SCHOEREDER. *Ficção Científica*, p. 7.

74. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 7.

meira afirmação de André Carneiro até a de Braulio Tavares, percebe-se que os críticos sempre compartilharam a mesma posição. Francisco Alberto Skorupa (2002) também partilha dessa consideração: “pode-se dizer que a partir de 1960 tornou-se muito mais difícil definir – se isso for possível – o que é ficção científica”.⁷⁵

Atualmente, a literatura de ficção científica brasileira vive um momento importante para o seu desenvolvimento, chegando a atrair o interesse do meio acadêmico pela sua pesquisa. Contudo, os principais críticos da ficção científica – escritores e leitores descendentes do *fandom* – produzem muitos trabalhos de análise crítica literária desse gênero no Brasil. Em seus estudos, mantêm a mesma opinião dos seus antecessores e apontam para a corrente dificuldade em definir quais são as características desse gênero, de-

75. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 88.

mostrando que a resposta à pergunta *Mas, afinal, o que é ficção científica?* ainda é complexa.

Ao tentar expor as causas dessa insistente dificuldade em determinar uma definição para a ficção científica, Skorupa explica que

Os referenciais do gênero – suas balizas – constantemente são mal utilizados por muitas das análises sobre ficção científica ou não são devidamente inter-relacionados, levando a imprecisões e incoerências sobre o que vem a ser ficção científica.⁷⁶

No segundo capítulo de seu livro *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura (2006), intitulado *Ficção científica*: algumas (in)definições, Fernandes comprova a afirmação de Skorupa apresentando alguns equívocos

76. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 36.

cometidos pelos críticos quando tentam utilizar a ficção científica para classificar obras. Histórias que não são de ficção científica, muitas vezes acabam sendo classificadas como tal. Ou ao contrário. Obras de ficção científica que recebem outra classificação, como drama, ação etc.

Skorupa ainda propõe que um melhor entendimento desse gênero literário ocorre quando se leva em conta o progresso da ciência – que ele considera como tema central das narrativas de ficção científica. “O entendimento da ficção científica se inicia pela compreensão das situações e do momento que a tornou possível, identificável e denominável”.⁷⁷ No passado, Schoereder também já tentava apontar uma razão para esta questão intrincada: “o fato é que o fantástico, a fantasia e a especulação incorporam-se definitivamente à ficção científica, e fica bastante

77. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 36.

difícil traçar linhas divisórias entre um e outro tipo de histórias e, provavelmente, *desnecessário*”.⁷⁸ É importante deixar claro que não estou tomando partido na questão se é necessário ou não traçar divisões entre fantástico, fantasia e especulação dentro da ficção científica. Apenas visio mostrar o caráter híbrido do gênero, o qual apresenta conceitos de definição específicos, mas que estão atravessados um pelo outro.

Na opinião de Schoereder o interessante é apreciar a literatura de ficção científica sem se preocupar em determinar definições para o gênero, uma vez que:

Deve-se levar em consideração, também, que cada leitor tem o seu próprio critério de classificação das histórias. E um livro leva a outro. Uma frase ou citação de um autor remete o leitor a outro livro, de outro autor.

78. SCHOEREDER. *Ficção Científica*, p. 7. (grifo nosso).

E assim indefinidamente, até que o leitor possa ter a sua própria visão geral do assunto, *posicionando-se independentemente das diferentes definições já estabelecidas*.⁷⁹

Em suma, Schoereder despreza essa preocupação, atribuindo essa (não)responsabilidade ao leitor, que, por meio da apreciação das histórias de ficção científica, tem a liberdade de se posicionar a respeito, formulando seus próprios conceitos.

79. SCHOEREDER. *Ficção Científica*, p. 13. (grifo nosso).

Capítulo II

Viagem pelo espaço sideral da ficção científica: objetos mitológicos já identificados

– Aqui fala Prostetnic Vogon Jeltz, do Conselho de Planejamento do Hiperespaço Galáctico – prosseguiu a voz. – Como todos vocês certamente já sabem, os planos para o desenvolvimento das regiões periféricas da Galáxia exigem a construção de uma via expressa hiperespacial que passa pelo seu sistema estelar e infelizmente o seu planeta é um dos que terão de ser demolidos. O processo levará pouco menos de dois minutos terrestres. Obrigado.

Douglas Adams. *O guia do mochileiro das galáxias*.

O primeiro conceito para uma definição de ficção científica possível de ser identificado na obra da crítica brasileira do gênero – e que será abordado neste primeiro capítulo – é o do mito. Para tanto, é inevitável atentar para determinados questionamentos, quais sejam: O que é o *mito*? De que trata o mito? Quais ideais são abrangidos por ele? É um conceito possível de ser definido? O que significa o mito para a literatura? O que é mito para a ficção científica? Como a crítica brasileira de ficção científica utiliza o mito para analisar seu objeto de estudo?

Partindo de uma análise da etimologia da palavra *mito*, esta investigação deste arquivo inserido na cultura brasileira busca, *a priori*, construir uma explicação plausível deste conceito. Será possível, então, analisar a presença do mito na literatura e

verificar como os mitos literários interagem com a literatura de ficção científica. Posteriormente, o esclarecimento do ideal de mito abordado pela crítica brasileira de ficção científica possibilitará identificar os mitos oriundos da ficção científica e como atuam no cerne do gênero, justificando, assim, o apelo a esses mitos.

2.1 Corrida por circuitos mitológicos: o universo literário do *mito*

Dia a dia e quase minuto a minuto o passado era atualizado. Desta forma, era possível demonstrar, com prova documental, a correção de todas as profecias do Partido; jamais continuava no arquivo uma notícia, artigo ou opinião que entrasse em conflito com as necessidades do momento. Toda a história era um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quantas fosse necessário.

George Orwell. 1984.

A palavra *mito* provém do latim *mythus* e do grego *mûthos* ou *mýthos*, que pode significar fábula, história, discurso, relato, palavra.⁸⁰ No entanto, várias concepções de mito foram tomando forma com o passar do tempo, sendo “hoje uma palavra

80. Conforme pesquisado em *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade de Raymond Williams, Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa e no Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.

igualmente significativa e difícil”.⁸¹ Por isso, a resposta à pergunta *O que é mito?* não é tão simples de ser concebida.

Roland Barthes formula “uma primeira resposta, muito simples, que concorda plenamente com a etimologia: *o mito é uma fala*”.⁸² O autor ainda expli-

81. WILLIAMS. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade, p. 281.

82. BARTHES. *Mitologias*, p. 131. (grifo do autor)

ca, em nota de rodapé, a delimitação de sua resposta: “seria possível objetar-me mil e outros significados da palavra *mito*. Mas tentei definir coisas e não palavras”.⁸³ Barthes considera que o mito é um sistema de comunicação, por isso não é possível simplesmente defini-lo sintetizando-o como um objeto, mas como uma forma. O mito, nesta concepção, não está envolvido com o conteúdo da mensagem, com o que o objeto diz, mas sim como a mensagem é transmitida, como ela faz para dizer o que diz. O mito envolve as estratégias de transmissão dessa mensagem.

Na proposta de leitura do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier, as variadas interpretações em torno da palavra mito – e podemos inferir um uso intenso também – “ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a

83. BARTHES. *Mitologias*, p. 131.

verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções”.⁸⁴ Essas percepções provocam as origens dos mitos. Direcionam para a abertura de muitas possibilidades de uso desse conceito. O crítico de Estudos Culturais Raymond Williams partilha da premissa integrante do invólucro das discussões em torno das várias definições do que possa significar mito, porém sugere a existência de um consenso: “entretanto, fora dessa gama de idéias, tem o sentido comum e prosaico de uma crença ou de um relato falso (amiúde, deliberadamente falso).”⁸⁵

Assim, vemos que a concepção de mito está presente em muitas áreas do conhecimento contemporâneo, inclusive na literatura, recebendo diferentes definições e sendo passível de constante atualização. O crítico li-

84. CHEVALIER. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números, p. 612.

85. WILLIAMS. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade, p. 281.

terário Northrop Frye considera que a presença do mito na literatura não ocorre de maneira casual, pois “o mito é e sempre foi um elemento integrante da literatura, o interesse de poetas pelo mito e pela mitologia tem sido notável e constante desde a época de Homero”.⁸⁶ Para o crítico, o mito na perspectiva literária forma um padrão de narrativa abstrato, “uma história na qual alguns dos personagens principais são deuses ou outros seres mais poderosos que a humanidade”.⁸⁷ A concepção do crítico literário André Dabezies é próxima da concepção de Frye. Em sua proposta de reflexão, Dabezies destaca que o mito é

um relato (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele

86. FRYE. *Fábulas de identidade*, p. 28.

87. FRYE. *Fábulas de identidade*, p. 38.

propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir.⁸⁸

Comparando as duas definições, percebemos a aproximação existente devido à relação dos personagens fascinantes e poderosos que ambas admitem ocorrer com o restante da humanidade nas narrativas literárias: “o mito não é assunto pessoal de alguém, mas de um grupo, de uma coletividade”.⁸⁹

A constante atualização do conceito de mito, corrente nas áreas do conhecimento contemporâneo, também ocorre na literatura. Dabezies propõe que “a vitalidade e a atualidade de um mito se medem pela sua “receptividade” e pelas variações desta receptividade”.⁹⁰ São atribuídos valores míticos a um texto literário por uma determinada sociedade durante um

88. DABEZIES. *Mitos primitivos a mitos literários*, p. 731. (grifo do autor)

89. DABEZIES. *Mitos primitivos a mitos literários*, p. 731.

90. DABEZIES. *Mitos primitivos a mitos literários*, p. 732.

determinado espaço de tempo. Esses valores são atualizados, modificados ou simplesmente perdidos com o passar do tempo e com a mudança do público.

A atualização que a concepção de mito sofre dentro da literatura possibilita-nos perceber que a pré-abertura do arquivo da teoria do mito torna ainda relevante o conceito do palimpsesto para a análise da relação mito – literatura e, mais especificamente, mito – ficção científica. Iniciamos a explanação desta percepção analisando a seguinte afirmação de Dabezies:

*O valor muito lato de nossa definição é confirmado pela continuação, facilmente constatável, de um nível mitológico num outro: no passado, as representações míticas gregas ou imagens bíblicas continuadas nos temas literários que elas inspiraram; no presente, a continuação dos mitos “sociológicos” nas imagens literárias (a ilha da felicidade, o sonho de férias, *Robinson Crusoe* ou *Suzana e o Pacífico*); esta continuação do mito*

“sociológico” no mito literário transparece ainda melhor no “infraliterário” (história em quadrinhos, *ficção científica*, romance policial, etc.), onde o fascínio mítico atua de maneira mais direta.⁹¹

Em primeiro lugar, é importante atentar para a questão da imagem presente na afirmação de Dabezies, diretamente envolvida na construção do mito literário. O mito é representado na literatura por imagens e estas fundem-se e confundem-se com os mesmos mitos, tornando-se também outros mitos. São ícones e temas que caracterizam o gênero literário no qual constroem. Além disso, conforme a afirmação de Dabezies, os gêneros considerados pela crítica literária tradicionalista como menores, paraliterários ou infraliterários – como a ficção científica – utilizam visivelmente o mito. Nesta perspectiva

91. DABEZIES. *Mitos primitivos a mitos literários*, p. 732. (grifo nosso)

carregada de valores elitistas, o uso do mito pela ficção científica é algo inerente a sua condição de gênero *massivo*,⁹² apesar de essa premissa já estar sendo *desmitificada*, como assinala o crítico comparativista Biagio D’Angelo: “Talvez seja já o momento propício para deixar entrar a “alta” literatura de ficção científica nos cânones de nosso pensamento sobre o que é literário”.⁹³ O jornalista e autor de ficção científica Marcus Shown⁹⁴, em matéria publicada na revista Galileu de janeiro de 2009, ressalta que

92. É importante lembrar que a memória da crítica literária elitista fez questão de esquecer os gêneros literários que não se enquadram em seus critérios, criando dois níveis literários nos quais as obras literárias são classificadas como “altas literaturas” ou “baixas literaturas”. Nisto, a ficção científica também foi apagada desta memória. Como se vê, Dabeziés classifica a ficção científica como um gênero *infraliterário*.

93. D’ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). Este texto não está paginado.

94. A revista não informa a nacionalidade de Marcus Shown, mas ele é um autor de língua inglesa.

*As linhas entre o que definimos como ficção científica e “literatura clássica” podem estar cada vez mais embaçadas, mas o gênero sem dúvida terá sempre uma seção própria nas livrarias, mesmo se apenas para os que gostam de temas pesados, que entortam a cabeça, o que não agrada a todos.*⁹⁵

Contudo, é importante voltar para a questão do funcionamento da concepção do palimpsesto na composição do conceito de mito. A atualização corrente da *anatomia* do mito, provocada por uma contínua geração de um mito a partir de outro, acarreta em certa abertura para a inclusão de novos critérios e consequente impossibilidade de uma definição precisa do que seja mito. Dada essa circunstância, justifica-se o *valor muito lato* da definição do mito no

95. SHOWN. *Há futuro para a ficção científica?*, p. 82. (grifo nosso)

qual Dabiez se refere.

O conceito de palimpsesto é claramente notável como o responsável por este ciclo. Segundo o antropólogo e pesquisador Everardo Rocha, “o mito se deixa eternamente interpretar, e esta interpretação torna-se, ela mesma, um novo mito. Em outras palavras, as interpretações não esgotam o mito”.⁹⁶ A contextura do palimpsesto mitológico é constantemente tecida, e o re-conhecimento da presença do mito na urdidura complexa da literatura de ficção científica comprova o acréscimo de novas interpretações por novas interpretações deste conceito. Nessa esfera, o intelectual argentino Jorge Luis Borges afirma que “a biblioteca é ilimitada e periódica”.⁹⁷ E com a revisitação ao acervo da biblioteca do mito, construída sem “sólidos alicerces de definições”,⁹⁸ enxerga-se plenamente a

96. ROCHA. *O que é mito*, p. 48.

97. BORGES. *A biblioteca de Babel*.

98. ROCHA. *O que é mito*, p. 94.

tessitura da arte narrativa da ficção científica inserida em livros e periódicos incessantemente consultados, relidos e, por conseguinte, também reformulados, rearticulados por seus *pesquisadores*.⁹⁹

Rocha considera que “para a pergunta “o que é mito?” as respostas são múltiplas, complexas, míticas”.¹⁰⁰ Apropria-se, então, do movimento cognitivo do palimpsesto para justificar e explicar o funcionamento da tessitura do mito, optando pelo infinito processo de *cosimento* da textura do arquivo mitológico: “é melhor não ter resposta e deixar o mito fluir elegantemente no balé de suas infinitas interpretações”.¹⁰¹ Assim, torna-se possível um esclarecimento da razão para tal dificuldade e impossibilidade de definição precisa deste conceito.

99. Aqui chamamos *pesquisadores* todos os interessados pela ficção científica, seja apenas para uma passagem breve motivada por curiosidade, seja por constante revisitação por afinidade.

100. ROCHA. *O que é mito*, p. 93.

101. ROCHA. *O que é mito*, p. 93.

Realizando a análise desta discussão a partir desta abordagem, é possível verificarmos certa semelhança entre as teorias do *mito* e da *ficção científica*, uma vez que ambos os conceitos são difíceis de serem definidos. Como sublinha Rocha, “o mito é também um fenômeno de difícil definição”.¹⁰² E, como podemos verificar nas palavras de Frye, a *ficção científica* tende a utilizar o mito em sua estrutura narrativa:

A ficção científica tenta imaginar, frequentemente, como seria a vida num plano tão acima de nós como estamos acima da selva-geria; seu cenário é amiúde de um tipo que nos parece tecnologicamente miraculoso. É assim um modo de estória romanesca, com forte e inseparável tendência ao mito.¹⁰³

Assim como existe um consenso entre os críticos brasileiros de *ficção científica* de que é compli-

102. ROCHA. *O que é mito*, p. 7.

103. FREY. *Anatomia da crítica*, p. 54.

cado considerar critérios estanques para configurar a arte narrativa deste gênero, a abertura do arquivo mitológico também revela uma variedade de defêrências que perpassa ao longo dos estudos do mito, permitindo a hospedagem deste conceito no “conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido, múltiplo”.¹⁰⁴

104. ROCHA. *O que é mito*, p. 7.

2.2 *A Guerra dos mundos* dos mitos: um conceito investigado pela crítica brasileira de ficção científica

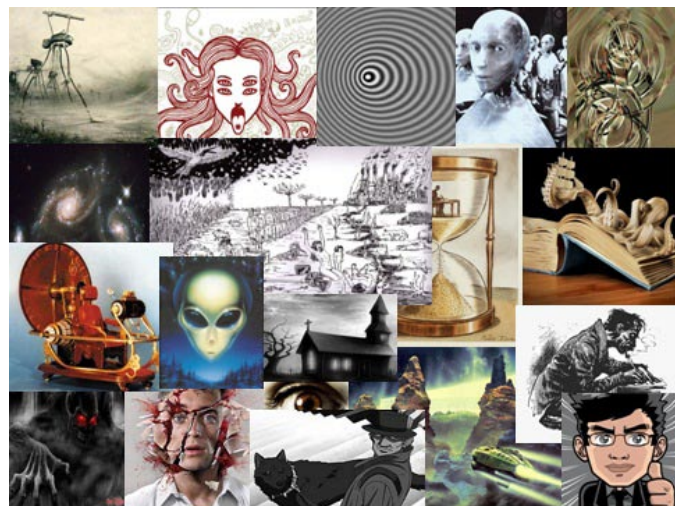
– O mundo, meu caro, é um imenso livro de maravilhas. A parte que o homem já leu chama-se passado; o presente é a página em que está aberto o livro; o futuro são as páginas ainda por contar. E a uma criatura que nem conhece a página aberta ante os olhos, como o senhor, vou eu revelar o que a ninguém ainda foi revelado: algumas páginas futuras!

Monteiro Lobato. *O presidente negro*.

Coerentemente e aproveitando a permissividade concedida pelo caráter múltiplo da abertura do arquivo da concepção de mito, a crítica brasileira de ficção científica reconhece a presença desse conceito no centro de seu objeto de estudo – sendo a abordagem genérica ou limitada à produção do Brasil –,

mas estabelecendo suas próprias delimitações sobre o mito. Parece lançar mão de características culturais e fatos históricos brasileiros para justificar sua definição de ficção científica mitológica e analisar o gênero sob essa óptica, além de idealizar sua teoria autêntica de mito.

Tratando da ficção científica, Francisco Alberto Skorupa define o *mito* como “uma *imagem* simples que traduz uma idéia significativa e importante no interior de um discurso”.¹⁰⁵ Nesse enfoque, que corrobora o mesmo de André Dabezies sobre o conceito de mito literário,¹⁰⁶ a imagem é essencial para transformar qualquer trama em narrativa de ficção científica. O arquivo da ficção científica apresenta-se repleto de ícones que caracterizam o gênero. A presença sempre marcante destes ícones é ponto facultativo para se constatar que determinada história se trata, indubitavelmente, de ficção científica. Logo, tais ícones são um portal aberto para a entrada neste arquivo. São cidades galácticas, discos-voadores, seres extraterrestres, humanoides, pistolas desintegradoras, guerras estelares, viagens no



tempo, aventuras interplanetárias, mundos paralelos, robôs, etc. De acordo com o escritor e crítico de ficção científica Raul Fiker,

o cientista louco, o homenzinho verde com antenas, o disco-voador e o raio da morte são alguns dos personagens e elementos que assinalam a presença da ficção científica – como arquétipos ou como estereótipos,

105. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p.104. (grifo nosso)

106. Ver DABEZIES. *Mitos primitivos a mitos literários*.

*dependendo do talento do autor. Às vezes, é claro, uns e outros extravasam o gênero.*¹⁰⁷

O escritor e crítico de ficção científica Braulio Tavares explica que as histórias de ficção científica “fazem uso consciente de um determinado repertório de imagens e temas, e admitem pertencer ao universo literário onde essas imagens surgiram e se desenvolveram”.¹⁰⁸ Ao discorrer sobre a presença de mitos na produção brasileira de ficção científica, a crítica estadunidense Elizabeth Ginway demonstra partilhar dessa mesma concepção apontada por Tavares. De forma compreensível, Ginway assume sua posição:

baseei minha *definição de ficção científica* na “iconografia” do gênero, feita por Gary K. Wolfe, na qual certos “ícones” recorrentes – o robô, o alienígena, a espaçonave, a

107. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 43. (grifo nosso)

108. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 16.

cidade, e a terra devastada (*wasteland*) –, para usar a terminologia de Wolfe, *são tomados como os indicadores mais confiáveis da filiação de um texto ao gênero.*¹⁰⁹

Essas imagens constroem o mito da ficção científica, pois, de acordo com Tavares, ligam “a ficção às mitologias religiosas e narrativas heróicas em geral, bem como aos contos de fadas, às narrativas folclóricas, aos mitos das sociedades primitivas, às lendas e narrativas épicas em geral, como a *Ilíada* e a *Odisséia*”.¹¹⁰ Provêm de elementos típicos da ciência, a qual supõe-se possuir um discurso sério, preciso, consciente, exato e marcado pela capacidade de investigar os segredos do mundo real. Dessa forma, as imagens da ciência trazem à ficção científica certo grau de verossimilhança, combustível essencial

109. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 14. (grifo nosso)

110. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 14-15. (grifo do autor)

para a produção e manutenção do gênero.

Na reflexão de Skorupa, “parte da verossimilhança da ficção científica está contida na utilização dessas imagens míticas da ciência”.¹¹¹ Porém, na perspectiva de Tavares, é importante atentar para a característica fantástica do gênero, ou seja, a utilização da ciência não seria criteriosa a ponto de alcançar exatidão aceitável, mas despreocupada. Para Tavares, “o critério de verossimilhança não serve para analisar e julgar a fc; isso inclui também a questão das ‘justificações científicas’. *Na fc a ciência é personagem, e não co-autora*”.¹¹²

Portanto, os elementos da ciência recebem características estranháveis, traços fantásticos e outros aspectos pertencentes ao universo da ficção científica. Entretanto, discordamos em parte da opinião de

111. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 104.

112. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 11. (grifo nosso)

Tavares, pois, em outras vezes, esses elementos também são mantidos em sua originalidade, mantendo constantemente a sintonia com toda a urdidura que envolve a narrativa, tornando-se, por conseguinte, os elementos determinantes do texto. Mesmo porque, no geral, os temas e imagens da ciência são atualizados e mitificados pela ficção científica, que inova as características destes mitos, inserindo neles as peculiaridades do gênero, ocasionando a criação de novos mitos. Na opinião de Skorupa, “em um certo sentido, a ficção científica tende a exacerbar, ou melhor, a intensificar os mitos da ciência, *chegando a produzir os seus próprios*”.¹¹³

As imagens provindas dos conceitos e princípios desenvolvidos pela ciência são passíveis de mi(s)tificação, sendo as histórias de ficção científica responsáveis por este compromisso. Vale ressaltar que

113. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 106. (grifo nosso)

essas narrativas podem trazer tanto uma urdidura complexa e instigante, levando o leitor a uma série de questionamentos, quanto um enredo claro e aberto, sem exigir muita atenção do leitor. Essa posição complementa a postura de Tavares: “a ciência parece ser uma fonte de inspiração; mas não encontraremos – a não ser em uma minoria de casos – a presença de racionalizações científicas convincentes”.¹¹⁴ Em situações como essas apontadas por Tavares, aparece em cena o *mito da teoria*, o qual nos é apresentado por Skorupa:

Uma das características principais da ficção científica brasileira e, de uma forma ampla, de toda a nova tendência mundial, é a ausência de explicações encadeadas e rigor de argumentação. Esse lapso, que em realidade constitui interesse menor para esses autores, é encoberto com a significação do *mito da teoria*. O importante é sua figuração na his-

114. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 8.

tória justificando a imaginação.¹¹⁵

As histórias de ficção científica têm sempre, em seus enredos e tramas, o envolvimento – mesmo sendo por muitas vezes implicitamente – de reflexão, estudo, observação e experiência, de modo a firmar os ícones típicos da ciência em sua estrutura, transformando-os em molas-mestras das narrativas. Skorupa sublinha que “no âmbito da verossimilhança a imagem da ciência confunde-se com a imagem da ficção científica”.¹¹⁶

Jacques Derrida expõe que “ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria *pôr em questão* a chegada do futuro”.¹¹⁷ O

115. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 111. (grifo nosso)

116. SKORUPA. *Viagem às letras do futuro*: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975, p. 105.

117. DERRIDA. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana, p. 48. (grifo do autor)

arquivo da ficção científica destaca-se nesse ponto, pois muitas de suas obras realizam questionamentos e antecipações sobre o futuro da humanidade. Ademais, essa relação de verossimilhança existente entre a ficção científica e a ciência, quando compartilham mitos, desencadeia na possibilidade da invenção produzida pelo imaginário da ficção científica vir a se tornar realidade.

Ocorre, então, uma troca de papéis, pois, neste caso, a ciência deixa a posição de fornecedora de ideias e começa a investigar os questionamentos levantados pelos autores de ficção científica, assumindo o posto antes ocupado por esse gênero. Ao comprovar que tais conhecimentos são considerados objetivos e de validade geral, obtêm-se resultados concretizados a partir das ideias impulsionadas ostensivamente pelos mitos da ficção científica. Fato esse destacado pela pesquisadora de ficção científica

Ieda Tucherman, quando escreve sobre os avanços tecnológicos alcançados pela humanidade:

Afinal de contas, fabricando monstros e espaços abstratos que eram exclusivos da ficção-científica, as ciências que produziram um rato com uma orelha implantada no dorso, um computador que é campeão de xadrez, alimentos transgênicos, a ovelha clonada, inúmeros processos de reprodução *in vitro*, entre outros, *romperam as fronteiras que separavam a realidade da ficção*. E, anunciando o resultado de suas pesquisas assim como os objetivos perseguidos, os cientistas parecem mais próximos do delírio que não importa qual dos mais inventivos autores de ficção-científica.¹¹⁸

Ao reconhecer esta ocorrência, Tucherman conduz a crítica literária a atribuir valor significativo

118. TUCHERMAN. *A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo*. (grifo nosso)

à arte narrativa tecida pela ficção científica, pois, assim, é clara a contribuição do gênero para a evolução da humanidade.

A princípio, Tavares parece discordar dessa premissa, exaurindo a ficção científica do compromisso com a realidade e atribuindo maior valor fantástico ao gênero: “temos que lembrar que a fc utiliza muita matéria-prima da ciência, *mas manipula os instrumentos da ficção*. O resultado disso é que *seu compromisso não é com a verdade, e sim com a imaginação e a fantasia*”.¹¹⁹ O papel da ficção científica seria o de inventar acontecimentos insólitos para despertar no público o desejo de experimentar algo inusitado, um *sentimento do maravilhoso*. Todavia, ao afirmar mais adiante que

uma boa história de fc é a que consegue nos mostrar um universo *diferente* do nosso, em

119. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 24. (grifo nosso)

geral *mais complexo* do que o nosso, e dar-lhe uma coerência satisfatória. Isso garante as condições para se fazer boa ficção, ou seja, contar uma boa história, uma história que deixe uma impressão forte, e que faça pensar,¹²⁰

o crítico deixa transparecer que existe a possibilidade do conteúdo da ficção científica vir a se tornar real, pois *uma história com certa coerência satisfatória e que faça pensar* provoca questionamentos nos quais, de forma indelével, vão se firmando e, paulatinamente, sendo aprofundados e concretizados pelo desenvolvimento do trabalho da ciência e conseqüente avanço da tecnologia.

Tavares reconhece que vários autores de ficção científica já tiveram suas ideias fantásticas desenvolvidas e transformadas em realidade, e cita muitos exemplos disso. Esse fato é classificado pela crítica

120. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 24. (grifo do autor)

de ficção científica como um poder de antecipação próprio do gênero, sendo, inclusive, um de seus temas, como atesta Tavares:

o objetivo da fc não é prever o futuro [...] mesmo assim existem casos de “profecias” da fc que acabam se realizando tempos depois, o que levou muitos autores entusiasmados a acreditar que a fc deveria ir um passo à frente da ciência, prever seus desdobramentos futuros, antecipar-se a eles. ¹²¹

Uma causa para essa conseqüente capacidade de antecipação assumida por este gênero é apontada por Tucherman quando conclui:

Na verdade o mundo moderno se absteve de pensar as mudanças, as metamorfoses, os hibridismos: estas *figuras* cuja presença hoje definem (sic) nossa atualidade *não puderam se fazer ver fora de um gênero menor que,*

121. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 25. (grifo nosso)

justamente por conta de sua pouca importância, permitiu-se pensar os hibridismos e metamorfoses, os mistérios deste mundo submetido a essa radical e acelerada transformação. A conseqüência mais evidente foi a concessão de um caráter profético à ficção-científica, mais ligado ao medo moderno que o impediu de compreender a tecnociência, que a um suposto processo divinatório que lhe seria próprio. ¹²²

Quando Tucherman aponta as *figuras cuja presença hoje definem nossa atualidade*, lembramos imediatamente dos mitos. São esses mitos (figuras, imagens) fixados na urdidura da ficção científica os responsáveis pela abertura do arquivo desse gênero à investigação das ciências. A partir dos mitos, promove-se, por conseguinte, a concretização dessas imagens mitológicas tornando-as novidades e avanços

122. TUCHERMAN. *A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo*. (grifo nosso)

tecnológicos construtores do caráter de antecipação. Ou seja, os mitos concedem à ficção científica esse poder de antecipação tão peculiar do gênero.

Considerando que Jorge Luis Borges, ao redigir o prólogo das *Crônicas Marcianas* de Ray Bradbury, demonstra reconhecer a ficção científica justamente por esse poder de antecipação aqui em discussão; identificamos, ainda, outro aspecto deste ponto por mim considerado de suma importância para a ficção científica. Por ser uma *porta de entrada* para o arquivo deste gênero, é permissível inferir que estamos lidando com mais um mito da ficção científica: a *antecipação*. As impressões inscritas pelo intelectual argentino nesse prólogo sublinham claramente essa questão:

Pelo seu caráter de antecipação de um futuro possível ou provável, o Somnium Astronomicum prefigura, se não me engano,

o novo gênero narrativo que os americanos do Norte denominam *science-fiction* ou *scientifiction* e de que são admirável exemplo estas *Crônicas*.¹²³

André Carneiro, escritor e crítico de ficção científica, também ressalta a importância dessa característica de antecipação. Carneiro lembra que as antecipações de Júlio Verne, o qual ele classifica como o *pai da ficção científica*,¹²⁴ “foram quase todas atingidas e ultrapassadas”,¹²⁵ e cita *Cinco Semanas em Balão* afirmando ser a obra em que podemos identificar a

123. Tradução livre do original: “Por su carácter de anticipación de un porvenir posible o probable, el *Somnium Astronomicum* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan *science-fiction* o *scientifiction* y del que son admirable ejemplo estas *Crónicas*”. BORGES. *Prólogo a Ray Bradbury: Crônicas Marcianas*. (grifo nosso) Este texto não está paginado.

124. Ver CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 14.

125. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 15.

previsão de Verne sobre a bomba nuclear. Carneiro também comenta sobre o inglês H. G. Wells, considerado ao lado de Verne como um dos criadores da ficção científica. Segundo Carneiro, ao final de sua vida, Wells “já não era mais o gênio da *antecipação*. Se lhe dissessem, naquela ocasião, que o homem chegaria à Lua, dentro de 20 anos, ele menearia a cabeça e duvidaria daquilo que *ele próprio previra quando jovem*”.¹²⁶ Interessa-nos também notar o modo como Borges contempla a produção de Wells, incluindo, no rol de suas obras preferidas, o livro *The First Men in the Moon*, no qual ocorre o fato antes referido por Carneiro: “Da vasta e variada biblioteca que nos deixou, nada me agrada mais que seu relato de alguns milagres atrozés: *The Time Machine, The Island of Dr. Moreau, The Plattner Story, The First Men in the Moon*. São os primeiros livros que li; serão talvez os

126. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 16. (grifo nosso)

últimos...”¹²⁷ Borges faz menção às antecipações das obras de Wells, considerando-as o fator de maior importância de sua escrita:

Na minha opinião, a precedência dos primeiros romances de Wells – *The Island of Dr. Moreau*, por exemplo, ou *The Invisible Man* – se deve a uma razão mais profunda. Não é apenas engenhoso o que relatam; também é simbólico de processos que de algum modo são *inerentes a todos os destinos humanos*.¹²⁸

Desse modo, dá-se origem a novas investigações, trazendo à tona os levantamentos impulsionados pela imaginação e criatividade dos escritores de ficção científica. Um exemplo claro concernente a este ponto: com o avanço da tecnologia, hoje existem próteses biônicas que reproduzem sensações de toque em pessoas amputadas, devolvendo-lhes o

127. BORGES. *Outras inquisições*, p. 111.

128. BORGES. *Outras inquisições*, p. 109. (grifo nosso)

tato – sentido antes perdido junto com o membro.¹²⁹ Estas próteses têm o *design* semelhante aos membros do andróide modelo T-800 interpretado por Arnold Schwarzenegger no filme de ficção científica *O exterminador do futuro 2*, lançado em 1991. Importante apontar também a existência de automóveis que andam debaixo d'água, podendo ser guiados tanto por motorista quanto por satélite¹³⁰ – o que antes acontecia somente em histórias do gênero –, comunicação por áudio e vídeo em tempo real, além de vários outros ícones da ficção científica, os quais vão deixando de ser mitos para se tornarem exemplos concretos da realidade.

129. Ver as reportagens *Um passo adiante*, disponível em <http://veja.abril.com.br/191207/p_092.shtml> e *Prótese reproduz sensação de toque em amputados*, disponível em <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/11/071127_protese_np.shtml>.

130. Segundo reportagem *Carro anfíbio anda sem motorista* publicada no site da Globo.com.



Arnold Schwarzenegger em *O exterminador do futuro 2*

Vale citar ainda mais um fato: em 2006, o governo britânico manifestou seu interesse pela defesa dos direitos dos robôs.¹³¹ A perspectiva é que dentro de 50 anos os robôs tenham os seus direitos respeitados, assim como nós humanos temos os nossos e os animais têm os deles. Dada essa circunstância,

131. Ver a reportagem *Governo britânico quer dar direitos humanos a robôs* disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,AA1394451-6174,00.html>>.

torna-se impossível não nos lembrarmos do conto *O homem bicentenário* escrito em 1976 por Isaac Asimov, o qual mostra a luta de um robô chamado Andrew para ter seus direitos respeitados. Após dois séculos de vitórias nos tribunais e constantes introduções de células e tecidos humanos que transformaram seu corpo, Andrew acaba se tornando, de fato, um humano. Discorrendo sobre as mentes artificiais da ficção científica, Tavares retém esta mesma ideia promovida pelo poder de antecipação peculiar do gênero: “entre um rato branco e um computador que saiba bater papo e jogar xadrez, talvez o segundo tenha mais chances de sobrevivência no futuro, *contando inclusive com direitos civis e representação parlamentar*.”¹³²

No entanto, a presença dos mitos da ficção científica é tão vigorosa no cerne do gênero que

132. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 69. (grifo nosso)

acaba acarretando em uma simplificação desatenta, reduzindo o seu caráter a uma essência pitoresca e leviana. Tavares também alerta para esta questão: “isso faz com que a fc fique sendo apenas, aos olhos de muitos, aquele tipo de obra que constitui a face mais reconhecível do gênero. Grande parte do público reconhece como fc apenas a *space opera*”.¹³³ Assim sendo, podemos deduzir que a *space opera* é o portal de entrada para o arquivo da ficção científica, pois suas obras utilizam, em grande quantidade, os mitos que tornam o gênero facilmente reconhecido, como expõe Fiker:

Nesta modalidade ocorre uma verdadeira mixórdia temática: detetives, cowboys, piratas, mosqueteiros, espiões exprimindo-se em jargão pseudo-científico, recauchutados no léxico da FC. Os cowboys duelam em Marte com pistolas de raio laser, detetives

133. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 9. (grifo do autor)

são telepatas, os piratas atacam no espaço com dispositivos antigravitacionais.¹³⁴

Essa situação é tão clara que reconhecer um cenário de ficção científica não é apenas um privilégio dos críticos – apesar de, como afirma Shown, “os temas da ficção científica também se infiltraram em outros gêneros”.¹³⁵ Tavares nos expõe sua consideração, atestando que “uma lista assim pode ser prolongada indefinidamente; é através desses elementos que o leitor casual, em uma livraria, consegue identificar com nitidez a estante de obras de ficção”.¹³⁶ Porém, restringe-se ao aficionado, crítico ou leitor mais atento a percepção de obras com outras formas de abordagem – temas mais contundentes, enredos mais inteligentes e conflitos mais instigantes –, mas

134. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 40.

135. SHOWN. *Há futuro para a ficção científica?*, p. 82.

136. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 8.

que também se enquadram nas características do gênero, utilizando, talvez de forma menos intensa, os mesmos mitos que permeiam todo o mundo da ficção científica.

A *space opera* tornou-se um lugar-comum da ficção científica. Como explica Fiker, “o termo é pejorativo, mas imbuído de certa afeição nostálgica. Uma narrativa deste tipo se refere geralmente a aventuras espaciais extravagantes, aventuras exóticas *tratadas com ingenuidade literária e acúmulo de clichês*”.¹³⁷ Isto permite a outras manifestações artísticas e literárias se apoiar com maior facilidade para fazer uso do gênero.

O exemplar de dezembro de 2008, número 27, da revista *Piauí*, por exemplo, publicou *Bricabraque Futurista – O mundo maravilhoso da ficção científica e uma incrível viagem no tempo*, uma história em

137. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 39-40. (grifo nosso)

quadrinhos do escritor e cartunista francês Marcel Gotlib. Logo no primeiro quadrinho desta história, com o intuito de apresentá-la ao leitor, está escrita, com letras garrafais, a seguinte frase: *alguns temas da ficção científica*. Ainda no início, Gotlib convida o leitor a experimentar o gênero e explica: “Para tratar seu assunto, os autores do gênero dispõem de um certo número de temas, e são alguns desses temas que examinaremos a seguir”.¹³⁸ Gotlib demonstra conhecer os ícones da ficção científica e utiliza um tom irônico na história, como se estivesse brincando com os mitos do gênero. Podemos inferir ainda que, na concepção de Gotlib, os mitos da ficção científica podem ser resumidos como meros clichês. Nesta história, toda a tecnologia e cenário futurista servem apenas para disfarçar os problemas cotidianos,

138. GOTLIB. *Bricabraque Futurista – O mundo maravilhoso da ficção científica e uma incrível viagem no tempo*, revista Piauí nº 27 dez. 2008, p. 66.

que aparentam ser exatamente os mesmos no futuro. Daí o paradoxo corrente no título desta história: *Bricabraque Futurista*.

Certamente, a *space opera* possui suas virtudes evidentes, sendo também “um fenômeno sociológico digno de estudo, pois tem características próprias, *com um poder de penetração enorme*”.¹³⁹ Consolidou os mitos da ficção científica, tornando-se realmente um convite ao público leitor, ou, mais especificamente, uma porta de entrada para todo aquele que se sente atraído a investigar este arquivo e optar a entrar e viver neste mundo ou simplesmente descartá-lo.

Entretanto, ignorar que existem diferenças entre as obras fixadas na *space opera* com as obras dos outros subgêneros dentro da ficção científica e com os seus clássicos – e ignorar que efetivamente

139. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 2. (grifo nosso)

existem os *clássicos* na construção cultural da ficção científica – é, a meu ver, um equívoco, pois se trata de um fato presente dentro desse arquivo: é evidente a existência de obras com maior prestígio crítico e literário. D’Angelo nos expõe esta questão de forma clara, demonstrando partilhar desta mesma posição. Ao corroborar a existência da *força canônica* da ficção científica, D’Angelo não se intimida em nos apresentar esta força como uma

literatura sumamente *atual*, pois permite *re-pensar questões políticas, econômicas, ecológicas, éticas* sob o prisma ficcional do jogo literário. *A ficção científica de grande qualidade instaura*, na desconfiança do processo tecnológico, *a ambigüidade da co-presença de tensões utópicas e distópicas*, nem sempre contraditoriamente narradas.¹⁴⁰

140. D’ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). (grifo nosso)

Conforme ainda a leitura proposta por Fiker, dentro da ficção científica existem trabalhos menos significantes, pois,

quando os arquétipos deixam de ser usados com *moderação e talento*, quando, *esmerilhados*, “*envenenados*”, *se desgastam com o uso excessivo e não criterioso*, degeneram para estereótipos. Alguns estereótipos já nascem feitos, mas a maior parte deles já foi arquétipo na vida *antes de virar clichê*.¹⁴¹

Enquanto os melhores feitos da ficção científica são capazes de causar um forte impacto psicológico nos leitores – quando questionam o que é, afinal, a “realidade” – e também de despertar a ciência para analisar e desenvolver novas tecnologias a partir de suas ideias – transformando-as em instrumentos concretos, confirmando, assim, o poder de antecipação

141. FIKER. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?*, p. 70. (grifo nosso)

peculiar do gênero –, as *space operas* se mostram simplistas e incapazes de alcançar esse mesmo êxito. Apresentam-se descompromissadas, pois se frisam apenas nos mitos: utilizam um mito para justificar outros (como o mito da teoria) e criam mitos a partir de outros, limitando-se em discorrer nesse ciclo. No livro *A construção do imaginário cyber*, o escritor e crítico de ficção científica Fábio Fernandes nos relata essa questão percebida por meio das atuais lentes críticas do gênero:

a ciência, nesse tipo específico de narrativa, não entra como fundo de verdade, mas como uma espécie de reafirmação da ordem das coisas, ou seja, *uma tentativa de explicação de um fenômeno fantástico*, que, a rigor, *não tem explicação exata pela linguagem científica*.¹⁴²

142. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 35. (grifo nosso)

Termina abusando dos mitos e este abuso, esta intensa produção da *space opera* desvia a atenção do público em geral, o qual a acaba reconhecendo como um sinônimo de ficção científica. Ou seja, acaba tendo em mente que somente se trata de ficção científica a *space opera*. Todavia, ao investigar este arquivo, é inevitável reconhecer que existem *níveis literários* e *subgêneros* dentro da ficção científica – o mesmo gênero literário que sofre a categorização pela crítica elitista como *paraliteratura*. Aliás, Caneiro atribui à *space opera* esta responsabilidade quando afirma que “alguns críticos estariam se referindo à *space opera*, quando menospreza (sic) a ficção científica, pois a avalanche dos livros sem importância faz passar despercebido o que realmente vale a pena ser lido”.¹⁴³

Ainda, como verificamos na leitura de Tavares, na *space opera*

143. CARNEIRO. *Introdução ao estudo da “science fiction”*, p. 2. (grifo nosso)

o autor de ficção sente-se à vontade para imaginar os fenômenos mais extravagantes, “teorizar” sua existência com duas ou três frases, e estamos conversados. Grande parte da ficção está mais voltada para a magia do que para a ciência: todo o aparato tecnológico que a reveste não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões. As coisas acontecem magicamente: aperta-se um botão e um personagem é desintegrado, ou é remetido para outra galáxia, ou vira planta. Como acontece isso? O autor não dá muitas explicações: ele diz que é o “raio X-26”, ou é um “teleportador”, ou é um “conversor molecular” – e fim de papo.¹⁴⁴

O jeito que está sendo conduzida esta questão neste texto pode aparentar que considero a *space opera* como uma *vilã* e que estou *menosprezando* ou *culpando* por uma suposta *literatura de baixo nível*

144. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 8.

ao argumentar com afirmações da crítica brasileira de ficção científica. Tampouco é minha intenção discutir a *space opera* como margem para endossar o centro da ficção científica – literatura já considerada como marginal. No entanto, o objetivo é mostrar que se trata de um subgênero dentro da ficção científica e, portanto, apesar de ser a face mais reconhecível do gênero, *não o corresponde à sua totalidade*.

Além disso, é clara a diferença quanto à qualidade literária quando comparamos as características da *space opera* com outras obras de maior prestígio crítico. De fato, todas utilizam os mitos da ficção científica, mesmo porque os mitos estão presentes no cerne do gênero. Contudo, há uma utilização desmedida desses mitos pela *space opera*, enquanto as outras histórias exploram os temas e as imagens da ficção científica de tal modo que esses mitos não prejudicam a riqueza da narrativa, tampouco a com-

plexidade das discussões da história, mantendo o alto nível de intelectualidade da trama.

Posta essa afirmação, prova-se que classificar depreciativamente a ficção científica na sua totalidade é uma posição passível de questionamentos, pois, como nos mostra D'Angelo,

a literatura de ficção científica possui grandes nomes que não permitem a sua redução a uma “paraliteratura”, no sentido depreciativo de uma produção literária destinada ao consumo popular, das massas, sem qualquer valor estético. Autores como Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Ursula K. Le Guin, e também, numa breve fase, Doris Lessing *enobreceram o gênero, acrescentando-lhe a reflexão filosófica, o estupor e o brilhantismo da imaginação sobre as relações entre máquina, sujeito e mundos possíveis.*¹⁴⁵

145. D'ANGELO. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). (grifo nosso)



Capa de *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin

A mão esquerda da escuridão, da escritora norte-americana Ursula K. Le Guin, por exemplo, é considerada um clássico da ficção científica. Nessa história, a autora cria um mundo onde a visita de um ser humano ocorre pela primeira vez. Le Guin utiliza os mitos de forma lúcida para

abordar assuntos complexos como política, religião e igualdade entre os sexos. *O homem do castelo alto*, de Philip K. Dick, também é uma obra de ficção científica com grande prestígio da crítica literária. Nela, Dick cria um mundo-simulacro onde o Eixo Alemanha, Japão e Itália vence a Segunda Guerra Mundial. Uma história surpreendente, na qual o escritor joga com os conceitos de realidade e ficção, criando várias realida-

des alternativas - outro mito da ficção científica.

Essas obras são exemplos de histórias do gênero que lançam um olhar crítico sobre a condição humana, provocando as mais diversas reações no leitor. Entre elas, a reflexão, o raciocínio e, por conseguinte, o questionamento. Por sua vez, a *space opera* não alcança essa mesma proporção. De acordo com Tavares, “uma faixa mais sofisticada do público e da crítica literária considera essas obras um *mero divertimento para adolescentes* [...] se a fic fosse apenas isso, seu impacto sobre nossa visão do mundo seria bem menor”.¹⁴⁶ Shown vai mais além ao destacar que, renunciando à prática excessiva dos mitos, a ficção científica melhora a qualidade de seu entrecho:

existe um consenso de que a ficção científica não está morrendo, e, sim, mudando. Dos anos 1930 até os anos 1950, o gênero existiu

146. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 9. (grifo nosso)

no *gueto* das fantásticas revistas de ficção e suas capas exibindo *alienígenas com olhos de insetos perseguindo heroínas desprotegidas*. Desde então, ele deu um jeito de *se libertar dessas correntes* e se tornar a semirrespeitável ficção científica de hoje.¹⁴⁷

Podemos concluir que, por ser um subgênero no qual se reconhece facilmente os mitos da ficção científica, o papel principal da *space opera* é ser uma passagem, é exercer a função de um intermediário, capaz de abrir o arquivo da ficção científica para o público, seja por meio da literatura ou por qualquer outra manifestação artística e cultural. Na esteira da leitura de Tavares, o leitor penetra nos arquivos da ficção científica abertos pelas narrativas pautadas na *space opera*:

Mas essas aventuras simples, muitas vezes

147. SHOWN. *Há futuro para a ficção científica?*, p. 82. (grifo nosso)

ingênuas, quase sempre simpáticas, *despertam no público o “sentimento do maravilhoso” - e o conduzem na direção de obras mais complexas*, através da forma mais elementar de estímulo: a vontade de experimentar algo semelhante àquilo de que se gostou.¹⁴⁸

Por meio desta análise das concepções de mito da crítica brasileira de ficção científica, podemos concluir também que é pelas obras cuja tessitura está entrelaçada nos moldes culturais da *space opera*, ou mais acertadamente, nas imagens mitológicas da ficção científica, que o público se sente atraído – ou repellido – a vasculhar o arquivo desse gênero literário. Assim, ocorre o fato sublinhado por Eneida Maria de Souza: “a desconstrução das grandes narrativas se processa pelo recorte das margens e a entrada pela porta dos fundos”.¹⁴⁹ Portanto, a presença destes mi-

tos é emblemática para a crítica detectar pistas para a elaboração de seu trabalho, e se faz essencial para construção, manutenção e classificação das narrativas de ficção científica, em qualquer que seja a perspectiva do gênero e em qualquer definição.

No próximo tópico, continuaremos a analisar a presença do mito na construção do conceito de ficção científica. Porém, vamos enfatizar as concepções de mito presentes no livro *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003), escrito pelo crítico e escritor de ficção científica Roberto de Sousa Causo. É visível nessa obra que Causo privilegia mais o conceito de ficção científica como mito em seu trabalho, ou seja, sua definição de ficção científica está apoiada nos mitos do gênero. A partir deste preceito, verificaremos como o crítico-escritor produz narrativas de ficção científica e realiza seus estudos dessa literatura.

148. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 9-10. (grifo nosso)

149. SOUZA. *Tempo de pós-crítica*, p. 23.

2.3 Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: o mito na mira de um crítico

Grace Weston considered. She turned toward Gloria and Robbie and watched them abstractedly for a moment. Gloria had a grip about the robot's neck that would have asphyxiated any creature but one of metal, and was prattling nonsense in half-hysterical frenzy. Robbie's chrome-steel arms (capable of bending a bar of steel two inches in diameter into a pretzel) wound about the little girl gently and lovingly, and his eyes glowed a deep, deep red.

Isaac Asimov. *Robbie*.

A busca por um estudo que contemple todo o desenvolvimento da *literatura especulativa* no Brasil – uma literatura voltada a especular a realidade –, desde sua inserção na cultura literária brasileira, é documentada sob a forma de um relato crítico-histórico no livro *Ficção científica, fantasia*

e horror no Brasil: 1875 a 1950, publicado em 2003 pela Editora UFMG. Nessa obra importante para a construção do arquivo literário e cultural da produção brasileira de ficção científica, o crítico e escritor de ficção científica Roberto de Sousa Causo escreve sobre os gêneros ficção científica, fantasia e horror

conferindo-lhes o *status* de tríade formadora da literatura especulativa. Neste estudo, entretanto, vou me deter nas considerações e análises realizadas em torno da ficção científica, sem ignorar a linha de raciocínio tecida por Causo, a qual atravessa todos os gêneros formadores dessa literatura.

Mesmo levando em conta também outras ideologias para defini-la, Causo traça o parâmetro geral da ficção científica brasileira até 1950, voltando-se, visivelmente, mais para a construção de um conceito cultural e literário desse gênero sustentado na esfera do mito: “às vezes a ficção científica é chamada de ‘mitologia moderna’, o que nos obriga a retornar à questão do mito”.¹⁵⁰ Não por acaso, o autor inicia seu livro apoiando-se nas considerações de Northrop Frye para trazer o conceito de mito para a consolidação de sua análise: “em termos de crítica literária,

150. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 34.

eram narrativas próximas ao que Northrop Frye chamou de “mito”, dentro de sua “Teoria dos modos”.¹⁵¹ Nessa concepção, o imaginário da literatura especulativa é construído em torno de histórias sobre seres superiores, heróis: “as ficções, portanto, podem ser classificadas, não moralmente, mas pela força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma”.¹⁵²

Como vimos anteriormente, existe certa multiplicidade acerca das definições de mito. Causo elege alguns teóricos para embasar sua pesquisa, apropriando-se de seus discursos com o intuito de construir suas próprias convicções sobre o conceito de mito dentro da ficção científica. Ao promover um diálogo entre esses teóricos, o crítico não deixa claro o que exatamente chama de mito, mas tende a seguir

151. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 25.

152. FRYE. *Anatomia da crítica*, p. 39.

as mesmas concepções da crítica brasileira de ficção científica já discutidas no tópico anterior: os mitos são propostos por imagens, ícones e temas. Em outro texto,¹⁵³ essa ideia é confirmada quando Causo faz referência à capacidade de antecipação peculiar do gênero como uma porta de entrada para este arquivo: “essa literatura que pensa o porvir e o papel do homem no universo foi a grande novidade do século XX, conforme seus assuntos começaram a se tornar realidade: a bomba atômica, as viagens espaciais, o satélite artificial, as redes de computadores, a engenharia genética”.¹⁵⁴

Por ser seu trabalho um relato histórico que conta sobre toda a evolução do gênero no Brasil,

153. Apesar de não fazerem parte do *corpus* desta minha pesquisa, as referências a este texto servem para corroborar os ideais mantidos por Causo em seu livro, o qual é o meu objeto de estudo em questão.

154. CAUSO. *Histórias de ficção científica*, p. 7.

Causo tece poucas análises críticas. Interessa-se mais em apresentar e resenhar as narrativas produzidas aqui, comparando-as com outras obras produzidas por renomados escritores internacionais. Ao fazê-lo, é possível deduzir que considera, assim como toda a crítica brasileira de ficção científica, que as produções das chamadas *pulp magazines*, como as *space operas*, abusam dos mitos. O crítico vai discorrendo sobre os variados temas do gênero e como esses mitos constroem outros subgêneros dentro da estrutura narrativa da ficção científica: “os títulos se multiplicaram, assim como os subgêneros. Apareceram histórias de aventuras espaciais e viagens no tempo, com robôs e ETs, mundos distantes e conceitos científicos nunca vistos”.¹⁵⁵

Assim, Causo reflete, em alguns momentos, sobre a atitude passiva da crítica literária brasileira

155. CAUSO. *Histórias de ficção científica*, p. 151.

de valores elitistas a respeito de produções como a ficção científica. Sem apontar uma causa, sugere que a fusão do mito no cerne do gênero possa ser um motivo, quando afirma:

No Brasil, ficção científica e fantasia ainda são vistos – especialmente pelos autores do *mainstream* literário – como formas destinadas ao entretenimento fácil e à sátira superficial. Nesse sentido, pouco mudou, de 1930 para cá. Exceto talvez por um pequeno número de autores que ainda acreditam no potencial desses gêneros e se importam em contribuir para a sua evolução e integração ao cenário literário brasileiro.¹⁵⁶

Porém, consideremos que, ao longo de seu trabalho, o ensaísta vai relacionando obras de escritores consagrados de ficção científica para fundamentar

156. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 172. (grifo nosso)

seu raciocínio e comparar com obras produzidas aqui. Loca, então, a ficção científica na margem, mas, concomitante a isso, assume que, dentro desse universo, existe também um centro com suas margens.

Paulatinamente, Causo vai direcionando maior respeito a esse centro e não discute a produção dessas margens da ficção científica. Apresenta a produção da margem e reconhece sua existência, entretanto valoriza o centro. Nesse sentido, é sugestivo conferir o que diz a crítica Eneida Maria de Souza, quando discute a respeito da exclusão da literatura brasileira de dentro da pauta de discussões das literaturas latino-americanas – à margem dos debates das culturas hegemônicas:

A proliferação teórica das últimas décadas, graças à divulgação eficiente dos meios tecnológicos, conseguiu romper fronteiras geográficas e atingir níveis de interação até então nunca vistos. *Não há razão, portanto, para a conservação de políticas culturais*

excludentes. A globalização cultural consegue, muitas vezes, se alimentar do veneno que lançou, *criando arestas dentro do próprio discurso das margens*.¹⁵⁷

Ocorre o mesmo fenômeno quando analisamos a crítica brasileira de ficção científica. Parece que o gênero ganha merecimento de importância; ora porque consta em seu arquivo obras produzidas por grandes autores de nossa literatura; ora por narrativas se assemelharem aos grandes clássicos da ficção científica.

Ao valer-se do mito para trabalhar com a produção brasileira de ficção científica, Causo também instaura toda a ancestralidade desse conceito no âmbito do gênero. Na sua visão, o mito fixado nessas narrativas provém de histórias da antiguidade:

Antes da FC (ficção científica), existiu a *pro-*
157. SOUZA. *Nas margens, a metrópole*, p. 33. (grifo nosso)

to FC... É assim que os estudiosos chamam aquelas obras, da Antiguidade até o começo da era moderna, com características semelhantes às da FC, ou que seriam imitadas por ela a partir do século XIX. [...] *Mas não dá para negar que muitas imagens e estratégias narrativas da FC vêm dessas fontes*.¹⁵⁸

Vale examinar algumas palavras tecidas pelo escritor de ficção científica Isaac Asimov sobre a corrente tradicionalista da ficção científica:

deve ter existido alguma coisa a ela [ficção científica] anterior, algo que não seria ficção científica, mas satisfazia às mesmas necessidades no campo das emoções. Hão de ter aparecido histórias estranhas e diferentes a respeito da vida como a conhecemos, e acerca de poderes que transcendem os nossos poderes.¹⁵⁹

158. CAUSO. *Histórias de ficção científica*, p. 149. (grifo nosso)
159. ASIMOV. *O universo pré-científico*, p. 118.

Causo direciona-se no mesmo caminho trilhado por Asimov ao propor a ficção científica como uma tradição literária, ou seja, algo que podemos reconhecer vasculhando os arquivos dos textos da antiguidade:

Minha perspectiva é a da ficção especulativa como uma tradição diferenciada, que bebe de fontes míticas, satíricas, utópicas, romancescas e mesmo científicas, para realizar-se como um corpo multifacetado de possibilidades ficcionais, existindo em interação com o *mainstream* literário, mas não em uma chave de inferioridade artística.¹⁶⁰

Outro ponto importante dessa obra é revelado quando notamos a estruturação de toda a atmosfera do ideal de palimpsesto promovida por Causo em seu trabalho analítico. Na esteira do autor, os escritores de nossa época penetram nos arquivos da ficção científi-

160. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 45.

ca atualizando-os, deixando seus rastros e inscrevendo novas camadas no palimpsesto desse arquivo: “o autor moderno de ficção especulativa, se não é de fato o fruto de uma tradição literária que vem da antiguidade e deságua no mar da especulação, *muitas vezes retorna ao passado para apropriar-se dessa herança e transformá-la em um novo produto*”.¹⁶¹

De fato, na ficção científica isto ocorre quando os escritores trabalham na produção das narrativas modificando inevitavelmente os mitos.¹⁶² É por meio da leitura de Laurence Coupe que a perspectiva de Causo atravessa por esse raciocínio: “deste modo, mitos refazem outros mitos, e não existe razão para que eles não devam continuar a fazê-lo, sendo o im-

161. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 34. (grifo nosso)

162. Como já discutimos, o mito é um conceito passível de atualização. Ver tópico 2.1 Corrida por circuitos mitológicos: o universo literário do *mito*.

pulso mitopéico infinito”.¹⁶³

Como resultado desse processo, Causo nos fornece um exemplo: o surgimento de uma nova *space opera*, desenvolvida no século XXI. Os mitos da ficção científica, presentes nos ícones típicos de narrativas de *space opera*, são atualizados neste início de século, caracterizando uma nova fase dessas narrativas:

no começo do século XXI, é a hora da nova *space opera*, que atualiza a aventura espacial com muita política, ciência teórica e novos tipos de comportamento. Ela imagina que, em breve, conviveremos com inteligências eletrônicas indiferentes ou hostis a nós, e que o corpo humano será aumentado e modificado até se tornar irreconhecível: é o “pós-humano”.¹⁶⁴

163. Tradução livre do original: “Thus myths remake other myths, and there is no reason why they should not continue to do so, the mythopoeic urge being infinite”. COUPE. *Myth*, p. 108.

164. CAUSO. *Histórias de ficção científica*, p. 154.

O fato de Roberto de Sousa Causo ser, além de crítico, também um escritor de ficção científica nos permite observar como o conceito de mito está ambientado em sua produção literária. A seguir, iremos analisar o livro *O par: uma novela amazônica*, o mais recente livro de ficção científica publicado pelo autor. Observaremos quais mitos do gênero o escritor utiliza e como eles estão dispostos na desenvoltura da trama.

2.3.1 *O par: uma novela amazônica:*

um jeito de se construir a tessitura da ficção científica brasileira

Na terceira manhã após a visão dos aparelhos alienígenas, sentiu febre. Febre, tontura. Uma coceira insistente na coxa esquerda, um palmo acima do joelho. Incomodou-o tanto que, antes do anoitecer, ele se despiu para examinar o local. Havia uma mancha escura e a pele estava mais áspera, grossa como cortiça.

Roberto de Sousa Causo. *O par: uma novela amazônica.*

“Muito bom. Ótima fabulação, português seguro, madura técnica narrativa”. O julgamento do colunista Roberto Pompeu de Toledo destaca algumas virtudes que levaram *O par: uma novela amazônica* a tornar-se o vencedor do Projeto Nascente 11,

concurso promovido pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP e pelo Grupo Abril de Comunicações. Essa obra literária de ficção científica de Roberto de Sousa Causo foi publicada em 2008 pela Associação Editorial Humanitas, da

Faculdade de Letras da USP. Nela, poderemos observar como, o agora *escritor*, Causo manipula os mitos da ficção científica para construir sua narrativa de ficção literária.

Nessa obra, o Brasil vive, no ano de 2029, uma situação dramática: alienígenas tomam conta da Amazônia e tropas de outros países tentam aproveitar a oportunidade para se apoderar da floresta. O Brasil, então, vive em uma guerra múltipla, lutando contra os alienígenas e também contra outros exércitos. Neste cenário, Oscar Feitosa, soldado do exército brasileiro, desentende-se com três companheiros e, depois de assassiná-los, deserta fugindo para dentro de uma área já isolada pelo exército, que a considera território dos ETs: “quem cair para lá, se perder, não vai poder contar com nenhum resgate ou grupo de busca”.¹⁶⁵ A partir daí, discorre-se toda a narrativa repleta de íco-

nes que caracterizam a ficção científica.

De forma natural, Causo vai construindo sua história, buscando elementos mitológicos típicos da ficção científica. Feitosa já trabalhara no setor tecnológico do exército com um programa de buscas o qual vigia todo conteúdo disposto na rede que poderia significar uma ameaça à segurança nacional. Outras referências à tecnologia é o fato de ter conhecido sua amada em uma feira de informática em São Paulo.

A presença dos extraterrestres segue o mito de seres perigosos. Transformam os humanos em seres de espuma e plástico e cidades inteiras tornam-se cenários de brinquedo: “tudo se reduzira a formas avermelhadas e translúcidas, como garrafas plásticas cor de vinho e de brilho fosco. Ou tudo o que fosse produto *humano* – árvores e grama permane-

165. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 24.

ciam verdes e vicejantes”.¹⁶⁶ Os animais também não eram atingidos pelo poder dos alienígenas.

A nave espacial imaginada por Causo foge ao estereótipo do discreto disco voador e assume uma forma mais complexa, de quatro diamantes verdes que provocam trovões e espalham um cheiro insuportável de ozônio ao pousar: “mas havia uma coisa diferente da descrição conhecida dos diamantes. Um quinto objeto, pairando no centro da formação cúbica. Tinha contornos diferentes. Era como um fuso, mas de superfícies irregulares”.¹⁶⁷

As menções aos mitos tornam ainda mais densa a atmosfera da ficção científica. No último capítulo, por exemplo, Feitosa conhece um grupo de viciados em cocaína geneticamente alterada, a *transcoca*:

A coca transgênica era a versão mais vician-

166. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 24. (grifo do autor)

167. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 48.

te da cocaína. Engendrada para se ambientar ao clima da bacia amazônica. E para aceitar formas alternativas de refino, a fim de driblar o boicote aos produtos químicos usados no refino tradicional. Tão viciante que a taxa de recuperação dos usuários era inferior a vinte e oito por cento. Tão forte que a taxa de mortes por *overdoses* era superior aos trinta e cinco por cento.¹⁶⁸

Lembrando os protocolos de leitura improvisados por Tavares,¹⁶⁹ podemos afirmar que a trama tecida por Causo está estruturada no Protocolo da Resposta. O estilo do autor é despreocupado em maquinari um enredo complexo o qual provoca o leitor a reler o livro para obter supostas pistas deixadas na primeira leitura. Ao valer-se dos mecanismos do gênero, Causo direciona sua proposta valorizando mais a produção de uma história em que os ícones da ficção científi-

168. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 121-122.

169. Protocolos de leitura já discutidos na introdução deste livro.

ca são responsáveis pela construção de um entrecho *sense of wonder*,¹⁷⁰ “a sensação de espanto pelo nunca visto, pela idéia instigante, máquinas e mundos fora de proporção, [fazendo o leitor rever] seus conceitos usando o modelo de uma outra sociedade, cultura ou forma de vida dado pela FC.”¹⁷¹

Na esteira de Tavares, detectamos outro indício para enquadrar *O par* no Protocolo da Resposta: “escritor e leitor fazem o acordo implícito de que uma série de questões, dúvidas e mistérios serão levantados ao longo da narrativa, e, depois de marchas e contra-marchas, serão satisfatoriamente respondidos no fim”.¹⁷² A dúvida quanto ao tempo em que ocorre a narrativa, por exemplo, é esclarecida no último capítulo, quando os viciados em cocaína transgênica

170. Este conceito será discutido com ênfase posteriormente, pois é o tema do quarto capítulo deste livro.

171. CAUSO. *Histórias de ficção científica*, p. 154-155.

172. TAVARES. *A pulp fiction de Guimarães Rosa*, p. 75.

lhe informam que estão em abril de 2031: “Feitosa tinha certeza de que havia desertado em novembro de 2029. Tinha passado um ano e meio perambulando pela selva”.¹⁷³ Assim, Causo usa outro mito da ficção científica: o questionamento do futuro.

Vale a pena atentar para este outro fato. Três dias após ter visto as naves alienígenas, Feitosa começa a sentir alguns sintomas como febre e tontura. Uma mancha na coxa esquerda apareceu provocando coceira: “nos dias seguintes, a partir da mancha, cresceu ali um calombo. Um quisto, um lipoma. Um tumor.”¹⁷⁴ Mais adiante, ao sonhar com Joana, sua namorada que havia morrido em um acidente de carro há alguns anos, o protagonista acorda com ela deitada ao seu lado na rede. No lugar do tumor, agora uma cavidade de quinze centímetros que alcançava o músculo. Todo um mistério é criado em torno desse

173. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 121.

174. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 50.

acontecimento, pois não se sabe se isso é real, algum sonho ou delírio provocado pela febre.

No decorrer da narrativa, Feitosa percebe que sente as mesmas coisas que Joana. O inverso também ocorre, como se ela fosse parte do namorado. Feitosa depara-se com muitos outros casos iguais ao dele: pares perambulando pela mata, considerados, pelos poucos que ainda vivem na selva amazônica, como *lobisomens*. Daí o título do livro: *O par*. Porém, no final da história, é revelado a Feitosa que os alienígenas realizam “clonagem (sic) à distância, disparando um mecanismo imposto por radiação”.¹⁷⁵ Inconscientemente, os clones conduzem seus pares à montanha mais alta da floresta, para serem levados pelos ETs. Certamente, Joana era seu clone, criada no momento em que o protagonista viu a nave alienígena: “em nenhum momento Feitosa ouviu coisa

175. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p.131.

alguma. Ou sentiu algo diferente da vibração dos bulbos pulsantes. Ainda assim, pareceu a ele que fora tocado de algum modo”.¹⁷⁶ Todo o suspense ao redor da mutação de Feitosa, que sustenta a desenvoltura da narrativa, é revelado no fim, enquadrando a narrativa no Protocolo da Resposta.

Na dissertação deste capítulo, visei analisar a definição de ficção científica fundamentada nas concepções de mito. Definições realizadas pela crítica brasileira de ficção científica e, mais especificamente, pelo crítico Roberto de Sousa Causo.¹⁷⁷ Pudemos verificar quais mitos constroem o universo da ficção científica, como são utilizados e o resultado dessa utilização. Interessante também analisar esses mitos fora da visão crítica e dentro do contexto literário. No capítulo seguinte, trabalharemos com uma definição de ficção científica imbricada na conjuntura

176. CAUSO. *O par*: uma novela amazônica, p. 49.

177. Por a sua obra compor o corpus deste estudo.

entre metalinguagens e simulacros, a qual culmina no jogo realidade *versus* ficção corrente no gênero e que é investigada pela crítica brasileira de ficção científica.

Capítulo III

Realidade *versus* ficção: o complexo jogo da ficção científica

Uma teoria diz que se alguém descobrir para que serve o Universo e porque ele está aqui, o mundo desaparecerá instantaneamente e será substituído por algo ainda mais bizarro e inexplicável. Outra teoria afirma que isso já aconteceu.

Douglas Adams. *O restaurante no fim do universo*.

No capítulo anterior, vimos que a crítica brasileira de ficção científica lida com uma vertente desse gênero cuja estrutura está fundamentada em seus mitos. Neste terceiro capítulo, trabalharemos com outra definição de ficção científica investigada pela crítica, na qual os mitos ainda constroem toda a atmosfera de suas narrativas, mas perdem aquela importância antes a eles atribuída. Agora, investigaremos narrativas cujo objetivo principal é construir um complexo jogo entre realidade e ficção, capaz de provocar o leitor a questionar a realidade de seu próprio mundo, pondo em dúvida a veracidade de todos

os elementos que compõem sua vida.

Para tanto, discutiremos os conceitos trabalhados na obra de crítica *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* (2005), de Braulio Tavares. Inicialmente, procuraremos entender quais os princípios utilizados pela ficção científica quando trama suas narrativas. Posteriormente, pretendemos analisar a obra em si, atentando para os recursos utilizados por Tavares para construir sua crítica. Por fim, aproveitando seu trabalho literário, discutiremos alguns contos de Tavares para ilustrar tais tendências.

3.1 *Como mapear o presente a partir de um futuro cogitado no passado:* os jogos mentais da ficção científica inseridos na cultura brasileira

E aí as luzes se apagaram e lá estava Vosso Humilde Narrador e Amigo sentado sozinho no escuro, totalmente odinoki e apavorado, incapaz de se mover ou de fechar os glazis ou de fazer qualquer coisa. E aí, Ó, meus irmãos, o show de filme começou com uma música muito gromki e dramática saindo dos alto-falantes, muito feroz e cheia de discórdia. E então, na tela, a imagem apareceu, mas não havia título nem créditos. [...] É gozado como as cores do mundo real só parecem reais de verdade quando você as videia na tela.

Anthony Burgess. *Laranja Mecânica*.

O trecho transcrito como epígrafe retrata a cena em que Alex, um adolescente delinquente líder de uma gangue de Londres, inicia seu tratamento com o intuito de se regenerar e conseguir sua liberdade da prisão. Durante sua reclusão, provocada por

cometer um assassinato, Alex se dispõe a servir de cobaia para a realização de um experimento de engenharia social desenvolvido a fim de eliminar os impulsos destrutivos e criminosos dos indivíduos: o tratamento Ludovico. O experimento/tratamento é



O tratamento Ludovico, em *Laranja Mecânica*

um tanto doloroso e desumano, consistindo em obrigá-lo a assistir diversas cenas de violência extrema sob o efeito de uma droga injetada após as refeições. Por meio destas *sessões intensas de cinema*, uma lavagem cerebral é realizada em Alex, que acaba tendo sua personalidade alterada, perdendo seu instinto

delinquente.

É certo que se trata de ficção, aliás, de um ícone literário da ficção científica. Porém, ao analisarmos as questões levantadas pelos Estudos Culturais sobre a cultura veiculada pela mídia, podemos afirmar que essa cena espelha os potentes recursos que os produtos da indústria cultural possuem para a manipulação das massas e produção de uma nova forma de cultura global. Essa influência dos meios de comunicação em massa sobre a sociedade é corrente na ficção científica, que possui um vasto repertório de produções desse tema. Partindo desse pressuposto, verificaremos a análise da crítica brasileira de ficção científica quanto a esse tipo de produção. Considerando os trabalhos de alguns críticos brasileiros específicos do gênero e de outros críticos atuantes nas esferas dos Estudos Culturais, esta análise permitirá verificar uma das faces da inserção da fic-

ção científica na cultura brasileira.

Adaptada brilhantemente para o cinema por Stanley Kubrick em 1972, *Laranja Mecânica – A Clockwork Orange* é uma obra marcante do escritor inglês Anthony Burgess publicada em 1962. Nessa época, a explosão da cultura de massas em decorrência da atividade da indústria cultural corrente nos grandes centros – principalmente nos Estados Unidos e Europa – atraía os habitantes do universo da ficção científica a produzirem histórias voltadas a uma tendência denominada *Media Landscape*¹⁷⁸ – uma preocupação com a suposta manipulação que os meios de comunicação em massa exercem sobre a sociedade. A crítica e filósofa Marilena Chauí explica que

os *mass media* tornaram irrelevantes as categorias da verdade e da falsidade substituindo-as pelas noções de credibilidade ou

178. Braulio Tavares utiliza a tradução *Mídia Ambiente*.

plausibilidade e confiabilidade – para que algo seja aceito como real basta que apareça como crível ou plausível, ou como oferecido por alguém confiável.¹⁷⁹

Esse quadro exposto por Chauí reflete a preocupação dos escritores com a manipulação da opinião pública. Logo, as obras de ficção científica traziam, em suas tramas, situações cuja urdidura era tecida na exploração da fronteira entre os planos do real e do simulacro, questionando se a realidade não se resumiria em uma ficção complexa, criada por uma conspiração imensa.

Considerando que, para Chauí, “o simulacro é a imagem de uma imagem percebida, ou seja, passamos da percepção da imagem de uma coisa à sua representação ou reprodução em uma outra imagem, como na pintura, na escultura, no retrato”,¹⁸⁰

179. CHAUI. *Simulacro e poder*: uma análise da mídia, p. 8.

180. CHAUI. *Simulacro e poder*: uma análise da mídia, p. 82.

e buscando as reflexões do filósofo Gilles Deleuze, o qual afirma que “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista”,¹⁸¹ podemos formatar nossa percepção de como funciona a construção do simulacro na ficção científica. Alex, o protagonista de *Laranja Mecânica*, tinha a ciência de que as cenas a que estava assistindo não eram *reais*, mas *produzidas, simulacros* das situações, de fato, ocorridas nas ruas. Mesmo assim, ele sentia seus efeitos, ou seja, ele se direcionava para aquelas cenas violentas e as percebia como se fossem reais, provando a eficácia do tratamento Ludovico a que era submetido:

Aquilo era real, muito real, embora se você pensasse melhor não poderia imaginar plebeus realmente concordando em deixar que fizes-

181. DELEUZE. *Lógica do sentido*, p. 264.

sem isso tudo com eles num filme, e se esses filmes eram feitos pelo Bem ou pelo Estado, não era possível imaginar que eles recebessem permissão para fazer esses filmes sem tipo assim interferir com o que estava acontecendo. Então deve ter sido muito bem-feito o que eles chamam de montagem ou edição ou uma veshka dessas. Porque era muito real.¹⁸²

A cena transcrita na epígrafe também nos permite notar essa tendência. Alex nos revela seu espanto ao dizer que “É gozado como as cores do mundo real só parecem reais de verdade quando você as via na tela”.¹⁸³ Ele se estranha com a sua impressão causada pelo filme no qual está assistindo, porque este parece transmitir uma sensação de realidade mais convincente, ou seja, mais verdadeira que a proporcionada pelo mundo real. É como se o filme

182. BURGESS. *Laranja mecânica*, p.105.

183. BURGESS. *Laranja mecânica*, p.104.

estivesse abrindo seus olhos, ajudando-o a enxergar uma realidade a qual Alex antes não conseguia perceber. Ao discutir processos de criação de realidades alternativas, Braulio Tavares afirma que “diante dos recursos virtuais de hoje, o real parece sempre uma cópia desbotada”.¹⁸⁴

Laranja Mecânica serve-nos como exemplo para apresentar um dos temas mais desenvolvidos e praticados pelos escritores de ficção científica a partir da década de 1960 – uma época em que os teóricos da ficção científica mudaram sua postura diante da produção de suas obras. A construção de mundos simulacros passa a ser bastante explorada pela ficção científica. Logo, o jogo entre realidade e ficção é bem nítido, onde os personagens perdem o contato com o mundo real para viver outra realidade, a realidade virtual, criando artifi-

184. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 60.

cios e simulacros análogos aos reais.

Essa prática conduziu as histórias de Mídia Ambiente a tornarem-se um subgênero dentro da literatura de ficção científica. Ao levarmos em consideração a seguinte afirmação do crítico de Estudos Culturais Douglas Kellner, podemos inferir que essa preocupação com o poder da Mídia Ambiente, essa obsessão pelos seus efeitos sobre o pensamento e a formação do caráter humano, tem certo fundamento:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons, e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, *dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam a sua identidade*. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracas-

sado, poderoso ou impotente.¹⁸⁵

Hoje, a tecnologia endossa a lista dos elementos cultivados pela indústria cultural e pela cultura veiculada na mídia. Vivemos em um mundo rico em recursos tecnológicos que se multiplicam e se atualizam em uma velocidade formidável. Considerando a década de 1960 como o momento inaugural da ficção científica interessada na Mídia Ambiente, percebemos a capacidade dessas histórias de conseguirem prever o que vivenciamos no século XXI, além de realizarem questionamentos nos planos da realidade e da ficção.

Contudo, entre o rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural, talvez a televisão seja o veículo de comunicação mais preocupante para os gênios produtores de ficção científica e, por conseguinte, bastante explorado nessas

185. KELLNER. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, p. 9. (grifo nosso)

narrativas. Observando a análise de Tavares sobre esse momento da ficção científica, podemos deduzir que um dos possíveis motivos para se voltar a atenção para a televisão é porque as histórias de ficção científica, imbuídas na cultura promovida pela Mídia Ambiente, “examinam o impacto social das novas tecnologias de comunicação, informação e controle”.¹⁸⁶ Portanto, introduzida nos lares de todo o mundo a partir da década de 1950, a televisão era uma novidade tecnológica, um aparelho tido como um diferencial daquele momento, conseqüentemente muito cobiçado pela população e visto pelos autores de ficção científica como uma ferramenta de grande interesse para a indústria cultural, um canal potente para a prática de alienação da humanidade.

Citamos *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury como exemplo. Publicada em 1953, esta obra pre-

186. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 35.

vê um futuro próximo onde impera um governo totalitário em um mundo no qual a sociedade é imune a incêndios e os bombeiros exercem outra função: eles queimam os livros. Eles são os responsáveis por manter a ordem e a lei, cuja determinação proíbe a cultura escrita. À leitura alude-se a propagação da infelicidade, pois instiga questionamentos dos sentimentos e pensamentos humanos. Tudo é controlado e a televisão – única fonte de informação – é tão onipresente que passa a reger as vidas dos



Adaptação cinematográfica da obra de Ray Bradbury

cidadãos, controlando e monitorando atitudes, sentimentos, pensamentos, etc. O meio encontrado pelo sistema para alienar a mente dos cidadãos.

Montag, o personagem principal, é um bombeiro que se julga feliz e satisfeito em realizar seu trabalho. Mas quando conhece Clarisse, uma adolescente de dezesseis anos, ele se arrisca a invadir clandestinamente o mundo da leitura, abrindo seus olhos, percebendo a realidade de sua vida carregada de infelicidade. Começa, então, a questionar a situação resignada e passiva do sistema controlador de sua vida, não aceitando mais ser colaborador desse sistema.

Ray Bradbury fez questão de deixar claro o objetivo de sua obra: alertar a sociedade sobre os riscos da alienação e da destruição do raciocínio. Na *coda* publicada ao fim de *Fahrenheit 451*, indignado com a insistência dos editores em modificar suas obras, Bradbury desabafa:

O sentido é óbvio. Existe mais de uma maneira de queimar um livro. E o mundo está cheio de pessoas carregando fósforos acesos. Cada minoria, seja ela batista, unitarista; irlandesa, italiana, octogenária, zen-budista; sionista, adventista-do-sétimo-dia; feminista, republicana; homossexual, do evangelho-quadrangular, acha que tem a vontade, o direito e o dever de esparramar querosene e acender o pavio. Cada editor estúpido que se considere fonte de toda literatura insossa, como um mingau sem gosto, lustra sua guilhotina e mira a nuca de qualquer autor que ouse falar mais alto que um sussurro ou escrever mais que uma rima de jardim-de-infância.¹⁸⁷

Talvez ainda não estejamos em tal situação, a ponto de vivenciarmos os mesmos problemas previstos nos enredos das narrativas de ficção científica. Contudo, estamos cientes do poder das emissoras

187. BRADBURY. *Fahrenheit 451*, p.212-213.

de televisão como instituições sociais das sociedades contemporâneas. Tavares nos deixa a impressão de que consegue enxergar, por meio de sua análise sobre a produção da ficção científica de Mídia Ambiente, o suposto domínio retido pelas emissoras de televisão sobre a população – cada vez mais sendo condicionada à alienação. Logo, o crítico projeta sua reflexão, utilizando de um tom alertador: “à medida que a TV deixa de ser um mero espetáculo e transforma-se num meio de organização e controle da sociedade, nada mais é impossível”.¹⁸⁸

Se tentarmos sintetizar o atual panorama da cultura brasileira – com relação à influência marcante da indústria cultural representada pelos ideais das emissoras de televisão – partindo do *alerta* de Braulio Tavares, seremos tentados a inferir o nosso presente como sendo aquele futuro cogitado em

188. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 37.

um passado febril por estabelecer os mecanismos da ficção científica na desconfiança das atividades armadas pela Mídia Ambiente – *Laranja Mecânica*, por exemplo, retrata um futuro que foi imaginado na década de 1960. Porque, segundo o sociólogo e jornalista Venício Artur de Lima, a televisão no Brasil – incontestavelmente introjetada na nossa cultura – é uma poderosa arma dos veículos de comunicação, uma importante ferramenta da indústria cultural presente no Brasil. Talvez com poder ilimitado, pois, “num país com altos percentuais de analfabetos entre a população adulta e com extrema desigualdade na distribuição da renda, a *televisão* foi ocupando um lugar privilegiado entre os meios de comunicação de massa”¹⁸⁹.

O Brasil tem grandes chances de se tornar, se já

189. LIMA. Televisão. In: WILLIAMS. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade, p. 455.

não o é, um extenso campo de batalha de uma minoria que detém o poder. Munidos da cultura veiculada pelos meios de comunicação e suscitando ataques intensos, esses grupos detentores desse poder conseguem impor seus ideais sobre a sociedade, transformando a população em uma legião de seguidores. Conforme Kellner,

as pessoas realmente modelam comportamentos, estilos e atitudes pelas imagens da televisão; os anúncios por ela veiculados de fato desempenham certo papel na manipulação da demanda do consumidor; e, mais recentemente, muitos analistas concluíram que a televisão está desempenhando papel fundamental nas eleições, que estas se transformaram numa batalha de imagens travada nas telas da televisão, e que a televisão está desempenhando papel essencial na nova arte de governar.¹⁹⁰

190. KELLNER. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*, p. 303.

Com um alcance infinito de telespectadores e a violenta procura das empresas para conquistar espaço na acirrada concorrência do mercado, as emissoras ditam as regras, transformando os cidadãos em aplicados alunos na lição de consumir. O fato de ser um veículo de comunicação muito utilizado pela população fez da televisão um filão da ficção científica de Mídia Ambiente. A facilidade em persuadir o telespectador com imagens, sons e diálogos rápidos faz a ficção científica enxergar a Mídia Ambiente como uma fábrica de devaneios que visa à falsificação da realidade, uma fonte de alucinações, uma organização empenhada em ditar seus ideais e ampliar seus horizontes.

3.2 *O rasgão no real*: abrem-se as cortinas e começa o espetáculo

Sentiu como se tivesse deixado para trás um palco e muitos atores. Sentiu como se tivesse abandonado a grande sessão espírita e todos os fantasmas murmurantes. Estava passando de uma irrealidade assustadora para uma realidade irreal, porque nova.

Ray Bradbury. *Fahrenheit 451*.

A forma emblemática com que Fiori Gigliotti abria suas transmissões marcou para sempre o futebol brasileiro. Quando no ponta-pé inicial anunciava *abrem-se as cortinas e começa o espetáculo*, toda a paixão dos torcedores fervia à flor da pele. A torcida vibrava com o fato de não apenas assistir a uma partida de futebol, mas de fazer parte de um show do esporte. O apito inicial do juiz era o comando que representava a abertura das cortinas de um grande palco, o

início das apresentações dos artistas da bola.

Esse jargão do futebol nos é sugestivo aqui para começar nossa discussão a respeito de uma obra que enriquece o arquivo crítico da ficção científica brasileira: *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica (2005), de Bráulio Tavares. As ideias discutidas por Tavares trazem uma característica singular da ficção científica: o jogo complexo entre realidade e ficção. O clima

criado pelas narrativas de ficção científica se iguala ao do locutor Fiori Gigliotti. As cortinas, quando abertas, revelam um espetáculo surpreendente, uma realidade que foge do nosso alcance, uma ficção mais fundida no plano real do que imaginamos à primeira vista, um mundo fora do comum.

Tavares inicia seu raciocínio discutindo a metalinguagem literária como um recurso utilizado pelos escritores para revelar o caráter fictício de suas obras, para pôr em dúvida a realidade da história. O crítico ainda atribui a expansão desse recurso ao período pós-moderno:

Se a literatura moderna dos séculos 18 e 19 forjou a realidade virtual romanesca, a literatura pós-moderna do século 20 sabotou essa atitude, espalhando o vírus de metalinguagem que – de forma irritante, para os leitores tradicionais – revelavam a todo instante os mecanismos internos da obra, através dos

mais diversos tipos de interferência, ruptura e desconstrução da narrativa.¹⁹¹

Conforme a leitura de Tavares, a literatura de ficção científica utiliza o recurso da metalinguagem, mas com uma virtude a mais: em vez de questionar a verdade da história contada, as tramas da ficção científica incitam a dúvida sobre a verdade do mundo do leitor, ou seja, sobre a vida real. Esse deslocamento do questionamento da realidade do mundo literário para o mundo real talvez esteja ligado à utilização que a ficção científica faz dos recursos provenientes da construção do simulacro. Na esteira de Deleuze, Leyla Perrone-Moisés afirma que “o simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descen-

191. TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 10.

tramento”,¹⁹² ou seja, construindo mundos paralelos, a ficção científica mostra “que não apenas a história que está sendo contada é uma ficção, mas que o próprio universo material onde o leitor está lendo o livro não passa de uma construção mental.”¹⁹³

A análise crítica presente na obra de Tavares, então, está fundamentada em uma perspectiva dual, em uma luta mental entre real x ficcional, ou seja, em duas questões psicológicas: *o real é menos verdadeiro do que se imagina* e *o irreal é mais verdadeiro que o real*: “se o que é Fictício pode vir a parecer tão verdadeiro quanto o Real (mundos virtuais que produzem a ilusão completa de realidade), é impossível não pensar que, sendo assim, talvez o Real seja menos verdadeiro do que imaginamos.”¹⁹⁴

192. PERRONE-MOISÉS. *Texto, Crítica, Escritura*, p. 19.

193. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 48.

194. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 41.

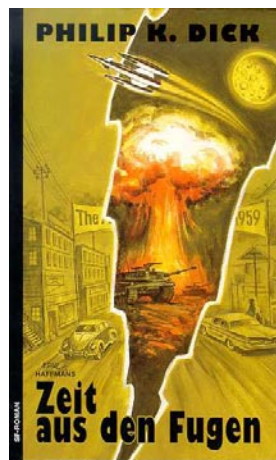


Ilustração da edição alemã de *Time out of joint*

Não por acaso, Tavares elege como capa de seu livro a mesma ilustração da capa da edição alemã de *Time Out of Joint*¹⁹⁵ do escritor estadunidense Philip K. Dick.¹⁹⁶

195. Philip K. Dick se apropria da expressão de Shakespeare *The time is out of joint*, presente no Ato I, cena V de Hamlet, como título de sua obra. Jacques Derrida, ao refletir sobre essa mensagem de Shakespeare e suas várias possibilidades de tradução, postula que: “as traduções igualmente se encontram ‘out of joint’”. Uma tradução possível seria *O tempo está desarticulado* ou *O mundo está fora dos eixos*. Ver DERRIDA. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*, p. 34-43.

196. As informações editoriais do livro *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* atribuem o crédito da ilustração a Haffmans.

Nessa imagem, em primeiro plano, um cenário em preto e branco retrata um clima pacato de uma cidadezinha do interior no fim da década de 1950. Essa imagem aparece “rasgada”, revelando outro cenário, agora mais dramático, uma atmosfera carregada pelas cores da guerra, com tanque de guerra, explosão, etc. É como se as cortinas fossem abertas, apresentando o verdadeiro mundo, o espetáculo antes escondido. Esse conflito entre guerra e paz traz em questão a veracidade da história. Qual desses cenários representa a realidade? Qual desses mundos é real e qual é um simulacro? Segundo Tavares, explorando esse campo de batalha entre real e ficcional, “a literatura de ficção científica tem produzido algumas das mais significativas narrativas do nosso tempo”.¹⁹⁷

Essa tendência, que vem desde a década de

197. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 13.

1960, das histórias de ficção científica jogarem com realidades alternativas, organizações conspiradoras, construção de mundos simulacros e situações fictícias passíveis de serem confundidas com reais, dá-se ao fato da manipulação que os meios de comunicação em massa exercem sobre a população. Como vimos no início deste capítulo, essas histórias são classificadas como um subgênero da ficção científica denominado *Mídia Ambiente*, um dos temas preferidos dos autores de ficção científica. Segundo Tavares, as histórias de ficção científica interessadas em investigar os propósitos da *Mídia Ambiente*

sugerem a criação de um ambiente cada vez mais artificial, onde tudo é manufaturado, tudo é comercializado, tudo é programado, e as pessoas passam 24 horas por dia mudando de um ritual para outro, bombardeadas por mensagens explícitas ou subliminares, sofrendo uma lavagem cerebral imperceptível

enquanto julgam estarem apenas trabalhando, se divertindo e vivendo uma vida normal.¹⁹⁸

Para explicar esse processo de manipulação, Tavares se baseia no artigo ‘*Survivor*’ and ‘*60 Minutes*’ – *Reality Programming that’s not Really Real* do jornalista Richard Stengel publicado na revista Time em 2001. Stengel critica a produção de programas estilo *Reality Show* por manipularem diversas cenas no intuito de conseguir ângulos melhores, ou seja, nada há de real nisso, e relata um caso de manipulação da imagem do presidente Ronald Reagan: fotógrafos procurando o melhor ângulo para transformar o presidente dos Estados Unidos em um cowboy destemido.

Considerando a afirmação do crítico cultural estadunidense Fredric Jameson de que vivemos “o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na

198. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 34.

qual, segundo Paul Willis, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes”,¹⁹⁹ percebemos que a manipulação da imagem torna-se importante para o consumo de culturas – produtos manufaturados e vendidos pela indústria cultural. Segundo a crítica Marilena Chauí, um dos papéis da indústria cultural é vender cultura:

para vendê-la, deve seduzir e agradar o consumidor. Para seduzi-lo e agradá-lo, não pode chocá-lo, provocá-lo, fazê-lo pensar, trazer-lhe informações novas que o perturbem, mas deve devolver-lhe, *com nova aparência*, o que ele já sabe, já viu, já fez. A “mídia” é o senso comum cristalizado, que a indústria cultural devolve com cara de coisa nova.²⁰⁰

199. JAMESON. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*, p. 135.

200. CHAUI. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*, p. 30. (grifo nosso)

Ou seja, a manipulação das imagens referida por Stengel provoca a criação de outra realidade, uma realidade mais aceitável, mais branda, mais tranquila, mais próxima do que o público deseja e, inevitavelmente, arrisco afirmar, mais fora do que é verdadeiro. No entanto, Stengel finaliza seu artigo alertando seu leitor:

Sim, “60 Minutes” e “Survivor” pretendem representar a realidade. Mas todos sabem o que realmente a realidade é. É quando você está acordado às 3 da manhã com uma criança doente. É quando seu emprego foi eliminado devido a cortes de despesas. É quando você está sentado com um lápis na boca tentando descobrir quanto você deve em impostos. Isso é a realidade, e nunca existe uma câmera ao redor para gravar isso.²⁰¹

201. Tradução livre do original: “Yes, “60 Minutes” and “Survivor” claim to depict reality. But everyone knows what reality really is. It’s when you’re up at 3 a.m. with a sick child. It’s when your job has been eliminated due to corporate cutbacks. It’s when you’re sitting with a pencil in your mouth trying to

Além de manipulação das imagens por meio da escolha de melhores ângulos nas transmissões, outras situações onde a mídia é capaz de misturar real, ficcional e virtual são as pegadinhas. As pegadinhas são um bom exemplo de concepção do simulacro, pois consistem em situações montadas por equipes de profissionais altamente qualificados onde pessoas, famosas ou não, passam por situações constrangedoras, vivendo uma situação fictícia, mas pensando que é realidade. Em tais situações, tudo é elaborado cuidadosamente, promovendo a participação dos envolvidos – vítimas – de forma despercebida.

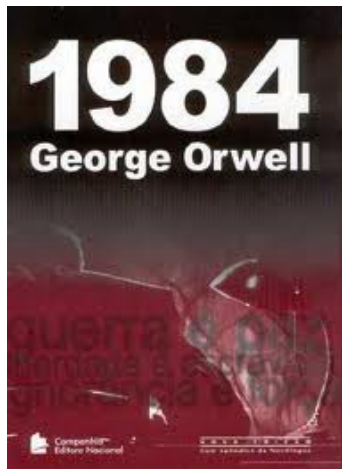
A curiosidade de observar a particularidade do cotidiano de cidadãos comuns promoveu uma explosão dos programas *Reality Shows* em todo o mundo.

figure out how much you owe in taxes. That’s reality, and there’s never a camera around to record it”. STENGEL. ‘Survivor’ and ‘60 Minutes’ – *Reality Programming that’s not Really Real*.

Na perspectiva de Tavares, “o sucesso de programas do tipo *reality shows*, e a sua multiplicação, indica que este filão deverá ser explorado até as últimas conseqüências ao longo da próxima década, com resultados imprevisíveis”.²⁰² No Brasil, essa tendência firmou-se e a cada ano novos formatos surgem em todos os canais abertos.²⁰³ Neste momento, vale destacar o *Big Brother* porque seu formato foi claramente copiado do romance de ficção científica *1984* de George Orwell. Nesse livro, publicado em 1948, Orwell retrata uma sociedade que vive reclusa por um regime totalitário, o qual é regido pela figura do ditador denominado *Big Brother* – o Grande Irmão. O mundo é dividido em três grandes eixos – Eurásia,

202. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 37.

203. Recordando brevemente, cito alguns programas como *No limite* da Globo, *Joga 10* e *Joga bonito* da Bandeirantes, *O aprendiz* e *A fazenda* da Record, *Casa dos Artistas* e *Solitários* do SBT.



1984, de George Orwell: crítica aos regimes autoritários

Lestásia e Oceania, este último é o espaço onde ocorre o enredo.

A história da Oceania é constantemente alterada pelos órgãos governamentais, é literalmente reescrita dia a dia, no intuito de sempre preservar a boa imagem do partido. A todo o momento a Oceania está em guerra. A questão é que o inimigo muda constantemente. A Lestásia é inimiga, mas no dia seguinte é aliada. Algum tempo depois, absurdamente os meios de comunicação espalham a notícia e todos os cidadãos voltam a sentir ódio pela Lestásia. Passado algum tempo, a Oceania jamais esteve em guerra

contra a Lestásia, a Eurásia deixa de ser aliada para ser inimiga e a Lestásia vira aliada novamente. Ou seja, o controle sobre a opinião pública é tão intenso que, de uma hora para outra, a população direciona seu ódio para outro lugar.

Em *Laranja Mecânica* ocorre o mesmo processo. Para ser *devolvido* para a sociedade, Alex é *curado* de seu estilo rebelde e marginal. Porém, na verdade ele sofre uma lavagem cerebral por meio do tratamento com a técnica Ludovico, perdendo sua capacidade de escolha, de tomar decisões por si só, sua liberdade de expressão:

Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não um ser humano. *Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso*

claramente: essa questão sobre os condicionamentos de marginais. Música e o ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte não de prazer, mas de dor.²⁰⁴

Interessante notar na afirmação de Marilena Chaui que nossa sociedade pode estar sofrendo dessa mesma manipulação retratada nas obras de ficção científica:

Os que julgam que *1984* se refere aos regimes totalitários tornaram-se incapazes de perceber que nos chamados países democráticos os procedimentos orwellianos são usados cotidianamente, diante de nossos olhos e ouvidos, não apenas enquanto ouvintes, telespectadores e leitores, mas de maneira mais assustadora quando somos protagonistas daquilo que o “formador de opinião” (o jornalista no rádio, na televisão e na imprensa) descreve e narra e que nada tem a ver com o acontecimento ou o fato de que fomos testemunhas

204. BURGESS. *Laranja mecânica*, p. 156. (grifo nosso)

diretas ou participantes diretos. Testemunhas, participantes, protagonistas, entrevistados, ouvintes, espectadores, leitores, *a nós restam apenas sentimentos e emoções, porque a opinião é emitida de um lugar outro, o lugar do saber como lugar do poder.*²⁰⁵

Em 1984, todos os cidadãos são vigiados por câmeras 24 horas por dia, assim como no *reality show Big Brother*, e o indivíduo que fizer um simples movimento no qual expresse alguma intenção subversiva é recluso, punido com torturas e lavagem cerebral no intuito de convertê-lo a amar o Grande Irmão. Até um idioma é criado, a *Novilíngua*, no intuito de impedir qualquer expressão contrária ao partido.

Inclusive, vale destacar que a criação de enciclopédias e idiomas nas histórias de ficção científica, como o *Klingon* em *Star Trek* ou o *Guia do mo-*

205. CHAUI. *Simulacro e poder*: uma análise da mídia, p. 11. (grifo nosso)

chileiro das Galáxias, o qual orienta todo aquele que se arrisca a viajar pelo universo, cria uma atmosfera realística, uma sensação muito forte de prestígio da realidade nos enredos das narrativas de ficção científica. Segundo Tavares,

Este impulso vem sendo complementado agora pelo recurso ao mais seco dos mecanismos de reprodução do Real: a lista, o catálogo, a enumeração de elementos estáticos, cuja mera presença transporta texto, autor e leitor para um terreno aparentemente factual e objetivo.²⁰⁶

Em todo o mundo, vemos manifestações que, a princípio inusitadas, são mais corriqueiras que se imagina. Chamam-nos à atenção fatos como o *klingon* ser muito referido, utilizado e falado por fãs de *Star Trek*;

206. TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 71.

e o *Dia da Toalha*,²⁰⁷ que já virou uma tradição entre fãs seguidores da obra de Douglas Adams:

O Guia do Mochileiro das Galáxias faz algumas afirmações a respeito das toalhas. Segundo ele, a toalha é um dos objetos mais úteis para um mochileiro interestelar. [...] O que o estrito vai pensar é que, se um sujeito é capaz de rodar por toda a Galáxia, acampar, pedir carona, lutar contra terríveis obstáculos, dar a volta por cima e ainda assim saber onde está sua toalha, esse sujeito claramente merece respeito.²⁰⁸

Voltando ao raciocínio de Chauí, o programa *Big Brother* representa um desperdício, um prejuízo para a cultura brasileira, pois acabou transformando toda a gravidade da situação retratada em 1984 em um

207. Desde 2001, no dia 25 de maio é celebrado mundialmente o *Dia da Toalha* em homenagem a Douglas Adams.

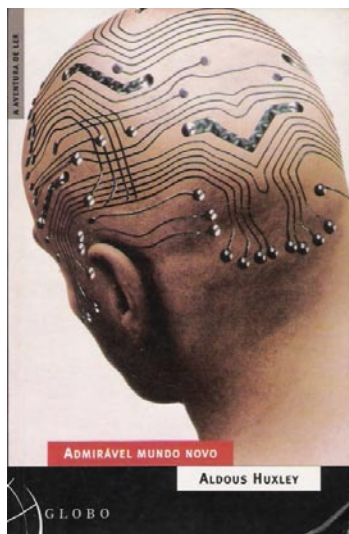
208. ADAMS. *O guia do mochileiro das galáxias*, p. 36 – 37.



O Dia da Toalha, tradição entre os fãs de *O Guia do Mochileiro das Galáxias*

simples entretenimento. Ou seja, o alerta provocado por uma importante obra da ficção científica, representado pela dor descrita em toda a trama, foi diluído, direcionado para a esfera da diversão, perdendo seu real valor, tornando-se apenas uma forma de distração barata, que não incentiva a reflexão, uma ferra-

menta da alienação: “esse extraordinário e terrível romance sobre o controle de corpos, corações e mentes dos indivíduos por sistemas cruéis de vigilância em sociedades totalitárias foi banalizado, virando um programa de televisão ‘engraçado e divertido’. Um entretenimento.”²⁰⁹



Admirável mundo novo, de Huxley: antevisão do controle social

Também no livro *Admirável mundo novo* – *Brave new world* (1932), de Aldous Huxley, a sociedade é controlada, mas de forma mais pacífica. Os cidadãos são ensinados a praticar o sexo desde

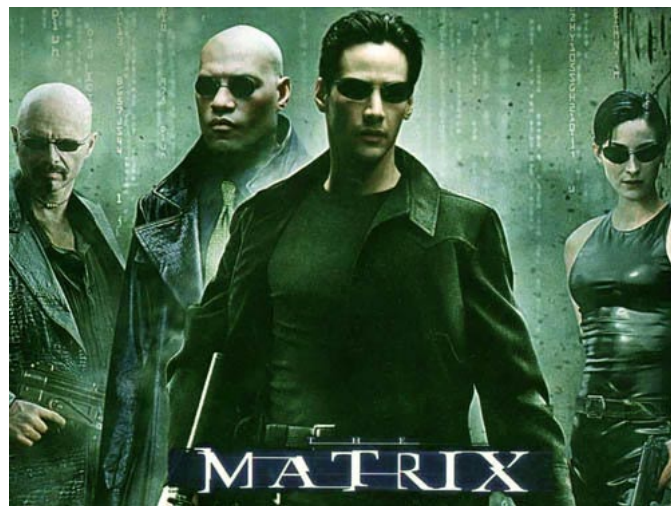
209. CHAUI. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*, p. 20.

criança e a terem infinitos parceiros, as mulheres evitam a gravidez com anticoncepcionais e os humanos nada mais são do que produtos fabricados em laboratórios. Todos os indivíduos são condicionados a pertencerem a determinada casta – Alfa, Gama, Delta, Ípsilon – desde sua concepção no laboratório. Ou seja, quem nasceu para carregar caixa o dia inteiro, fará isso sem maiores problemas e se sentirá feliz por isso durante toda a sua vida. Até os biótipos são determinados de modo que as pessoas são muito parecidas e “espelham” suas castas. O uso de uma droga denominada *soma* ajuda a controlar o estado de torpor eterno dos indivíduos.

Em uma visada comparatista, a busca pela felicidade em *Admirável mundo novo* é semelhante à de *Fahrenheit 451*, onde os livros são queimados por mostrar a realidade, a qual é repleta de incongruências *cruéis* e chocantes. O cidadão é manipulado,

controlado, alienado. O que importa é fazê-lo sentir-se satisfeito e feliz, na companhia de sua família televisiva; assim não conseguirá escapar da dominação do sistema.

Como em *Admirável mundo novo*, em *Matrix* (1999), filme dirigido por Andy Wachowski e Larry Wachowski, o efeito de uso de drogas também é necessário para manter o domínio sobre a mente humana. A diferença é que a humanidade inteira é mantida em pequenas cápsulas, sendo dopada com ilusões virtuais – o que para nós seria a realidade –, tudo para fornecer energia biológica para abastecer um imenso sistema de inteligência artificial. Poucos conseguem sair da Matrix e conhecer o mundo real, um mundo onde as máquinas imperam e a raça humana está em guerra, tentando se libertar do controle das máquinas. A urdidura complexa de Matrix é um ótimo exemplo da criação de um jogo entre reali-



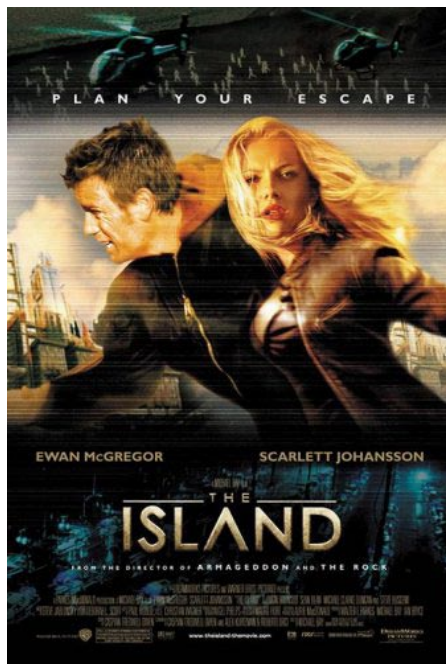
A trilogia *Matrix* jogou com conceitos do que é simulacro e o que é real

dade e ficção desenvolvido em espaço paralelo, em um mundo simulacro que representa a realidade e em outro real que parece ser ficção.

Matrix revolucionou o cinema com seus efeitos especiais, além de estabelecer uma terrível questão na forma de vermos o mundo: será nosso mundo,

nossa vida uma realidade simulada por computadores? Toda a construção de sua trama rendeu mais dois filmes,²¹⁰ fechando sua trilogia que marcou a história do cinema. Segundo Tavares, “a competência dos efeitos especiais o torna uma das melhores recriações visuais dos saltos entre mundo real e mundo simulacro”.²¹¹

No filme *A ilha – The island* (2005) do diretor Michael Bay, verificamos outro exemplo de construção de um mundo totalmente simulacro, uma estrutura espetacular armada para manutenção da aliena-



A ilha, de Michael Bay: criação de um mundo artificial

ção e da manipulação de pessoas. Nessa história, clones de seres humanos são produzidos em laboratórios – talvez até seja uma alusão a *Admirável mundo novo* – para solucionar problemas graves de saúde. Por exemplo, o indivíduo que precisa de um transplante de córneas, pulmão, coração ou qualquer outro órgão, ou o casal que não pode ter filhos, compram um clone que, em pouco tempo, será a solução para salvar a sua vida. Os clones vivem em um mundo totalmente artificial e acreditam estarem sendo protegidos de uma grande infecção que ex-

terminou boa parte da população mundial. Memórias e lembranças falsas são implantadas em suas mentes

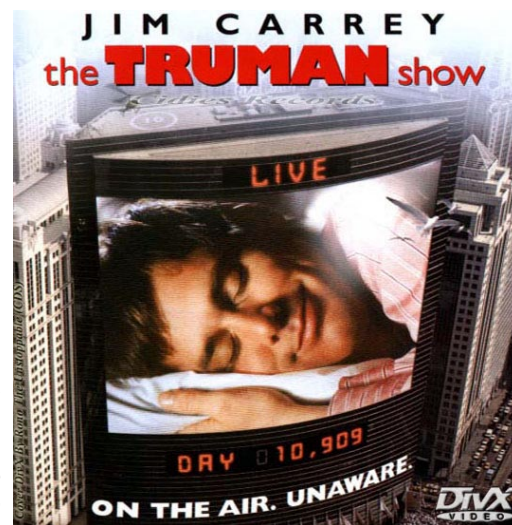
210. *Matrix Reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003).

211. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 41.

para forjar-lhes que, um dia, tiveram uma história.

Quando chegam ao ponto de serem *utilizados*, eles recebem a notícia de que estão totalmente recuperados da infecção e ganham o direito de viver em liberdade em uma ilha paradisíaca. Porém, eles saem de seu mundo simulacro para encarar a realidade de uma mesa de cirurgia e, posteriormente, a morte. A partir do momento em que o clone Lincoln Six Echo descobre a verdadeira realidade, sua luta para viver no mundo real e libertar os outros clones nos revela como o ser humano é totalmente imparcial com outros seres humanos, os clones, tidos apenas como produtos biológicos industrializados – a polêmica sobre clonagem de seres humanos.

Outra trama da ficção científica que trabalha com o controle total do ser humano, confundindo ficção com realidade, é o filme dirigido por Peter Weir *The Truman Show – O Show de Truman* (1998). Como



O ser humano
sob controle
total, em
O show de
Truman

afirma Tavares, “Truman é a coroação daquilo que a FC dos anos 60 sugeriu tantas vezes: o ser humano cuja vida é um produto de marketing e de telecomunicação, vinte e quatro horas por dia, desde a hora do nascimento.”²¹² O personagem principal, Truman

212. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 41.

Burbank, vive em um mundo simulacro no qual foi introduzido desde o seu nascimento – transmitido ao vivo. Esse mundo é totalmente artificial, resultado de uma mega produção, onde as ações da natureza são realizadas por meio de efeitos especiais.

Com exceção de Truman, toda a população é formada por atores, inclusive sua família, que habitam em uma cidade cenográfica. Como um imenso *Big Brother*, sua vida é transmitida 24 horas por dia. E os fanáticos pela vida de Truman ficam horas em frente à televisão, assistindo às suas tentativas frustradas de sair da cidade. Todas as vezes em que Truman tenta viajar, o mundo – a produção do programa – conspira contra ele, evitando a descoberta de toda a verdade de sua vida.

Ao final do filme, devido a uma série de mancas da equipe de produção, Truman descobre que seu mundo era bem menor do que parecia e que exis-

te outro mundo bem maior, o mundo real. Chauí tece uma interessante conclusão sobre o filme:

O ponto alto do filme, porém, encontra-se na atitude do público de televisão: embora sabedor da farsa, durante anos o público acompanhou o programa como se o espetáculo da vida de Truman fosse realidade; porém, encarou a tomada de decisão real e verdadeira como se fosse ficção. *Truman, ou o protagonista, distingue realidade e ficção, verdade e simulacro, mas o público tornou-se irremediavelmente incapaz dessas distinções.*²¹³

Segundo Tavares, *The Truman Show* foi acusado de plagiar o livro *Time Out of Joint* (1959)²¹⁴ de Philip K. Dick. Nesta história, Ragle Gumm vive no final da

213. CHAUI. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*, p. 19. (grifo nosso)

214. Não existe edição brasileira deste livro, mas na edição portuguesa o livro recebe o título de *O homem mais importante do mundo*.

década de 1950 com sua irmã e seu cunhado em uma cidadezinha pacata do interior dos Estados Unidos. Ganha dinheiro participando de um concurso promovido pelo jornal de sua cidade. Esse concurso intitulado *Where Will the Little Green Man Be Next?* consiste em localizar um homenzinho verde escondido entre 1208 quadrados e Gumm possui um talento inexplicável, pois sempre consegue vencer o concurso.

Porém, Gumm descobre que o mundo em que vive é um simulacro criado especialmente para ele. O ano verdadeiro é 1998, o mundo está em guerra contra as colônias da Lua e Gumm é o único homem capaz de prever o local exato onde os mísseis lançados pelo inimigo irão cair – o mesmo lugar onde está o homenzinho verde. Gumm não suporta a responsabilidade de ser o homem mais importante do mundo e tem um colapso nervoso. E a Terra tem sua garantia de defesa de volta somente depois de submeter

Gumm a uma lavagem cerebral e introduzi-lo nesse mundo simulacro, cuja atividade é somente resolver um simples quebra-cabeças. Segundo Tavares, “*Time Out of Joint* é construído, portanto, com uma técnica *trompe l’oeil*, ao estilo das gravuras de M. C. Escher, onde duas imagens mutuamente excludentes aparecem superpostas, e ver uma delas é negar a outra.”²¹⁵ Ou seja, uma técnica utilizada pela ficção científica para apresentar dois mundos possíveis. A imagem da capa do livro de Tavares, comentada anteriormente, reflete bem essa ideia.

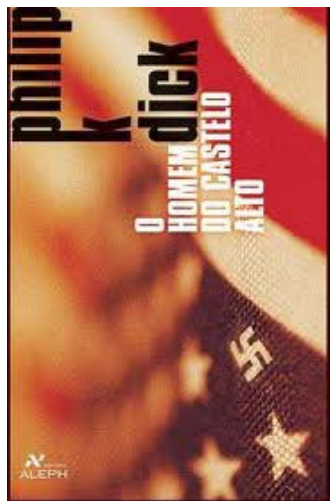
Philip Kindred Dick se destaca como um autor de ficção científica sempre interessado em questionar o que é a realidade, como explica o crítico Fábio Fernandes: “Dick era obcecado pelo falso porque queria chegar ao núcleo do real”.²¹⁶ Em 1963, con-

215. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 46.

216. FERNANDES. *Philip K. Dick: homem, visão e obra*. In:

quistou o *Hugo Award* com o livro *O homem do Castelo Alto* – *The man in the high castle* (1962). Neste livro, Dick cria um mundo onde o Eixo Alemanha, Japão e Itália vence a Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos, então, passam a ser colonizados na costa oeste por japoneses e na costa leste por alemães.

Alemanha e Japão vivem uma espécie de Guerra Fria. Nesse contexto, existe um escritor de ficção científica que escreve um livro onde quem vence a Segunda Guerra Mundial são os Estados Unidos



Outra obra que trabalha os conceitos de realidade e ficção

O homem do castelo alto, p. 299.

e seus aliados. Nesta história surpreendente, Dick joga com os conceitos de realidade e ficção e

extrapola a linha divisória entre as noções de passado, presente e futuro, problematizando a relação entre o “acontecido” e o “narrado” ao revelar a realidade como um simulacro, onde se desenrolam várias outras realidades alternativas.²¹⁷

Dentro de sua vasta obra, muitos trabalhos tornaram-se grandes sucessos do cinema, como *Blade Runner*, *O Vingador do Futuro*, *Minority Report* e *O pagamento*, todos jogando com um futuro onde os planos do simulacro e do real sustentam a genialidade do enredo. Porém, neste momento é interessante termos em apenas mais uma obra de Dick. Torna-se importante comentar sobre o livro, e sua adapta-

217. GOMES. *História e representação: o jogo de memória e realidade em o homem do castelo alto*, de Philip K. Dick, p. 55. (grifo nosso)



A scanner darkly – O homem duplo

ção para o cinema, *A scanner darkly – O homem duplo* (1977). Impulsionado pela alucinação provocada pelas drogas, o jogo psicológico nesse livro é tão intenso que logo na sua introdução somos submetidos a um impasse mental, como podemos verificar no primeiro parágrafo do livro:

Certa vez, um sujeito passou o dia todo sacudindo insetos do cabelo. O médico disse a ele que não havia insetos em seu cabelo. Depois de tomar um banho de oito horas, parado interminavelmente sob a água quente, sofrendo a dor dos insetos, ele saiu e se secou e ainda havia insetos no cabelo; na verdade, havia insetos em todo o corpo. Um mês depois, ele tinha insetos nos pulmões.²¹⁸

O que é real, afinal? Existem ou não insetos? Nessa trama, onde o escritor retrata sua experiência com as drogas,²¹⁹ Fred é um agente secreto que, para

218. DICK. *O homem duplo*, p. 7.

219. Na nota ao fim do livro, Dick dedica *A scanner darkly* aos seus amigos que tiveram triste fim devido ao vício das drogas: “Por algum tempo, eu mesmo fui uma dessas crianças que brincavam na rua; como o resto delas, tentei brincar, em vez de crescer, e fui punido. Estou na lista a seguir, que é uma lista daqueles a quem este romance é dedicado, e que se tornou de cada um deles”. DICK. *O homem duplo*, p. 305.

investigar o tráfico de drogas, acaba se viciando na *Substância D*: “Que significa Desespero e Desilusão, e Desdém, o desdém de seus amigos por você, de você por eles, de todos por todos, isolamento, solidão, ódio e suspeitas mútuas. *D* – disse ele então – é, por fim, *Death*, Morte”.²²⁰ Essa droga faz com que Fred desenvolva uma dupla personalidade a ponto de ele não saber ao certo quem realmente é: o policial Fred ou o traficante Bob Artcor. Os efeitos da droga vão também deteriorando a mente de Fred e enfraquecendo sua capacidade cognitiva. Paulatinamente, vai se debilitando, perdendo o poder de raciocínio e outros sentidos, tornando-se incapaz de realizar até as atividades mais leves e simples.

A adaptação para o cinema feita pelo diretor Richard Linklater em 2006 é digna de análise pela sua inovação. Para representar o mundo de um indi-

220. DICK. *O homem duplo*, p. 34.



Utilização da técnica de rotoscopia digital

víduo sob o efeito alucinógeno das drogas, a filmagem recebe um tratamento especial. Por meio da técnica da *rotoscopia* digital, recebe contornos gráficos de modo que, ao assistirmos ao filme, desconfiemos se

trata de uma animação ou de atores reais de carne e osso. Ou seja, neste filme ou, conforme o raciocínio de Tavares, “em toda grande obra de ficção científica

está implícita a pergunta: *Afinal, o que é Real?*”²²¹

Esse jogo entre realidade e ficção existente na obra de ficção científica é uma forma de definir o gênero que encontramos em *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, obra pertencente ao arquivo da crítica literária brasileira de ficção científica. Estas análises provam que, além de se utilizar de seus ícones próprios, a ficção científica também é capaz de direcionar sua atenção para uma visão mais filosófica, mais questionadora. Os mitos da ficção científica continuam servindo para condensar a atmosfera tão peculiar do gênero, mas, nesta perspectiva apontada por Tavares, as narrativas de ficção científica desestruturam todo o pensamento fundamentado no paradigma da realidade, fazendo-nos mudar nosso jeito de enxergar o mundo ao nosso redor.

221. TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, p.73.

No tópico a seguir, aproveitando a veia literária de Braulio Tavares, cujo trabalho crítico foi o objeto de estudo deste terceiro capítulo, vamos analisar alguns contos seus e tentar identificar, em sua produção literária, a mesma estrutura de definição de ficção científica que o autor utiliza em sua análise crítica. Analisando os contos *Os Ishtarianos estão entre nós* (1989) e *A Propósito da Difração Quântica nas Regiões Periféricas da Consciência* (2006), verificaremos o grau de desconstrução da realidade ou de construção de mundos no plano do simulacro na obra de Braulio Tavares.

3.2.1 *Os Ishtarianos estão entre as regiões periféricas da nossa consciência: ficção versus realidade na ficção científica brasileira*

O segredo, portanto, é não me deter muito tempo em algo que não valha a pena. Minha energia mental (e a de qualquer um) confere vida àquilo com que interajo, mesmo num relance de olhos. Ver algo, mesmo num vislumbre, é permitir que aquilo exista, é avaliar, é ser fiador, cúmplice, parte interessada. Se não sou parte interessada, viro o rosto, desvio o olhar, evaporo o que não desejo.

Braulio Tavares. *A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência.*

Além de pesquisador e crítico, Braulio Tavares também se destaca no cenário nacional como autor de ficção científica. Neste tópico, discutiremos a tessitura literária construída por Tavares com vistas à sua elaboração crítica a respeito de uma tendência

da ficção científica em tramar urdiduras complexas por meio de criação de mundos simulacros, cujos jogos mentais provocam o questionamento da realidade. Ou seja, utilizaremos a teoria discutida em *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na

narrativa de ficção científica (2005) para analisar os contos *Os Ishtarianos estão entre nós* (1989) e *A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência* (2006).

Em *Os Ishtarianos estão entre nós*, publicado no premiado livro de contos de Braulio Tavares *A espinha dorsal da memória* (1989),²²² é retratada a cena de criação de um enredo de ficção científica. O escritor Lucas reflete sobre sua obra, tentando encontrar uma forma interessante de expulsar os *Ishtarianos*, uma raça alienígena que invadiu a Terra, antes que eles dominem, com sua rede telepática, a mente de toda humanidade. Ao fazer uma pausa para tomar um café, Lucas começa a relacionar as formigas que estão dentro do açucareiro com seus personagens alienígenas. Ou seja, compara a invasão das

222. O livro recebeu o Prêmio Caminho de Ficção Científica. Ver *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 75.

formigas como uma invasão extraterrestre.

A forma como Tavares constrói sua narrativa direciona o leitor a um jogo em que a realidade da trama abre-se para duas possibilidades. Lucas se insere dentro de sua narrativa e vai lidando com as formigas como se estivesse lutando contra a raça dos *Ishtarianos*. Isso faz com que o trecho de sua história acabe confundindo-se com a sua realidade. Ou seja, sua imaginação o conduz à criação de um mundo simulacro, levando-o a viver ficção como se fosse realidade: “Mas Lucas está determinado a acabar com a orgia ishtariana: pega na asa do açucareiro e o conduz na ponta do braço estendido até à geladeira; abre, abre a portinhola do congelador, deposita aquele pânico repentino lá dentro, e vai passar o café”.²²³

Esse jogo psíquico vai conduzindo a história até

223. TAVARES. *Os Ishtarianos estão entre nós*. In: *A espinha dorsal da memória*, p. 19.

o seu final. Lucas lava o açucareiro por fora, *matando* a maioria dos Ishtarianos. Os que conseguem fugir para dentro do açucareiro, acabam tendo um fim trágico:

Pega a colherinha e começa a transferir pequenas montanhas de cristais brancos para o interior de um imenso receptáculo fumegante, de onde se ergue o cheiro de uma bebida acre, e onde os derradeiros Ishtarianos são precipitados aos berros, aos uivos telepáticos de agonia, mas de nada adianta, porque a mente de um terrestre é uma selva traiçoeira, onde todo o recém-chegado é uma presa fácil, e onde só ele é rei.²²⁴

Lucas atribui a si próprio um poder invejável, pois consegue exterminar uma raça inteira de invasores extraterrestres do jeito mais tranquilo e prazeroso possível: tomando café. O poder telepático das formi-

224. TAVARES. Os Ishtarianos estão entre nós. In: *A espinha dorsal da memória*, p. 21.

gas-alienígenas invasoras não foi capaz de dominar a mente de Lucas e de livrá-las da aniquilação.

Aliás, alusões ao domínio e à manipulação da mente são constantes no enredo desse conto. Na seguinte passagem, por exemplo, no momento em que Lucas vai à geladeira e percebe que o açucareiro sumiu, Tavares deixa um espaço em branco que, além de causar certo estranhamento, guia o leitor a um mundo vazio, ao plano infinito do questionamento: “Ih, está vazando realidade para fora do numa das fibras dele”.²²⁵ Abre-se, então, umaimensidão de possibilidades: de onde estaria vazando realidade? Seria essa uma conversa entre os Ishtarianos? Teria ocorrido uma interferência telepática dos Ishtarianos que levou Lucas a ter alucinações e considerar as formigas como inimigas?

225. TAVARES. Os Ishtarianos estão entre nós. In: *A espinha dorsal da memória*, p. 18.

Dessa forma, Tavares também propõe um jogo com o leitor, estilo aos jogos de *RPG*²²⁶. Conforme o autor,

Os RPGs são a elaboração de uma *ficção imóvel*, uma história que ainda não aconteceu, onde o autor prepara o elenco de personagens, situações, pano-de-fundo histórico/científico/geográfico, e deixa tudo aquilo em animação suspensa, à espera dos leitores/jogadores que transformem aquele material em narrativa, que ponham a história em movimento.²²⁷

O leitor deste conto tem a oportunidade de tirar suas próprias conclusões, resolvendo ou não esse impasse interpretativo, sendo direcionado à posição de autor e personagem, podendo até chegar ao ponto de questionar sobre sua vida real: será que não estou

226. *Role Playing Game*.

227. TAVARES. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*, p. 68.

também sendo guiado telepaticamente pelas formigas de minha casa?

A mistura entre realidade e ficção continua sendo tema do trabalho literário de Tavares no conto *A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência* (2006). O narrador descreve sua experiência ao se inscrever como voluntário do STACA – Setor de Testes e Avaliação de Cronovisão Aplicada. A alucinação fica por conta do uso de uma droga experimental a qual o narrador nos descreve o seu efeito: “o efeito do QD-3.1 aumenta minha consciência do vertiginoso pipocar das sinapses registrando meus saltos incessantes pelos milhares de universos gerados à minha volta”.²²⁸

O narrador-protagonista tem sucessivas vertigens enquanto caminha pelo centro do Rio de Janeiro.

228. TAVARES. A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência. In: *Revista Ficções 15*, p. 11.

Essa imensidão de possibilidades, essa gama de universos paralelos que se abrem à sua volta, o faz questionar e refletir sobre a realidade:

A existência dos objetos depende do número de mentes que se relacionam com eles. Quanto mais pessoas agem em função de algo, mais concreto e real este algo se torna. A banca de revistas na esquina continua a existir porque todo dia a vemos, a reconhecemos, vamos até lá, compramos o jornal. E nossos vizinhos, e os transeuntes casuais, fazem o mesmo. A banca continua a ser real; porque é vista, é recordada, é mantida à tona da consciência coletiva.²²⁹

Em *O rasgão no real*, Tavares já se utilizava da teoria da física quântica para tecer sua análise e discutir a respeito dos efeitos da metalinguagem e do simulacro

229. TAVARES. A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência. In: *Revista Ficções* 15, p. 9.

nas narrativas de ficção científica. Tavares afirma que:

Se considerarmos por apenas um minuto a quantidade de universos possíveis que resultam das infinitas variações e multifurcações de cada processo da Natureza, cada gesto humano, cada evento social, o número de Universos múltiplos é estonteante (mas não infinito). Esses universos se entrecruzam uns aos outros como os fios na trama e na urdidura de um tecido, e nossa consciência, avançando ao longo do Tempo, zigzagueia a cada escolha feita, a cada gesto, cada palavra pronunciada, cada movimento. A Física Quântica é uma interferência metalinguística no nosso modo de ver o mundo, dizendo-nos que o mundo é aquilo que resulta do nosso olhar sobre ele.²³⁰

Ao final do conto, o narrador não suporta essa

230. TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 50.

overdose de informações e precisa ser retirado do centro pelos químicos do STACA que o acompanham.

Podemos inferir que este conto de Tavares também resgata a *Teoria do Caos*, a qual propõe que o simples voo de uma borboleta pode causar um tufão do outro lado do mundo. É o chamado *Efeito Borboleta*,²³¹ em que um simples fato, aparentemente não relevante, leva a outro e esse efeito dominó acaba desencadeando em uma situação caótica. Ou seja, no conto de Tavares, o narrador possui um número exorbitante de possibilidades para tornar algo em seu campo de visão real, e aquilo que escolher para se tornar realidade abrirá mais outro leque com imensas outras possibilidades. Dr. Mauro, o respon-

231. Ver conteúdo na página da revista Mundo Estranho: *O que é a teoria do caos?* Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/ciencia/pergunta_286474.shtml>. O filme *Efeito borboleta – The Butterfly Effect* (2004), dos diretores Eric Bress e J. Mackye Gruber, retrata bem essa teoria.

sável pela experiência com o QD-3.1, orienta seu voluntário explicando que:

O segredo [...] é saber que infinitos universos paralelos estão sendo gerados a cada instante, através de cada gesto nosso ou alheio. Escolha os universos que você prefere. Nem sempre dará certo, porque suas escolhas não são as únicas; mas aja como se aquilo que você quer seja real, seja a única possibilidade. Fazemos isto inconscientemente, intuitivamente, desde o instante em que nascemos. Nossa mente é fixada com tal intensidade no aqui-e-agora, e nos elos de consenso que firmamos com as pessoas que nos cercam, que vivemos num universo estabilizado, unânime. A aplicação do QD-3.1 faz com que esta atenção se frouxe, e as franjas dos universos paralelos possam ser percebidas.²³²

232. TAVARES. A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência. In: *Revista Ficções 15*, p. 10.

Por meio desses contos, podemos perceber como o autor e crítico Braulio Tavares mantém sua concepção de ficção científica em seus trabalhos de análise crítica e composições literárias. Uma concepção em que a ficção científica está fundida em urdiduras complexas, com construções de mundos simulacros, alucinações, alienação da mente humana, conspirações, entre outros. No capítulo seguinte, trabalharemos com a definição de ficção científica denominada *sense of wonder*. Tentaremos verificar a particularidade dessa concepção e conferir se existem diferenças entre as outras definições já investigadas. Para tanto, utilizaremos como objeto de estudo os trabalhos do crítico Fábio Fernandes.

Capítulo IV

Sense of wonder.

sensação simultânea de familiaridade e de estranhamento

O céu sobre o porto tinha a cor de uma televisão sintonizada num canal fora do ar.

William Gibson. *Neuromancer*.

A té este ponto, apresentei um breve histórico da crítica brasileira de ficção científica e foquei minha análise nos conceitos de *mito* e dos conflitos psíquicos entre *realidade* e *ficção*, pontuando-os como tendências empregadas por essa crítica para investigar o gênero. Agora, chegando ao último capítulo deste livro, quero discutir a terceira definição de ficção científica que identifico no arquivo da crítica brasileira. Esta perspectiva de composição literária e investigação crítica, denominada como *sense of wonder*, apresenta um novo formato do gênero e abre muitas possibilidades as quais mantêm a atualização da ficção científica.

O objeto de estudo deste quarto capítulo será o livro *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura (2006), do crítico brasileiro Fábio Fernandes. Para evitar redundâncias quanto à pesquisa e à análise crítica da ficção científica já discutidas neste livro, procurarei realizar uma discussão mais sucinta de modo a fechar a investigação deste trabalho. Por fim, analisarei um conto de ficção científica de Fábio Fernandes, tentando tecer relações entre sua discussão crítica e sua produção literária. O conto em questão é *Charlotte Sometimes*, publicado também em 2006.

4.1 *Sense of wonder*: o choque peculiar da ficção científica

Trêmula, voltou para perto do robô caído no chão e parou a seu lado, sem saber o que fazer. Começou a enxergar o tapete como se não tivesse mais pernas. De repente, o próprio tapete foi ficando rarefeito, e viu, por debaixo dele, outras camadas de matéria se decompondo aos poucos. Talvez ainda dê tempo de ligar as pontas da fita, pensou. Mas como se faz isso? Não sabia. E Poole já havia se transformado numa massa difusa, imprecisa. Com o nascer do dia, o vento se pôs a soprar. Sarah não sentiu nem uma brisa; também começava, agora, a ficar insensível. Os ventos continuaram soprando.

Philip K. Dick. *A formiga elétrica*.

A terceira definição de ficção científica que a crítica brasileira reconhece e emprega em seu trabalho é formulada pelo conceito do *sense of wonder*.²³³ Para dar início a nossa discussão a respeito dessa tendência presente na estrutura do gênero, é interessante conferir a afirmação do crítico Roberto de Sousa Causo:

“Milagre”, “maravilhoso”, “sublime” e “sentido do maravilhoso” (*sense of wonder*) podem ser interpretados como a evolução de um princípio que pressupõe a presença

233. Existe certa divergência entre os críticos brasileiros de ficção científica em torno da tradução dessa expressão. Cito alguns exemplos: Roberto de Sousa Causo trabalha com a expressão *sentido do maravilhoso*; Francisco Alberto Skorupa faz referências ao *sentido de maravilhamento*; Braulio Tavares prefere a tradução *sentimento do maravilhoso*. Na esteira de Tavares, Fábio Fernandes, cujo trabalho é objeto deste estudo, apresenta o *sense of wonder* como *sentimento do maravilhoso*. Porém, no decorrer de seu trabalho no livro *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, Fernandes opta por utilizar o termo em sua acepção original.

de um fato extraordinário interpenetrando a consciência do real e do cotidiano, causando, em alguma medida, o choque entre o que a consciência admite como parte de sua experiência imediata, e esse algo novo que vem desafiar a experiência. Às vezes chamado de “estranhamento”, tal choque está na base de toda a ficção especulativa.²³⁴

Nessa perspectiva, as narrativas de ficção científica são analisadas pelos seus críticos brasileiros por meio de sua capacidade de mexer emocionalmente com o leitor: são surpreendentes, espantosas, constituídas por situações inusitadas. Trazem o extraordinário e o sobrenatural, causam admiração por meio de uma narrativa que consiste em surpreender o leitor, ao romper com as formas tradicionais da narrativa ficcional. Conforme a explicação de Fábio

234. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 78.

Fernandes – a qual me apropriei como subtítulo deste quarto capítulo –, esse conceito cria “na mente do leitor uma sensação simultânea de familiaridade e de estranhamento”.²³⁵

O ponto fulcral desta discussão em torno do *sense of wonder* da ficção científica pode ser representado pela seguinte definição extraída de *The Encyclopedia of Science Fiction*: “‘Sense of wonder’ é uma interessante frase crítica, pois ela define a FC não por seu conteúdo, mas por seus efeitos”.²³⁶ Precisamos atentar para uma diferença fundamental existente entre esta terceira forma de definir a ficção científica e as outras duas já investigadas em minha pesquisa. Enquanto as outras duas definições, já discutidas nos capítulos anteriores, fazem parte do plano do conteúdo, conden-

235. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 32.

236. CLUTE; NICHOLLS. *The encyclopedia of science fiction*, p. 1.803.

sando a atmosfera do enredo com elementos típicos da ficção científica, o *sense of wonder* é uma definição que abrange os efeitos causados pelos entrecchos da ficção científica em seu público.

Dessa forma, podemos inferir que esses conceitos de definição do gênero, anteriormente analisados, constroem o efeito principal da ficção científica, surtindo no leitor o impacto do *sense of wonder*. Conforme nos mostra o crítico Braulio Tavares, as histórias elaboradas dentro dos parâmetros da *space opera* – as quais concluo que, apesar de introduzirem um leitor à ficção científica, são conhecidas por possuírem enredos simples, sem muita preocupação com a tessitura da estrutura do trecho²³⁷ – conseguem causar em seus leitores os efeitos do *sense of wonder*:

Se a fc fosse apenas isso, seu impacto sobre nossa visão do mundo seria bem menor. Mas

237. Ver o capítulo II deste livro.

essas aventuras simples, muitas vezes ingênuas, quase sempre simpáticas, despertam no público o “sentimento do maravilhoso” - e o conduzem na direção de obras mais complexas, através da forma mais elementar de estímulo: a vontade de experimentar algo semelhante àquilo de que se gostou.²³⁸

Causo reafirma essa ideia apresentando alguns exemplos:

A série alemã Perry Rhodan está cheia de *sense of wonder* e, não obstante, é vista como a mais rala expressão da tendência da ficção científica para o sensacionalismo *pulp*, ausente de valor literário. Mesmo autores respeitadas, mas tidos como “maus escritores” no que diz respeito ao estilo – tanto quanto A. E. van Vogt e E. E. “Doc” Smith –, são valorizados por sua capacidade de evocar o

238. TAVARES. *O que é ficção científica*, p. 9-10.

sense of wonder.²³⁹

Também o jogo entre realidade e ficção – o qual, como já vimos, é construído com recurso da metalinguagem, elaboração de mundos simulacros, alucinações, manipulação da mente humana por meio da mídia, realidades alternativas e outros mecanismos –, provoca um choque no leitor. Nesse sentido, é sugestivo atentar para o que assevera Causo: “Ao gerar o estranhamento, o texto provoca o questionamento da concepção do real que é defrontada com o estranho”.²⁴⁰ Toda a urdidura dessas narrativas de ficção científica, estruturadas de forma complexa, provoca exercícios de reflexão e questionamento do que seria realidade e ficção, ou seja, causa certo espanto, faz

239. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 78.

240. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 78.

surtir o efeito do *sense of wonder*, um estranhamento típico das narrativas de ficção científica.

Causo, por conseguinte, ainda tece algumas palavras sobre o efeito citado – “o verbo inglês *to wonder* tem a dupla aplicação que caracteriza o escopo de *sense of wonder*: significa tanto ‘maravilhar-se, espantar-se com algo’, quanto ‘perguntar-se, querer saber desse algo’”²⁴¹ – e oferece dois exemplos a partir da série Perry Rhodan, cuja intenção é revelada a seguir:

Ao escolher exemplos selecionados de uma série de FC pouco conceituada, mas muito popular, tentei demonstrar o quanto a ênfase no sentido do maravilhoso e no avanço conceitual está sempre na superfície da produção do gênero – o que justifica a extraordinária popularidade da ficção especulativa

241. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 79.

diante de uma audiência que anseia pelo maravilhamento e pelo simultâneo estímulo intelectual.²⁴²

Isaac Asimov, que, como já vimos, também aponta para uma ancestralidade da ficção científica, afirma o seguinte: “As metas dessas antigas histórias são idênticas às da moderna ficção científica: descrever a vida tal como não a conhecemos. As mesmas necessidades emocionais são atendidas, ou seja, a satisfação do anseio pelo maravilhoso”.²⁴³

Chegamos, então, a um ponto em que nos interessa resgatar os protocolos de leitura discutidos por Tavares.²⁴⁴ Assim, considerando as observações dessa análise concisa a respeito do *sense of wonder* realizada neste primeiro momento, é possível concluir

242. CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p.83-84.

243. ASIMOV. O universo pré-científico, p. 120.

244. Ver a página 18 deste livro.

que tanto as narrativas da ficção científica alojadas no Protocolo da Pergunta quanto aquelas pertencentes ao Protocolo da Resposta produzem um estranhamento no leitor denominado *sense of wonder*. Mais detalhadamente, seja a narrativa uma urdidura complexa, tecida com vistas a provocar raciocínios e reflexões mais apurados, ou ainda seja ela apenas uma história simples, preocupada somente com o entretenimento, a essência do *sense of wonder* da ficção científica é sempre ativa.

Por isso que o *sense of wonder* é um mecanismo tão particular da ficção científica. Todas as narrativas do gênero trazem em si a capacidade de causar esse efeito.

4.2 A construção do imaginário cyber:

o *sense of wonder* na ficção científica *cyberpunk* e em outros subgêneros

Cada uma delas é uma arma-não-letal composta por uma pequena Máquina de Wimshurst para gerar eletricidade, armazenada numa Garrafa de Leyden, e depois liberada através deste fio preso a um dardo. – O inglês mostrou o exótico rifle que se ligava ao que parecia ser uma mochila. – Cada um tem capacidade para três dardos, de modo que podemos, se não errarmos, incapacitar até nove oponentes antes de uma recarga. [...] é só mirar e atirar. [...] O dardo segue como uma bala, só que leva consigo um cabo. Ao atingir o alvo, o sistema libera uma descarga elétrica capaz de fazer uma pessoa desmaiar.

Gianpaolo Celli. *O Assalto ao Trem Pagador*.

Publicado em 2006 pela editora Anhembi Morumbi, o livro *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura está inserido entre as principais obras de estudo e análises críticas a respeito da ficção científica já produzidas por críticos brasileiros. Ao analisar a obra do escritor estadunidense William Gibson, o crítico Fábio Fernandes detém, por meio de referências ao efeito de estranhamento, o conceito de *sense of wonder* como o fator que caracteriza a ficção científica. Conforme Fernandes, o objetivo de seu trabalho

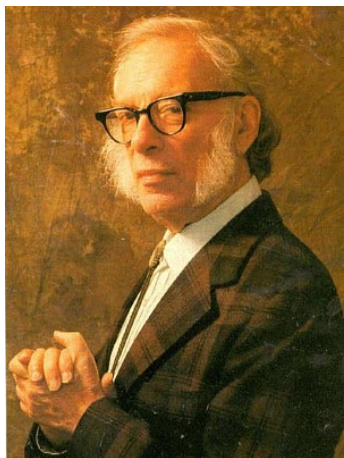
é demonstrar que o *sense of wonder* que caracteriza esse gênero [...] não é deflagrado somente pelo objeto técnico propriamente dito, mas também por situações adversas à nossa realidade cotidiana e nem sempre vinculadas diretamente ao uso de tecnologia, ou pela utilização do que chamaremos aqui de *marcadores sógnicos*: marcas e logotipos

existentes em nossa realidade vinculados a objetos técnicos inexistentes (ou objetos técnicos existentes, mas que na narrativa literária são utilizados de modos diferentes dos convencionais), criando na mente do leitor uma sensação simultânea de familiaridade e de estranhamento.²⁴⁵

O paradoxo *familiaridade e estranhamento* elaborado por Fernandes justifica-se pelo fato de os ícones típicos da ficção científica irem ganhando cada vez mais espaço na imaginação humana. Dessa forma, além de produzirem o efeito do *sense of wonder* – cuja estrutura está focada em situações inusitadas, causando certo estranhamento –, esses elementos já fazem parte da cultura literária do gênero, ou seja, os leitores já estão familiarizados com os mecanismos que constroem todo o universo das narrativas

245. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 32.

de ficção científica. Como afirma Fernandes: “conceitos específicos da ficção científica como naves espaciais e robôs (e hoje em dia ciberespaço e implantes de *chips* no cérebro) também começaram a penetrar no imaginário da cultura global”.²⁴⁶



Isaac Asimov

O robô, por exemplo, era novidade em suas primeiras aparições nas narrativas de ficção científica. Temidos por algum tempo – até Isaac Asimov mudar o panorama por meio de suas três leis da robótica²⁴⁷ –, os robôs causavam o efeito do *sense of*

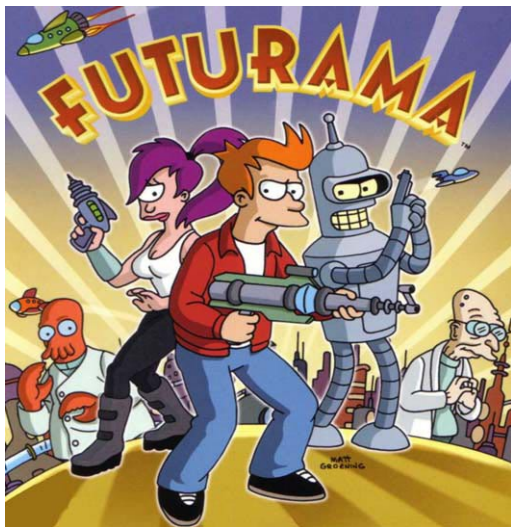
246. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 37.

247. As três leis criadas por Asimov resolveram a desconfiança do ser humano em um dia tornar-se escravo da máquina. São as seguintes:

wonder, pois traziam algo novo aos leitores, os surpreendiam. E, como ressalta Fernandes no prefácio da edição brasileira do livro de Anthony Burgess *Laranja Mecânica*, “uma das coisas que tornam a literatura de ficção científica tão atraente para o leitor é a capacidade de mergulhá-lo num mundo novo,

1. Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal.
2. Um robô deve obedecer as ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei.
3. Um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e a Segunda Leis.

O próprio Asimov se gaba de ter resolvido esse conflito entre homem *versus* máquina, como podemos verificar nesta afirmação: “O êxito de *Frankenstein* foi tão grande que a idéia básica – “o homem cria o robô; o robô mata o homem” – se repetiu sem parar em uma série inacabável de histórias de ficção científica. Virou um dos mais insuportáveis chavões do gênero – e que combati e destruí, com sucesso, tenho orgulho de dizer, ao enunciar as minhas “Três leis da robótica”. ASIMOV. Prefácio – Os robôs, os computadores e o medo. In: *Histórias de robôs* vol. 1, p. 12.



onde coisas fantásticas ocorrem o tempo inteiro”.²⁴⁸

Atualmente, mesmo não sendo mais novidade, pois já está enraizado em nossa época, o robô ainda é um meio de provocar esse efeito. Por exemplo, na série de desenho animado *Futurama*, logo no episódio

248. FERNANDES. Do estranhamento na laranja. In: BURGESS. *Laranja mecânica*, p. xii.

de estreia, Bender já nos surpreende pelo seu estilo malandro de ser. A dissolução do estereótipo do robô mecanizado e enrijecido, que, ao longo do tempo, já vem acontecendo na ficção científica, em *Futurama* é mais intensa ainda. Pois Bender foge completamente daquela seriedade carregada dos robôs. Seus maus modos são os mecanismos que evocam o estranhamento: é algo incomum um robô sem nenhum escrúpulo, que fala palavrão, bebe e depois arrotta fogo, fuma, joga, trapaceia, faz de tudo para se dar bem, é “mulherengo”, tem sentimentos como depressão, tenta suicídio, tem um desejo profundo de matar humanos e, mes-



Estilo malandro do robô Bender, na série *Futurama*

mo assim, tem Fry como seu melhor amigo – um entregador de pizzas do século XX.²⁴⁹

Com efeito, Bender é imune às três leis de Asimov, pois não dá a mínima para seres humanos, não obedece às suas ordens e faz de tudo para proteger a sua existência, de tudo mesmo, sem se importar



Robô Rose, da série Os Jetsons

com as duas primeiras leis. É bem diferente da simpática robô-dona-de-casa Rose de *Os Jetsons* – desenho animado da Hanna-Barbera exibido no Brasil na década de 1980. Ao transgredir as três leis da robótica, Bender provoca risos, e esses risos são exatamente reflexos do efeito do *sense of wonder*. Aliás, efeito adquiri-

do pelos produtores de *Futurama* por meio da *desconstrução sarcástica* e extrapolada de todos os mitos da ficção científica.

Não só por meio da variação da maneira de lidar com os ícones característicos do universo da ficção científica que é possível causar o efeito do *sense of wonder*. Os autores podem lançar mão de muitos recursos, valerem-se de variados mecanismos e elaborarem diversas estratégias devido ao caráter multifacetado do gênero, como explica Fernandes em sua tese de doutorado intitulada *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao Século XXI* – defendida em 2008 na PUC-SP:

Uma das conclusões mais evidentes para o leitor do gênero (e também para o leitor de textos acadêmicos sobre o gênero) é que a ficção científica é multifacetada, ou seja: não existe apenas uma ficção científica, mas *várias* ficções científicas, *tanto em termos de*

249. *Futurama* está ambientado no ano 3000.

enunciação quanto em termos temáticos.²⁵⁰

Embasando nossa discussão na afirmação de Fernandes, podemos inferir que, além da exploração temática, outro recurso apropriado para causar o *sense of wonder* está no plano da enunciação, por meio do trabalho linguístico. A criação bem elaborada de dicionários, enciclopédias e idiomas nas histórias de ficção científica – já dis-



Laranja Mecânica: sensação de estranhamento

250. FERNANDES. *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao Século XXI*, p. 30. (grifo nosso)

cutida no capítulo III ²⁵¹ – também é um mecanismo capaz de causar estranhamento no leitor. No caso do livro *Laranja Mecânica*, o vocabulário *nadsat* concebido por Burgess leva o leitor a se deparar com uma situação inusitada: mesmo sem nunca ter tido contato com esse vocabulário, o leitor acaba entendendo a linguagem por meio do contexto. Como um imigrante que chega a um país, cujo idioma é diferente do seu, sem nunca ter estudado tal língua. Fábio Fernandes ainda assevera que “a intenção original de Burgess era provocar uma forte sensação de estranhamento no leitor, talvez como se ele fosse um vek starre (poneou, drugui?) jogado subitamente em um mundo mais jovem, mais violento e absolutamente incompreensível”.²⁵²

A forma como Fernandes constrói sua análise

251. Ver página 116 deste livro .

252. FERNANDES. In: BURGESS. *Laranja mecânica*, p. 193.

se, empregando o vocabulário *nadsat* no trecho *vek starre (poneou, drugui?)*, demonstra como ele próprio, por ser o tradutor de *Laranja Mecânica*, possui fluência nesse vocabulário. O crítico ainda convida o leitor a utilizá-lo, acreditando que, ao terminar de ler o livro, o leitor também tenha adquirido tal fluência. Isso reafirma o estranhamento intencionado por Burgess e como o trabalho de Fernandes está embasado no *sense of wonder*, a definição de ficção científica discutida neste último capítulo. Fernandes ainda reforça essa ideia, ao afirmar que a linguagem *nadsat* “provoca no leitor, pelo menos nas primeiras páginas, *uma certa desorientação que para Burgess era fundamental*. Ler este livro é uma das experiências mais fascinantes e bizarras não só da ficção científica, mas da literatura de todos os lugares e de

todos os tempos”.²⁵³

O tom empolgado que Fernandes emprega na construção do prefácio da edição brasileira de *Laranja Mecânica* revela o seguimento *cyberpunk* de sua linha de pesquisa bem como a sua interação mantida com esse objeto. Como podemos notar no seguinte traçado, o crítico atribui a Anthony Burgess a responsabilidade da configuração precursora desse subgênero da ficção científica, o qual foi impulsionado pelo imaginário de William Gibson, *criador da cibercultura*:

Se o mundo globalizado e tecnológico – mas ainda pobre – que Burgess nos deixa entrever nas páginas de seu livro mais famoso *lembra o Sprawl e a Ponte, os cenários mais famosos da literatura cyberpunk de William Gibson, não é por acaso. Os escritores cyberpunks devem muito de suas temáticas a Laranja Mecânica* – a comparação entre a alta tecno-

253. FERNANDES. Do estranhamento na laranja. In: BURGESS. *Laranja mecânica*, p. xiii-xiv.

logia das classes mais favorecidas e a dura e suja realidade dos prédios onde a classe operária se amontoa; a opressão do Estado; o uso de drogas, tanto para diversão e fuga da realidade quanto para lavagem cerebral.²⁵⁴

A relevância de pesquisas a respeito do *cyberpunk* pode ser aferida na seguinte afirmação do teórico literário Fredric Jameson: “aqui é o lugar para lamentar a ausência neste livro de um capítulo sobre o *cyberpunk*, de agora em diante, para muitos de nós, a expressão *literária* suprema, se não do pós-modernismo, então do próprio capitalismo tardio”.²⁵⁵ Ciente disso, Fernandes envereda seu trabalho pelo universo *cyberpunk*, destacando William Gibson como o autor mais influente desse movimento:

254. FERNANDES. Do estranhamento na laranja. In: BURGESS. *Laranja mecânica*, p. xiv. (grifo nosso)

255. JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 414. (grifo do autor)

a visão de mundo *cyberpunk* foi melhor definida por Gibson em *Neuromancer*: a convergência de dois universos convivendo simultaneamente, o dos cada vez mais ricos e o dos cada vez mais pobres; o charme das tecnologias de ponta convivendo em uma nem sempre agradável simbiose com a sujeira das ferramentas obsoletas e do maquinário sucateado. E a revolta contra o Sistema, característica de outro movimento, o *punk*.²⁵⁶

Em *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, Fernandes analisa toda a obra do escritor estadunidense e nos mostra como o livro *Neuromancer* é o marco do *cyberpunk*. Aliás, Gibson é uma unanimidade desse subgênero da ficção científica. Jameson destaca a expressão literária do trabalho pós-moderno de Gibson, afir-

256. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 27.

mando que o *cyberpunk*

é tanto uma expressão das realidades das corporações multinacionais como da própria paranóia global: as inovações representacionais de William Gibson, de fato, distinguem seu trabalho como uma excepcional realização literária em meio a uma produção pós-moderna predominantemente oral ou visual.²⁵⁷

Analisando o trabalho de Fernandes, é possível deduzir que o *cyberpunk* é um subgênero da ficção científica carregado do *sense of wonder*. O imaginário da cibercultura construído por William Gibson causa o efeito de estranhamento dentro da própria ficção científica por meio da desconstrução do tradicionalismo desse gênero. A proposta do *cyberpunk* é diferente. Segundo Fernandes,

257. JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 64.

a visão que tínhamos de um futuro com carros voadores e robôs serviçais foi substituída definitivamente pela ideia de comunicação instantânea em um mundo interconectado por agentes inteligentes, e já começamos a dar os primeiros passos em conceitos revolucionários como arquitetura líquida e ciborguização do ser humano, isto se deve em grande parte à influência de William Gibson.²⁵⁸

Por meio de mecanismos variados – como a utilização de marcas e logotipos, por exemplo –, a literatura *cyberpunk* de William Gibson rompe com o caráter especulativo da ficção científica, propondo uma nova concepção de futuro. Prevê um futuro mais próximo da nossa realidade, um futuro no qual já estamos inseridos:

William Gibson insere logotipos e marcas

258. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*, p. 19.

do mundo dos leitores [...] para provocar uma familiaridade, a sensação [...] de que o futuro está logo ali adiante, e que, a não ser por alguns avanços tecnológicos cruciais, ele não será nenhuma utopia galáctica, mas será bastante parecido com o mundo em que vivemos hoje.²⁵⁹

Não é difícil perceber que, atualmente, vivemos em uma época toda carregada pela atmosfera da cibercultura antes imaginada por Gibson. A proximidade do imaginário de Gibson com a era tecnológica na qual vivemos hoje se justifica pela nova forma de especular o futuro do movimento *cyberpunk*. O raciocínio tecido por Fernandes é objetivo: “Gibson não voltou o foco de sua narrativa para uma pretensa antecipação do futuro, mas para uma inteligente ex-

259. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 83.

trapolação do presente”.²⁶⁰ Nesse sentido, é sugestivo conferir o que afirma o teórico Fredric Jameson:

[*Blade Runner*], junto com sua analogia literária chamada *cyberpunk*, tocou um nervo, atingiu uma corda, soou uma nota de importância sintomática crucial no inconsciente político pós-moderno, naquele espírito objetivo ideológico no qual armazenamos nosso imaginário social e acumulamos retratos fantasiosos (de não realidade ativa) do sistema global que habitamos cegamente.²⁶¹

Como observamos no decorrer dessas análises a respeito da ficção científica, as tendências literárias vão se alterando, obtendo novos formatos e trazendo à tona a efemeridade desse gênero. A pesquisadora de cibercultura Adriana Amaral tece uma explicação

260. FERNANDES. *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura, p. 18. (grifo do autor)

261. JAMESON. *Espaço e imagem*: teorias do pós-moderno e outros ensaios, p. 215.

para o surgimento de diversas vertentes do *cyberpunk*, além de realizar uma concisa apresentação desses subgêneros. Conforme Amaral,

com a intensa popularização das temáticas e elementos estéticos do cyberpunk espalhados por diversas mídias como programas de TV, histórias em quadrinhos, músicas, e, acima de tudo, muitos autores querendo ‘pegar carona’ em uma estética que estava tendo apelo comercial, o cyberpunk desdobrou-se em alguns sub-subgêneros que se distanciaram bastante da proposta original. [...] *Biopunk* (centrado na temática da biotecnologia), *Steampunk* (a ação em vez de se passar no futuro, é centrada no passado, na Era Vitoriana das máquinas a vapor, daí o nome steam), *Splatterpunk* (mistura a FC cyberpunk com o horror sanguinolento) e *Mannerpunk* (junta a FC à fantasia).²⁶²

262. AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk – comunicação e cibercultura*, p. 78.

No trabalho de Fernandes, encontramos uma breve análise do livro *The Difference Engine* (1992) escrito por Gibson e Bruce Sterling, o qual inaugura o *steampunk*, subgênero do *cyberpunk*. O efeito do *sense of wonder* é obtido com uma inversão da época investigada. Agora, esse efeito é alcançado não com vistas ao futuro, mas atentando para o passado, por meio da exploração tecnológica industrial do século XIX. A atitude *punk* é mantida, porém passa a ser ambientada na época vitoriana e a atmosfera tecnológica é condensada pelas invenções movidas à eletricidade e a vapor – *steam*. Filmes como *As loucas aventuras de James West – Wild Wild West* (1999) e *A Liga Extraordinária – The League of Extraordinary Gentlemen* (2003) são exemplo de produções *steampunk* do cinema.

Proveniente dos quadrinhos e adaptado para o cinema com direção de Stephen Norrington, o en-

redo de *A Liga Extraordinária* retrata o cenário do final do século XIX, narrando o momento em que a rainha Vitória é obrigada a criar um esquadrão especial para defender o planeta de um gênio do crime. Ao discorrer sucintamente sobre o gênero, Amaral ressalta o valor que *A Liga Extraordinária* tem para o *steampunk*, conforme verificamos na seguinte passagem: “Outra obra importante para o desenvolvimento do *Steampunk* são as duas revistas em quadrinhos produzidas por Alan Moore e Kevin O’Neil, chamadas *A league of extraordinary gentlemen*, que posteriormente foi adaptada para o cinema”.²⁶³

Dirigido por Barry Sonnenfeld e estrelado por Will Smith, *Wild Wild West* traz todos os elementos típicos do imaginário *steampunk*. Porém, devido ao seu tom cômico, muitas pessoas, especialmente aque-

263. AMARAL. *Visões perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk – comunicação e cibercultura*, p. 79.

las que não têm conhecimento sobre o *steampunk*, acabam classificando o gênero do filme como aventura ou comédia. Esse é mais um caso da dificuldade de classificação de obras literárias e cinematográficas que Fernandes também discute em seu livro.²⁶⁴ Contudo, além da atitude *punk* – representada no filme pela tentativa do vilão Dr. Arliss Loveless de tomar o poder e conquistar os Estados Unidos –, os ícones *steampunk* não deixam dúvida: James West, herói da Guerra Civil americana, a figura do inventor Artemus Gordon, o cenário *far west* carregado de inventos cujo maquinário é movido a vapor e eletricidade.

A epígrafe desta parte deste livro traz um trecho de um conto *steampunk* intitulado *O Assalto ao Trem Pagador*, do escritor brasileiro Gianpaolo Celli. Aliás, o *steampunk* vem se fortalecendo e ga-

264. Ver *A construção do imaginário cyber*: William Gibson criador da cibercultura, p. 32-33.

nhando seu espaço no Brasil, tornando-se um subgênero capaz de fornecer objetos de estudo interessantes para investigações em pesquisas acadêmicas futuras. Prova disso é a organização deste movimento no cenário brasileiro, que pode ser conferido no site do *Conselho Steampunk*²⁶⁵ e na obra literária *Steampunk*: histórias de um passado extraordinário, livro de contos lançado pela Tarja editorial em 2009. Inclusive, esse livro traz contos de escritores brasileiros, entre os quais estão os críticos Roberto de Sousa Causo e Fábio Fernandes, cujos trabalhos são investigados neste livro.

Antes do *steampunk*, no Brasil já havia discussões em torno da existência de uma nova vertente do *cyberpunk*. Um movimento claramente espelhado na produção do *cyberpunk* norte-americano, criado nos mesmos moldes, contudo como se fosse uma versão

particularmente brasileira. Fernandes não cita em seu livro *A construção do imaginário cyber*, mas o movimento *cyberpunk* brasileiro foi batizado de *tupinipunk*:

Desde o início da década de 1980 uma série de contos e romances de características semelhantes têm surgido no Brasil, sem que seus autores tenham pontos de contato entre si. Por isso, essas obras devem ser vistas como respostas a uma situação cultural e literária que passou a ser mais explorada — de um modo bastante irregular e eventual — pela FC brasileira desde aquela década. Como muitas dessas características são próximas daquelas do *cyberpunk* — a hipótese de um “*cyberpunk* brasileiro” ou “*tupinipunk*” — também é lícito imaginar que essas duas tendências ficcionais de origens diversas — *cyberpunk* e *tupinipunk* — sejam reações particulares a uma mesma situação, vivida por culturas que, em muitos sentidos, situam-se em pólos

265. Disponível em <<http://www.steampunk.com.br/>>.

opostos da modernidade.²⁶⁶

Mary Elizabeth Ginway, pesquisadora de ficção científica brasileira, retrata algumas particularidades desse movimento *cyberpunk* realizado no Brasil, as quais são elementos que o distingue do *cyberpunk* norte-americano:

a política, o primitivismo e o erotismo deliberado são princípios básicos do *tupinipunk*, distinguindo-o de sua contraparte norte-americana. Em sua representação de raça, sexualidade, espaço urbano e multimídia, o *tupinipunk* usa o corpo como um espaço de resistência cultural.²⁶⁷

Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador e crítico acadêmico de ficção científica Rodolfo

266. CAUSO. *Tupinipunk: cyberpunk brasileiro*, p. 5.

267. GINWAY. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*, p. 157.

Rorato Londero discorda da nomenclatura concebida por Causo. Londero defende sua posição afirmando que: “o termo *tupinipunk* [...] é uma denominação infeliz, pois retira do termo original justamente o prefixo (*cyber*), que se refere ao universo tecnológico contemporâneo, tema de convergência das obras brasileiras”.²⁶⁸ Se considerarmos que o termo *steampunk* deve-se ao fato de as histórias desse subgênero tratarem da tecnologia movida a eletricidade e a vapor (o prefixo *steam* vem do inglês e significa fumaça, vapor), então é possível endossar a crítica de Londero, pois, como ele mesmo relata, o movimento *cyberpunk* brasileiro mantém a mesma temática cibernética. Sendo assim, a presença do prefixo *cyber* é mesmo importante.

A partir desta discussão a respeito do *sense*

268. LONDERO. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, p. 111.

of wonder, percebe-se que a crítica brasileira está conectada com todo o universo da ficção científica, discutindo, tecendo análises críticas e até mesmo contribuindo para a produção literária de todas as tendências e novas vertentes do gênero. Tratando especificamente do trabalho crítico e investigativo de Fábio Fernandes, é possível verificar a existência consistente da busca ao conceito do *sense of wonder* e, por conseguinte, de seus efeitos de estranhamento no intuito de embasar suas discussões críticas a respeito da ficção científica. Assim, seja ampliando sua análise da ficção científica em termos gerais, focando no *cyberpunk* ou em outro subgênero qualquer, a evidência do mecanismo *sense of wonder* é clara. Como notamos na seguinte passagem em que Fernandes revela o objetivo de seu trabalho de doutoramento, ao pesquisar a respeito do pós-humano na ficção científica:

Ao longo desta pesquisa, meu objetivo foi justamente o de mostrar o quanto a ficção científica contribui para a aceitação de indivíduos modificados e sua inserção na sociedade, por intermédio de livros e filmes que especulam sobre possibilidades fora do senso comum, fora do cotidiano, “reorganizando o todo percebido” que é o nosso mundo.²⁶⁹

A partir dessa afirmação de Fernandes, podemos inferir que a ficção científica antecipa o estranhamento da possibilidade real de indivíduos possuírem próteses biônicas ou outras alterações em seus membros. O *sense of wonder* produzido pelo imaginário da ficção científica acaba contribuindo de forma significativa para a formação da sociedade. O peso dessa reflexão mostra como Fernandes consi-

269. FERNANDES. *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao Século XXI*, p. 184.

dera o *sense of wonder* como o fator que caracteriza o gênero. Ou seja, na visão de Fernandes, o *sense of wonder* define a essência da ficção científica.

Além de crítico e pesquisador de ficção científica, Fábio Fernandes também é dramaturgo, tradutor – traduzindo cerca de setenta livros²⁷⁰ – e escritor.²⁷¹ Assim, tirando proveito de sua produção literária, no tópico seguinte analisaremos o conto *Charlotte Sometimes* (2006) para verificar até que ponto seu conceito de ficção científica está atravessado pelos efeitos do *sense of wonder*.

270. Ver orelha da sobrecapa do livro *A construção do imaginário cyber*: William Gibson criador da cibercultura.

271. A mais recente obra literária de Fábio Fernandes é o romance *cyberpunk* intitulado *Os Dias da Peste*, publicado pela Tarja Editorial em 2009.

4.2.1 *Charlotte Sometimes*: o *sense of wonder* na literatura de ficção científica brasileira

A luz nem pisca. Mas não precisa. Ele sabe que isto já aconteceu antes. E acontecerá de novo. Todas as vezes em que ela sonhar com Júlio, ele será resgatado daquele arquivo da memória e ganhará vida na rua, na chuva, na fazenda ou simplesmente naquele clube, onde eles foram felizes.

Fábio Fernandes. *Charlotte Sometimes*.

Publicado em 2006 na revista *Ficções – Revista de contos*, o conto *Charlotte Sometimes* serve-nos como parâmetro para aferir até que ponto o conceito de *sense of wonder* está presente na formação literária de Fábio Fernandes. Analisando os elementos dessa narrativa, será possível identificar o estra-

nhamento provocado por esse efeito, bem como a busca do autor em criar situações típicas das mesmas narrativas analisadas em seus textos críticos.

Logo percebemos a intenção – ou a tendência – de Fernandes em aplicar o conceito do *sense of wonder* em sua produção literária. *Charlotte Sometimes*

se inicia em *media res*, ou seja, pela metade, dando a impressão de exclusão da primeira parte da narrativa. Parece ser a sequência de um acontecimento anterior, mas desconhecido pelo leitor porque não foi narrado. Apesar de aplicado desde Homero, esse recurso, quando bem empregado, ainda causa estranhamento. A linguagem rápida, pouco pontuada, também causa estranhamento. Segue abaixo o início desse conto:

assim como Júlio está consciente agora, mesmo que não se lembre de como foi parar ali, naquele lugar escuro, úmido e apertado, não o lugar escuro, úmido e apertado dentro do qual ele queria estar naquele momento, mas um lugar envolto em brumas, imagens ligeiramente distorcidas, como se vistas através de um vidro coberto por uma fina camada de condensação, ou através de olhos cansados e pesados de fumo, bebida ou ácido ou quem sabe até as três coisas juntas, não seria impossível, e em todo caso seria

provavelmente mais viável que um sonho, enfim, poderia também ser um sonho, mas isso se ele não tivesse certeza de que está tão desperto, coisa que a latinha de cerveja que praticamente congela sua mão não o deixa esquecer e nisso é muito mais eficaz do que qualquer investigação filosófica a respeito da natureza da realidade, ou do que qualquer livro de Philip K. Dick ou Cortázar. Júlio está no meio da pista de dança, atravessando-a à procura. De quem? Não lembra.²⁷²

A referência a Philip K. Dick, às questões de realidade, ou seja, aos pontos discutidos por Tavares, mostram como as definições já analisadas neste livro se complementam. Inclusive, na seguinte passagem do conto, podemos perceber como Fernandes busca a mesma linha de raciocínio tecida por Tavares em

272. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 98.

seu livro *O rasgão no real*:²⁷³ “o sonho é tão vívido, tão real, que a explicação mais simples só pode ser a seguinte: isto não é um sonho. Ceci n’est pas un rêve, é assim mesmo que se diz?”²⁷⁴

Algo que também devemos considerar: a imprecisão entre sonho e realidade produz o efeito de estranhamento. O *sense of wonder* continua a ser evocado por meio de questionamentos que mais parecem “um soco na cara da realidade”,²⁷⁵ como nas seguintes passagens: “Júlio está no meio da pista de dança, atravessando-a à procura. De quem? Não lembra”,²⁷⁶ “é como se ele ouvisse o som da voz triste

273. Ver TAVARES. *O rasgão no real*: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica, p. 14-23.

274. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 102.

275. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 99.

276. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 98.

e gritada de Amália Rodrigues se derramando pelas caixas de som ao invés de, ao invés de, ao invés de que mesmo?”;²⁷⁷ “Ele busca uma saída, e seus pés se dirigem para a escada em espiral antes mesmo de se dar conta, se dar conta, se dar conta de quê?”.²⁷⁸

A questão entre sonho e realidade recorrente no conto leva-nos a inferir que Fernandes tece alusões à obra de Franz Kafka. Na seguinte passagem, a reflexão de Júlio resgata a essência do enredo de *A Metamorfose*:

Não pode ser um sonho, ele pensa, lembrando-se daquela história japonesa – ou seria chinesa? – que leu há tanto tempo sobre o homem que sonhou que era uma borboleta e, ao despertar, não sabia dizer se era realmente um homem que tinha sonhado ser

277. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 98.

278. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 99.

uma borboleta ou uma borboleta que agora sonhava que era um homem.²⁷⁹

No momento em que lemos esse trecho, logo nos remetemos à primeira sentença de *A Metamorfose*: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”.²⁸⁰ Essa menção à obra do escritor praguense aumenta o teor conflituoso entre realidade e ficção, endossando o efeito do *sense of wonder*. O protagonista Júlio não sabe o que realmente está acontecendo, pois tem “buracos no tecido da memória”,²⁸¹ e o leitor acompanha o desenrolar da narrativa se enveredando pelo emaranhado jogo entre realidade e ficção, experi-

279. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 101-102.

280. KAFKA. *A Metamorfose*, p. 7.

281. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 99.

mentando doses consecutivas do estranhamento típico da ficção científica.

Entretanto, em dois momentos do conto o efeito do *sense of wonder* adquirido por meio desse conflito entre realidade *versus* ficção é mais forte. O primeiro deles começa a ser construído a partir do momento em que Júlio se lembra onde está: “U-Bahn. Um bar dark em Botafogo, zona sul do Rio de Janeiro”.²⁸² Temos a impressão de que o conflito está sendo solucionado. Dentro da narrativa, então, parece existir uma trégua, ficando mais tranquilo o acompanhamento do texto. E no momento em que o leitor acredita ter conseguido se situar no enredo da trama, Júlio “acaba de se dar conta de algo. O U-Bahn fechou há quase vinte anos”.²⁸³ Esse período

282. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 99.

283. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 99

até poderia terminar com um ponto de exclamação, mas o ponto final já é suficiente: o espanto, o estranhamento, o *sense of wonder* já está instaurado, e o leitor mergulha novamente no incômodo universo dos questionamentos.²⁸⁴

O segundo momento em que o leitor experimenta uma *overdose* do *sense of wonder* aponta para o fim da narrativa. Ao refletir sobre estar ou não sonhando, Júlio desconfia se esse sonho não seria o de sua amada – a qual é referida no texto apenas por *ela*: “É tão esquisito isso, ele acha. Quase como se o sonho não fosse dele, mas dela”.²⁸⁵ O leitor se surpre-

284. Lembrando os Protocolos de Leitura discutidos por Braulio Tavares, o conto *Charlotte Sometimes* sem dúvida se insere no Protocolo da Pergunta. Este conto instiga o leitor a realizar várias releituras e, a cada releitura, as pistas deixadas no decorrer da narrativa concedem ao leitor a capacidade de tecer relações e fazer suas análises interpretativas.

285. FERNANDES. *Charlotte Sometimes*. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 102.

ende por experimentar uma sensação de atuar dentro de um sonho de outra pessoa. Mais intenso ainda será o momento em que o leitor consegue juntar as pistas deixadas no decorrer do texto, sendo capaz de retirar o invólucro que encobre todo o mistério da narrativa, trazendo à tona o elemento mais surpreendente do conto: Júlio cometeu suicídio cortando os pulsos há muitos anos. Logo, ele é um espectro que ronda os sonhos de sua amada. O ato de ela buscar suas lembranças no arquivo de sua memória é simbolizado pelos seus sonhos com Júlio.

Além da alusão a Kafka, também existem no conto menções à obra de Anthony Burgess, *Laranja Mecânica*, como podemos observar no seguinte período:

Os ouvidos, pelos vocais de Robert Smith, porque agora ele se lembra que o que sai das carrapetas do DJ não é fado, bolero ou tango, mas o *bom e velho* britpop dos eighties, para ser específico “Charlotte Sometimes”, a can-

ção do The Cure que *sempre invadiu seus ouvidos com uma sensação arrebatadora, mas que agora é perturbadora, incômoda, labiríntica, como se tirasse os seus pés do chão, não de arrebatamento extático, mas como se fosse um ataque de labirintite, um terremoto dos sentidos, um impacto profundo no ouvido interno, um soco na cara da realidade que quase faz com que seus olhos saltem de tão arregalados para tentar ver além do véu de Maya que embaça tudo à sua frente*, e enquanto isso ele anda por entre as pessoas no ambiente apertado e sufocante.²⁸⁶

Nessa passagem, em dois quesitos é possível verificar a referência à obra de Burgess. O jeito peculiar da fala do protagonista de *Laranja Mecânica* é retomado por Fernandes na expressão *o bom e velho*, a qual Alex repetia o tempo todo.²⁸⁷ Outra questão é

286. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 98-99. (grifo nosso)

287. Ver BURGESS. *Laranja Mecânica*.

a adoração à música. *Charlotte Sometimes* é a música de fundo do conto de Fernandes. Temos a impressão de que todo o enredo se passa com essa música tocando. O ponto de convergência entre o conto e a obra de Burgess se revela pelo fato da mudança de efeito que a música causa nos protagonistas. Da mesma forma que a música deixa de proporcionar prazer a Júlio e começa a causar espasmos, também Alex sofre essa mudança após ser submetido à lavagem cerebral do tratamento Ludovico. Os seguintes trechos mostram o momento em que Alex não suporta os efeitos da música e tenta suicídio:

Slucei por dois segundos, tipo assim com interesse e alegria, mas aí tudo me bateu, o começo da dor e o mal-estar, e comecei a grunhir no fundo das minhas kishkas. E lá estava eu, eu que tanto amara a música, me arrastando para fora da cama e fazendo aiaiai, e depois poupoupou porrando a parede e kri-

kando: – Pare, pare, pare, desligue isso!

[...]

A música ainda se derramava em metais, tambores e violinos a quilômetros de altura através da parede. A janela do quarto onde eu havia me deitado estava aberta. Itiei até lá e videei uma bela queda até os autos e ônibus e tcheloveks que caminhavam lá embaixo. Krikei para o mundo: – Adeus, adeus, que Bog os perdoe por uma vida arruinada. – Então subi no alpendre, a música estourando à minha esquerda, fechei os glazis e senti o vento frio no litso, então pulei.²⁸⁸

Em *Laranja Mecânica*, a música leva Alex a tentar suicídio. Em *Charlotte Sometimes* Júlio comete suicídio escutando a música do The Cure:

ele se lembra de um fiapo de consciência escorrendo de seus olhos junto com os fiapos de sangue que ainda fluíam pelos pulsos cor-

288. BURGESS. *Laranja mecânica*, p. 167-168.

tados que empapavam o carpete cinza-grafite da sala, o som ligado – tocando The Cure, agora ele se lembra – e ela chegando, olhando a cena e soltando um grito doído que o arrepiou e apressou seu adormecimento.²⁸⁹

Por isso que *Charlotte Sometimes*, a música do The Cure, a qual antes Júlio adorava, agora causa sofrimento a ele. Foi o fundo musical de sua morte.

Essas comparações entre *Charlotte Sotimes* e *Laranja Mecânica* revelam como o *sense of wonder* é um conceito corrente na construção literária de Fábio Fernandes. Como vimos no tópico anterior,²⁹⁰ o crítico e escritor brasileiro ressalta a importância de Burgess como precursor do movimento *cyberpunk* e destaca a atmosfera carregada de *sense of wonder* presente por meio do estranhamento tão in-

289. FERNANDES. Charlotte Sometimes. In: *Ficções – Revista de contos*, p. 104.

290. Ver página 149 deste livro.

tenso de *Laranja Mecânica*. Logo, se Fernandes é influenciado pela obra de Burgess, certamente ele é um crítico que enxerga a ficção científica pelo conceito do *sense of wonder* e um escritor brasileiro de ficção científica voltado ao *cyberpunk*.

Conclusão

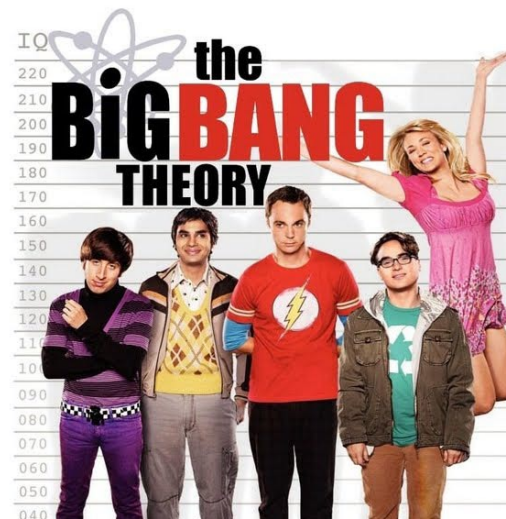
The Big Bang Theory of Brazilian Science Fiction

Our whole universe was in a hot dense state,
Then nearly fourteen billion years ago expansion started. Wait...
The Earth began to cool,
The autotrophs began to drool,
Neanderthals developed tools,
We built a wall (we built the pyramids),
Math, science, history, unraveling the mysteries,
That all started with the Big Bang!

Barenaked Ladies. *The history of everything.*

What's real? What isn't? How can I know?

Em *The Cushion Saturation*, décimo sexto episódio da segunda temporada do *sitcom* norte-americano *The Big Bang Theory* – criado por Chuck Lorre e Bill Prady, e exibido pela CBS –, Leonard faz uma revelação estonteante ao seu amigo Sheldon: o *cashew chicken* que há anos eles comem todas as segundas-feiras não vem do *Szechuan Palace*. Este restaurante fechou há dois anos. Sheldon, que até então acreditava ter certeza da origem de seu jantar, é obrigado a conviver com a dura realidade: seu *cashew chicken* é feito no *Golden Dragon*. Quando percebeu que o restaurante iria fechar, Leonard, já prevendo a reação de seu amigo, comprou quatro mil embalagens do *Szechuan Palace* e, desde então, as vinha mantendo escondidas no porta-malas de seu carro. Agora, estando em uma situação deli-



Referências a ficção científica no *sitcom*
The Big Bang Theory

cada, Leonard viu-se obrigado a revelar a verdade. Sheldon, em estado de choque por saber que foi vítima de seu amigo, pois vinha sendo manipulado por Leonard, começa a levantar questionamentos sobre a realidade.

Apesar de estarmos tratando de uma cena de

comédia, podemos traçar algumas relações entre esse seriado e o trabalho de pesquisa sobre as definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. Sheldon tem uma reação próxima dos efeitos do conceito de *sense of wonder* provocado pelo conflito entre realidade e ficção, no qual é instantaneamente inserido por Leonard – lembrando *Charlotte Sometimes*, temos a mesma situação: Júlio se lembra que o bar onde está já fechou há quase vinte anos; Sheldon descobre que o restaurante que faz seu *cashew chicken*, o qual come todas as segundas-feiras, fechou há dois anos.

Levando em consideração que os personagens de *The Big Bang Theory* são fãs da ficção científica, pois mostram ser exímios conhecedores do gênero, é possível afirmar que essas alusões ao gênero não são realizadas por acaso. Parte desde os cenários repletos de elementos típicos da ficção científica – como mi-

niaturas de heróis de histórias em quadrinhos, quadros com gravuras de histórias da ficção científica, livros do gênero nas estantes, etc. –, passando pelos estilos de vida *cibernéticos* – os personagens vivem os jogos de computador como se fossem realidade – até as infinitas referências a séries, filmes e outras narrativas de todos os subgêneros da ficção científica. Parece que os produtores têm a preocupação de sempre reforçar a presença do mundo de seus personagens dentro do universo *sci-fi*. Mas por que essa preocupação? Por que esse interesse pela ficção científica?

Como vimos no primeiro capítulo deste livro, a força da ficção científica está centrada na Inglaterra e nos Estados Unidos, logo, o gênero está enraizado nessas culturas – ainda mais em se tratando de *nerds* como Leonard e Sheldon. Não somente a produção literária ou adaptações cinematográficas desses países merecem destaque, mas também o trabalho

crítico que é mais intenso por lá. Por outro lado, vimos que a ficção científica brasileira está longe do patamar destes países. Entretanto, mesmo sem pretensão de alcançar tal patamar, já há algum tempo dá continuidade a sua produção literária e a sua análise crítica. Ganha espaço na academia, despertando o interesse como objetos de estudo em pesquisas de mestrado e de doutorado realizadas em várias universidades do Brasil.

No segundo capítulo, foquei a análise em uma definição de ficção científica direcionada pelo conceito de *mito*. Analisei o livro *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003), de Roberto de Sousa Causo, comprovando a tendência tradicionalista desse crítico em adotar os ícones da ficção científica como fundamentais para a concepção do gênero. Não obstante, essa tendência se verifica também em sua obra *O par: uma novela*

amazônica, em que a exploração dos mitos da ficção científica é evidente na urdidura literária.

Uma discussão a respeito dos mecanismos que a ficção científica emprega para elaborar um conflito intenso entre realidade *versus* ficção foi realizada no terceiro capítulo por meio de uma análise da obra *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica* (2005), de Braulio Tavares. O crítico discute os conceitos de metalinguagem e simulacro tecendo relações entre obras da ficção científica. Confirmei o interesse de Tavares por esses conceitos ao discorrer sobre seus contos *Os Ishtarianos estão entre nós* (1989) e *A Propósito da Difração Quântica nas Regiões Periféricas da Consciência* (2006), os quais detêm em si a questão: *afinal, o que é realidade?*

Por fim, no quarto capítulo, investiguei a produção de Fábio Fernandes. Lendo a obra *A constru-*

ção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura (2006) e, por conseguinte, sua tese de doutorado *A construção do imaginário ciborgue*: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein ao Século XXI, defendida em 2008 na PUC-SP, verifiquei que o crítico direciona sua análise às questões relativas ao *cyberpunk* e reconhece a ficção científica por meio do conceito de *sense of wonder*. Seu conto *Charlotte Sometimes* é reflexo do interesse pelo estranhamento corrente em sua produção literária.

A cena do episódio do *sitcom* estadunidense *The Big Bang Theory*, transcrita acima, é uma brincadeira com os conflitos psicológicos entre realidade e ficção característicos das narrativas de ficção científica. Essa cena vale para exemplificar o resultado de minha pesquisa: após verificar os conceitos descritos pelos críticos aqui estudados e analisar esses conceitos em vários enredos da ficção científica,

noto que essas três definições de ficção científica trabalhadas pela crítica brasileira e percorridas neste livro são elementos que se fundem para gerar a ficção científica.

Cada crítico aqui investigado tem, sim, certa tendência em direcionar seu trabalho a uma determinada definição: Roberto de Sousa Causo é mais tradicional, direcionando sua crítica ao conceito de mito; Braulio Tavares se preocupa mais com a manipulação da mente humana, dissertando sobre os mecanismos que constroem o conflito entre realidade *versus* ficção; Fábio Fernandes baseia-se no conceito de *sense of wonder*, buscando enfatizar sua análise na ficção científica *cyberpunk*. Porém, é claro o fato de esses três críticos estarem atravessados por essas três definições, tanto em suas dissertações críticas quanto nas tessituras literárias. Essas definições são indissociáveis.



Vários livros da série O guia do mochileiro das galáxias, de Douglas Adams

A antologia *O guia do mochileiro das galáxias*, de Douglas Adams, por exemplo,²⁹¹ pode ser definida como uma ficção científica voltada ao *mito*. A presença dos ícones da ficção científica *space opera* é intensa: naves espaciais, guerras estelares, alienígenas, robôs, destruição do planeta terra, entre outros. Porém, por ser uma narrativa mais elaborada, consegue evocar o estranhamento do *sense of wonder* – como a cena de uma baleia que tem consciência de sua vida no momento em que despenca para a morte. A urdidura mais apurada nos permite afirmar que a criação do guia,²⁹² o qual orienta os viajantes do espaço, acaba concedendo à trama certa natureza

291. São cinco volumes que compõem essa antologia de Douglas Adams: 1. *O guia do mochileiro das galáxias*; 2. *O restaurante no fim do universo*; 3. *A vida, o universo e tudo mais*; 4. *Até mais, e obrigado pelos peixes!*; 5. *Praticamente inofensiva*.

292. Aqui lembramos a obra (já analisada no capítulo III deste livro) *O rasgão no real*, especificamente no capítulo 6, em que Tavares trabalha com ficção catalográfica.

de realidade – chegando a causar nos fãs o desejo de viver a realidade da narrativa, como no caso específico, a comemoração do dia da toalha.²⁹³

Dessa forma, baseado nos estudos da crítica brasileira, acredito que definir a ficção científica não é tarefa tão simples. Esta pesquisa apontou para três definições, três olhares diferentes, três maneiras distintas de trabalhar com a ficção científica. No entanto, devido ao seu caráter múltiplo e efêmero, a ficção científica permite que outros subgêneros sejam concebidos e incorporados à sua estrutura. A partir desses subgêneros, outros mais vão surgindo, apontando para outras possibilidades, fortalecendo a tessitura de mais fios dessa urdidura do universo da ficção científica.

Logo, este trabalho de pesquisa indica o caminho não para a elaboração de um único conceito,

293. Ver página 117 deste livro.

rígido, inflexível, abordando a ficção científica com um olhar impermeável. No entanto, ajuda a refletir sobre a explicação desse universo da ficção científica brasileira: *The Big Bang Theory of Brazilian Science Fiction*.

Referências

1 – Do corpus literário

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário cyber: William Gibson, criador da cibercultura*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

TAVARES, Bráulio. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

2 – Da ficção científica

ADAMS, Douglas. *Até mais, e obrigado pelos peixes!*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

_____. *A vida, o universo e tudo mais*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

_____. *O guia do mochileiro das galáxias*. Trad. Carlos Irineu da Costa e Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

_____. *O restaurante no fim do universo*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

_____. *Praticamente inofensiva*. Trad. Marcia Heloisa Amarante. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Trad. Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.

AMARAL, Adriana. *Visões Perigosas: uma arque-genealogia do cyberpunk – comunicação e cibercultura*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ASIMOV, Isaac *et al.* *Histórias de robôs 1*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Histórias de robôs 2*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Histórias de robôs 3*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Isaac Asimov collected short stories*. Mankato: Peterson Publishing Company, Inc., 2002.

_____. O homem bicentenário. In: _____. *et al. Histórias de robôs vol. 2*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. O universo pré-científico. In: _____. *No mundo da ficção científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto.

Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

_____. Robbie. In: ASIMOV, Isaac. *Isaac Asimov collected short stories*. Mankato: Peterson Publishing Company, Inc., 2002.

ASSIS, Diego. Profeta do ciberespaço enfrenta a realidade. *Folha de São Paulo*, 07 dez. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u39543.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

_____. William Gibson reajusta foco de sua literatura *cyberpunk*. *Folha de São Paulo*, 03 jun. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33723.shtml>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

ASSIS, Machado de. *O imortal*. In: *Obra completa de Machado de Assis*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do>>. Acesso em: 09 maio 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogo a Ray Bradbury: Crônicas Marcianas*. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Disponível em: <<http://aportes.educ.ar/literatura/cronicas.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2009.

BRANCO, Marcello Simão (org.). *Outras copas outros mundos*. São Caetano do Sul: Ano Luz, 1998.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2003.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da “science fiction”*. São Paulo: Scorpio, 2004.

CAUSO, Roberto de Sousa. *A corrida do rinoceronte*. São Paulo: Devir, 2006.

_____. A primeira onda de ficção científica brasileira. *Terra Magazine*, 19 ago. 2006. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1100112-EI6622,00.html>>. Acesso em: 12 jun. 2008.

_____. *A Sombra dos Homens: A Saga de Tajarê: Livro I*. São Paulo: Devir, 2004.

_____. (org.). *Depois do Sputnik: o debate cultural sobre ficção científica no Brasil*. Manuscrito inédito.

_____. (org.). *Histórias de ficção científica*. Trad. Carlos Angelo e Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Ática, 2006.

_____. (org.). *O crítico-fã: resenhas de ficção científica, fantasia, horror e outras formas invisíveis de literatura*. Brasópolis: Edgar Guimarães Editor, 1999.

_____. *O par: uma novela amazônica*. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. *Os melhores contos de ficção científica*. São Paulo: Devir, 2007.

_____. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro. *Papêra Uirandê* (especial), São Paulo, n. 1, p. 5-11, ago. 1996.

CELLI, Gianpaolo. O assalto ao trem pagador. In: _____. *et al. Steampunk: histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja editorial, 2009.

_____. *et al. Steampunk: histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja editorial, 2009.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. *The encyclopedia of science fiction*. New York: St. Martin's Press, 1993.

CUNHA, Fausto. A ficção científica no Brasil. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Trad. Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus, 1974.

_____. Uma ficção chamada ciência. In: *Revista de cultura Vozes*, São Paulo, n. 5. p. 21-28, jun. 1972.

D'ANGELO, Biagio. *Deuses Invisíveis: a Ficção Científica e os Mitos Cosmogônicos* (Lem, Lessing e Le Guin). In: *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 9, Edição Temática “Ano 2100” (2008). Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>> Acesso em: 09 abr. 2009.

DICK, Philip K. A formiga elétrica. In: _____. *et al. Histórias de robôs vol. 2*. Trad. Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *O homem do castelo alto*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2006.

_____. *O homem duplo*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *O homem mais importante do mundo*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, 1985.

_____. *Valis*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2007.

FERNANDES, Fábio. *A construção do imaginário ciborgue: o pós-humano na ficção científica, de Frankenstein*

ao Século XXI. São Paulo, 2008. 197 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

_____. Charlotte Sometimes. In: REZENDE, Dorva (org.). *Ficções – Revista de contos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. Ficção Científica no Brasil: grandes esperanças. *Le Monde diplomatique*, 16 maio 2008. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2008-05,a2401>>. Acesso em: 17 maio 2008.

_____. *Os dias da peste*. São Paulo: Tarja Editorial, 2009.

FIKER, Raul. *Ficção científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2008.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GOMES, Anderson Soares. História e representação: o jogo de memória e realidade em *O homem do castelo alto*, de Philip K. Dick. In: NOLASCO, Edgar César; LONDERO, Rodolfo Rorato (org.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

GOTLIB, Marcel. Bricabraque Futurista – O mundo maravilhoso da ficção científica e uma incrível viagem no tempo. Trad. Dorothée de Bruchard. *Piauí*, Rio de Janeiro e São Paulo, n. 27, p. 66-71, dez. 2008.

HAFFMANS. [*Capa da edição alemã de Time out of joint*]. Disponível em: <<http://www.philipkdick.com/covers/toj6.jpg>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2008.

LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Globo, 2008.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*. Três Lagoas, 2007. 179 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2007.

MACHADO, Samir Machado de. *Entrevista Samir Machado de Machado*. São Paulo: Terra Magazine, 2008. Entrevista concedida a Roberto de Sousa Causo. Disponível em: <<http://terramagazine.com.br/interna/0,,OII2948503-EI6622,00.html>>. Acesso em: 15 jun. 2008.

MONT'ALVÃO JÚNIOR, Arnaldo Pinheiro. As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. *Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 38, n. 3, p. 381-393, set.-dez. 2009.

_____. Mas, afinal, o que é ficção científica?: algumas (in)definições da crítica brasileira. In: NOLASCO, Edgar César; LONDERO, Rodolfo Rorato (org.). *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

_____. O rasgão no real: uma definição de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. In: NOLASCO, Edgar César (org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

NOLASCO, Edgar César; LONDERO, Rodolfo Rorato. *Definições para uma ficção científica brasileira: uma análise do gênero cyberpunk*. In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano (org.). *Discurso, Alteridades e Gênero*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2006. p. 35 – 56.

_____. *Literaturas invisíveis: ficção científica, auto-ajuda & cia*. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

_____. O naturalismo na ficção *cyberpunk* brasileira: uma análise do romance *Santa Clara Poltergeist*. In: NOLASCO, Edgar César; GUERRA, Vânia Maria Lescano (org.). *Identidade e discurso: história, instituições e práticas*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

_____. (org.). *Volta ao mundo da ficção científica*. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

OBRA que inspirou “Matrix” completa 25 anos. *Terra Tecnologia*, 07 jul. 2009. Disponível em: <<http://tecnologia.terra.com.br/interna/0,,OI3862191-EI4802,00.html>>. Acesso em: 13 nov. 2009.

OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Futuro presente*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

OTERO, Léo Godoy. *Introdução a uma história da ficção científica*. São Paulo: Lua Nova, 1987.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos: um conto de fadas*. Trad. Heitor Aquino Ferreira. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007.

_____. 1984. Trad. Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

REZENDE, Dorva (org.). *Ficções – Revista de contos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ROSA, João Guimarães. Um moço muito branco. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974.

SCHOEREDER, Gilberto. *Ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SHOWN, Marcus. Há futuro para a ficção científica?. *Galileu*, São Paulo, n. 210, p. 76-83, jan. 2009.

SKORUPA, Francisco Alberto. *Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira, 1947-1975*. Curitiba: Tetravento, 2002.

SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.

TAVARES, Bráulio. A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência. In: REZENDE, Dorva (org.). *Ficções – Revista de contos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

_____. *A Pulp Fiction de Guimarães Rosa*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

_____. Carta à Redação. In: BRANCO, Marcelo Simão (org.). *Outras copas outros mundos*. São Caetano do Sul: Ano Luz, 1998.

_____. *O que é ficção científica?*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *O rasgão no real: metalinguagens e simulacros na narrativa de ficção científica*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

_____. Os Ishtarianos estão entre nós. In: _____. *A espinha dorsal da memória*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. Entrevista – Braulio Tavares. In: REZENDE, Dorva (org.). *Ficções – Revista de contos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. Entrevista concedida a Dorva Rezende.

TUCHERMAN, Ieda. A ficção científica como narrativa do mundo contemporâneo. In: *Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico*, nº 59, out. 2004. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/2004/10/09.shtml>>. Acesso em: 10 de abr. 2008.

VERISSIMO, Erico. *Viagem à aurora do mundo*. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. *Viagem à aurora do mundo: comentário do escritor (1960)*. Disponível em: <<http://minerva.ufpel.tche.br/~felipezs/html/viagem2.html>>. Acesso em: 11 jul. 2008.

WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. *O homem invisível*. Trad. Vera Caputo. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

3 – Gerais

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 8. ed. São Paulo: DIFEL, 1989.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: _____. *Obras completas III*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000. p. 444-451.

_____. Biblioteca de babel. In: _____. *Obras completas III*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CALDAS, Aulete. *Dicionário Aulete Digital*. Disponível em: <<http://www.auletedigital.com.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2006.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARRO anfíbio anda sem motorista. *GI*, 06 jul. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Carros/0,,MUL637781-9658,00-CARRO+ANFIBIO+ANDA+SEM+MOTORISTA.html>>. Acesso em: 22 jan. 2009.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

_____. *O Próprio e o Alheio. Ensaios de literatura comparada*. RS, São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder: uma análise da mídia*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. 2. Ed. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão & Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COUPE, Laurence. *Myth*. London: Routledge, The New Critical Idiom Series, 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume

Dumará, 2001.

ESTRÉIA de Eu Sou a Lenda quebra recordes. *Revista IN Online*, São Paulo, 24 jan. 2008. Disponível em: <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=5¬icia=5451>. Acesso em: 24 jun. 2008.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. São Paulo: Globo, 2003.

FRANÇA, Júnia Lessa *et al.* *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GOVERNO britânico quer dar direitos humanos a robôs. *GI*, São Paulo, 20 dez. 2006. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,AA1394451-6174,00.html>>. Acesso em: 08 jan. 2009.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 4.ed. Org. e Trad. Ana

Lúcia de Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LOPES, Adriana Dias. Um passo adiante. *Veja*, São Paulo, 19 dez. 2007. Disponível em: < http://veja.abril.com.br/191207/p_092.shtml>. Acesso em: 22 jan. 2009.

LOPES, Denílson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine?*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOLASCO, Edgar Cézár. *Caldo de cultura: a hora da estrela e a vez de Clarice Lispector*. Campo Grande: Editora UFMS, 2007.

_____. (org.). *O objeto do desejo em tempo de pesquisa: projetos críticos na pós-graduação*. Rio de Janeiro: Corifeu, 2008.

_____. *Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2004.

O QUE é a teoria do caos?. *Mundo estranho*, São Paulo. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/ciencia/pergunta_286474.shtml>. Acesso em: 12 jan. 2010.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

PAPÉIS: REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 1997 – . Semestral. ISSN 1517-9257.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PRÓTESE reproduz sensação de toque em amputados. *BBC Brasil.com*, São Paulo, 27 nov. 2007. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/11/071127_protese_np.shtml>. Acesso em: 22 jan. 2009.

RABISCOS DE PRIMEIRA: CADERNO DOS ALUNOS DO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE

FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2001 – . Semestral. ISSN 1679-6322.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor, 2006.

ROCHA, Everardo. *O que é mito?*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982. p. 13-24.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. Nas margens, a metrópole. In: *Revista de Cultura Margens/Márgenes*, Belo Horizonte, n. 2, p. 28-33, dez. 2002.

_____. *Tempo de pós-crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

STENGEL, Richard. ‘Survivor’ and ‘60 Minutes’ – Reality Programming that’s not Really Real. *Time*, 11 maio 2001. Disponível em: <<http://www.time.com/time/nation/article/0,8599,109453,00.html>>. Acesso em: 12 set. 2009.

UNIVERSIDADE ensina ficção científica. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 jul. 1999. Disponível em

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq20079921.htm>>. Acesso em: 11 set. 2008.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior

é mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS e professor do curso de Letras. É Membro do NECC-UFMS, onde criou o projeto NECC – *e-ficciones*. Como pesquisador de ficção científica, publicou, em livros e revistas, artigos sobre a crítica brasileira de ficção científica, participando também do Invisibilidades III, evento promovido pelo Itaú Cultural.

z.montalvao@gmail.com



As (in)definições críticas da Ficção Científica brasileira contemporânea

Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior
2010 - Série Veredas - 18



MARCA DE FANTASIA
Av. Maria Elizabeth, 87/407
58045-180 João Pessoa, PB
editora@marcadefantasia.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade do
Grupo Artesanal - CNPJ 09193756/0001-79
e um projeto do Namid - Núcleo de Artes Midiáticas
do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor:
Henrique Magalhães

Conselho Editorial:
Edgar Franco - Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV/UFG)
Edgard Guimarães - Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA/SP)
Elydio dos Santos Neto - Pós-Graduação em Educação da UMESp
Marcos Nicolau - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB
Roberto Elísio dos Santos - Mestrado em Comunicação da USCS/SP
Wellington Pereira - Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Ilustração da capa: Marcos Antônio Bessa-Oliveira



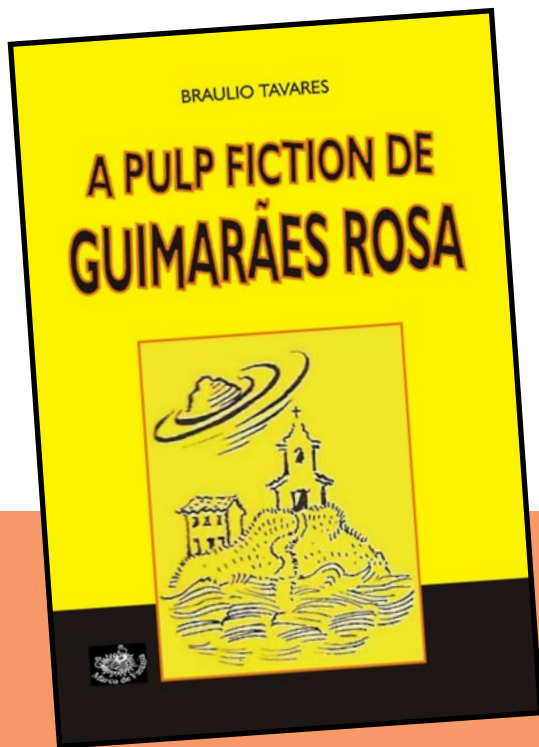
Atenção

As imagens usadas neste trabalho o são para efeito de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

M762i Mont'Alvão Júnior, Arnaldo Pinheiro

As (in)definições críticas da Ficção Científica brasileira contemporânea / Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Júnior. - João Pessoa: Marca de Fantasia, 2010.
193p.: (Série Veredas, 18)
ISBN 978-85-7999-015-1
1. Literatura - ficção científica. 2. Comunicação de Massa.

CDU: 82_311.9



Leia de Bráulio Tavares nesta série **A pulp fiction de Guimarães Rosa**

Na obra de Guimarães Rosa existem janelas abertas para o insólito, o estranho, o bizarro, o inexplicável. O fantástico que ele nos mostra decorre menos do sobrenatural do que do extraordinário, do fora do comum. Esta obra traz a análise de três contos fantásticos escritos por Rosa na juventude e até hoje não reunidos em livro.

A pulp fiction de Guimarães Rosa

Bráulio Tavares

Série Veredas nº 5.

João Pessoa: Marca de Fantasia, 2008.

80p. 14x20cm.