

LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA:

PERSPECTIVAS CRÍTICAS MODERNAS
E CONTEMPORÂNEAS

ORGANIZADORES

NAIARA SALES ARAÚJO
ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS

LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA:
perspectivas críticas modernas e contemporâneas



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho
Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos
Vice-Reitor



EDITORIA DA UFMA

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira
Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Antônio Alexandre Isídio Cardoso

Prof. Dr. Elídio Armando Exposto Guarçoni

Prof. Dr. André da Silva Freires

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante

Profª. Dra. Diana Rocha da Silva

Profª. Dra. Gisélia Brito dos Santos

Prof. Dr. Edson Ferreira da Costa

Prof. Dr. Marcos Nicolau Santos da Silva

Prof. Dr. Carlos Delano Rodrigues

Profª. Dr. Felipe Barbosa Ribeiro

Prof. Dr. João Batista Garcia

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Bibliotecária Dra. Suênia Oliveira Mendes

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

NAIARA SALES ARAÚJO
ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
JUCÉLIA DE OLIVEIRA MARTINS
(ORG.)

LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA:
perspectivas críticas modernas e contemporâneas

SÃO LUÍS



EDUFMA

2023

Copyright © 2023 by EDUFMA
Editoração: Camila Cantanhede Vieira
Revisão: Os autores e Roberto de Sousa Causo
Capa: Stephane Thayane dos Santos Serejo

Elaborada pela bibliotecária Erlane Maria de Sousa Alcântara – CRB 13/512

Literatura de ficção científica brasileira: perspectivas críticas modernas e contemporâneas / Naiara Sales Araújo, Alexander Meireles da Silva e Jucélia de Oliveira Martins (organizadores). — São Luís: EDUFMA, 2023.

234 p.

ISBN (Livro Físico): 978-65-5363-259-2

ISBN (Livro Digital | EPUB): 978-65-5363-258-5

ISBN (Livro Digital | PDF): 978-65-5363-257-8

1. Literatura brasileira – crítica. 2. Ficção científica brasileira – História e crítica. I. Araújo, Naiara Sales. II. Silva, Alexander Meireles da. III. Martins, Jucélia de Oliveira.

CDU 869.07

CDD 869.3

Impresso no Brasil [2023]. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microimagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

EDUFMA | Editora da UFMA

Av. dos Portugueses, 1966 – Vila Bacanga

CEP: 65080-805 | São Luís | MA | Brasil

Telefone: (98) 3272-8157

www.edufma.ufma.br | edufma@ufma.br

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
<i>Roberto de Sousa Causo</i>	

SOBRE DEFINIÇÕES, NAVES ESPACIAIS E ONDAS: UM DEBATE SOBRE CONCEITOS NA LITERATURA FANTÁSTICA E BREVE PANORAMA DA FICÇÃO CIENTÍFICA NO BRASIL <i>Octavio Carvalho Aragão Júnior e Victor José Pinto de Almeida.....</i>	15
--	----

O ONTEM E O AMANHÃ REVISTO PELO HOJE: MANIFESTAÇÕES DA FICÇÃO PUNK BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA <i>Alexander Meireles da Silva.....</i>	37
--	----

DESDOBRAMENTOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA E DISTÓPICA NO BRASIL E EM PORTUGAL <i>Kelson Rubens Rodrigues Pereira da Silva e Silvana Maria Pantoja dos Santos....</i>	57
--	----

NÃO É FANTÁSTICO, É FICÇÃO CIENTÍFICA: UMA RELEITURA DE “O CAPITÃO MENDONÇA”, DE MACHADO DE ASSIS <i>Naiara Sales Araújo.....</i>	73
--	----

FC DISTÓPICA CONTEMPORÂNEA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO FILME <i>MEDIDA PROVISÓRIA</i> (2022) <i>Jucélia de Oliveira Martins e Alexander Meireles da Silva.....</i>	90
---	----

<i>PIRITAS SIDERAIS E SANTA CLARA POLTERGEIST: CLÁSSICOS CYBERPUNK BRASILEIROS “INVISÍVEIS”?</i> <i>Fábio Fernandes da Silva.....</i>	110
<i>O LEGADO DO MANIFESTO DE IVAN CARLOS REGINA</i> <i>Walter Cavalcanti Costa.....</i>	126
<i>FICÇÃO CIENTÍFICA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA: O ÍCONE DA CIDADE EM OS PASSAGEIROS DO FUTURO</i> <i>Késia Rafaelle Ribeiro Andrade.....</i>	149
<i>OS HOMENS DA CIÊNCIA E O CIENTISTA LOUCO NO CONTO “MORFINA” (1932), DE HUMBERTO DE CAMPOS</i> <i>Thalita Ruth Sousa e Naiara Sales Araújo.....</i>	176
<i>ENTRE O PROGRESSO E A DESUMANIZAÇÃO: ANÁLISE DO CONTO “O CASAMENTO PERFEITO” À LUZ DA ESCOLA DE FRANKFURT</i> <i>Gladson Fabiano de Andrade Sousa e Rita de Cássia Oliveira.....</i>	203
<i>Sobre os autores.....</i>	228

APRESENTAÇÃO

Os organizadores deste livro me atribuíram a prazerosa tarefa de escrever o prefácio de mais esta contribuição significativa para o crescente campo dos estudos de ficção científica no ambiente acadêmico brasileiro.

Assim como o colega Alexander Meireles da Silva, sou uma testemunha do tempo. Nós dois ingressamos no *fandom* moderno de FC na década de 1980, e sabemos que nem sempre esse campo foi favorável. Pelo contrário. Houve uma época (entre 1957 e 1973) em que o gênero foi visto como importante novidade literária, e a intelectualidade brasileira o premiou com a atenção de ensaístas como Mário da Silva Brito, Fausto Cunha, Rubens Teixeira Scavone e André Carneiro (autor do primeiro livro sobre FC em língua portuguesa, *Introdução ao estudo da “science fiction”*, de 1968), além de colunas especializadas em grandes jornais, mantidas por Jeronymo Monteiro e Clóvis Garcia, e edições especiais de suplementos e revistas culturais, os embriões deste volume em suas mãos.

Nossa *intelligentsia* de então reagiu com condenações críticas por outro time de sumidades: Otto Maria Carpeaux, Wilson Martins, Alcântara Silveira e Muniz Sodré – autor do primeiro estudo acadêmico sobre a FC em formato de livro, *A ficção do tempo* (1973).¹ O time do contra venceu, alegando irrelevância *per se* do gênero ou perante outros movimentos contemporâneos, e desajuste entre ficção e ciência como produções intelectuais. Isto

1 Para mais sobre esse debate, veja meu ensaio “Esboço de uma história da crítica de ficção científica no Brasil”. In Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura, de Alfredo Suppia, org. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2017, p. 173-207. Também recomendo para maior contextualização a dissertação de Fernanda Libério Pereira, *A recepção da literatura traduzida de ficção científica no Brasil: um recorte dos anos 1950 e 1960*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-01102019-152128/>.

é, até que, nas décadas de 1980 e 90, os estudos pós-modernistas firmassem o potencial dessa literatura nas discussões de identidade, diversidade e especulação ontológica de uma conjuntura fluida e relativista. A formação de uma geração de leitores, que se tornariam pesquisadores, por obras como Harry Potter, O Senhor dos Anéis e o comboio de títulos de fantasia e FC que veio no seu rastro certamente foi decisiva.

Em fins do século XX, o quadro no Brasil ainda era de aridez. Estudos literários enfocando FC apareciam mais nas áreas de História e Filosofia, do que de Letras. Leitores como eu, educados pela crítica de fãs e autores em fanzines, enciclopédias e antologias publicadas aqui ou lidos no inglês, também tiveram a sorte de viver o momento das obras introdutórias, algumas delas citadas neste livro: *Ficção científica* (1985), de Raul Fiker; *O que é ficção científica* (1986), de Bráulio Tavares; *Ficção científica* (1986), de Gilberto Schoereder; e *Introdução a uma história da ficção científica* (1987), de Léo Godoy Otero.

Cedo, entendi a literatura como um ecossistema, tanto mais forte quanto maior a sua biodiverso. A crítica teórica ou valorativa seria um bioma constituinte desse ecossistema. Nesse sentido, ansiando por mais interação entre produção crítica e a comunidade de fãs e autores de FC, e confrontado com o cenário desfavorável de então, em 1997 criei com o fanzineiro e quadrinista Edgar Guimarães a coleção Biblioteca Essencial da Ficção Científica Brasileira. Nome pomposo que ironizava a necessidade de preencher essa lacuna, mesmo que pelo amadorismo de livros reproduzidos e encadernados em lojas de fotocópias, com sobrecapas impressas em papel de plotagem. O primeiro foi *Ensaios internacionais de ficção científica brasileira*, só com colaboradores estrangeiros (mais ironia).

Apenas em 2007, tão tarde, é que vimos aquele que, salvo engano, seria o primeiro livro de ensaios sobre FC montada em uma universidade local (a UFMS): *Volta ao mundo da ficção científica*, de Edgar César Nolasco & Rodolfo Rorato Londero. Um

título que também fazia questão de assinalar que a lacuna começava a ser preenchida.²

O foco específico em FC brasileira é toda uma outra questão, o ponto mais estreito do funil dos estudos do gênero no país, embora também ele um campo crescente. O pioneirismo da brasilianista M. Elizabeth Ginway é marcante com *Ficção científica brasileira e Visão alienígena* (2010), este segundo uma reunião de ensaios vista exclusivamente no Brasil.

De fato, com o trabalho de Ginway, Ramiro Giroldo, Alfredo Suppia (sobre cinema brasileiro de FC), Bruno Anselmi Matangrano & Enéias Tavares, Jayme Chaves, Edgar Smaniotto, Meireles da Silva e tantos outros, está claro que os estudos de ficção científica *brasileira* estão maduros para o seu maior aprofundamento e difusão.

É nesse contexto que aparece *Literatura de ficção científica brasileira*: perspectivas críticas modernas e contemporâneas, organizado por Naiara Sales Araújo Santos, Jucelia Martins & Alexander Meireles da Silva, e abrindo com uma panorâmica da FC brasileira assinada por Octavio Carvalho Aragão Júnior & Victor José Pinto de Almeida, que situam o gênero dentro dos modos narrativos descritos por Tzvetan Todorov, tocando ainda no conceito do *novum* de Darko Suvin, antes de entrar na terminologia específica da FC estabelecida como gênero. O trajeto da FC nacional traçado por eles começa no século XIX e, no século XX, não evita tratar de fanzines, fã-clubes e movimentos editoriais, anotando tendências e praticantes de destaque. Encerra tratando da Quarta Onda da FC Brasileira, conceito defendido por Alexander Meireles da Silva e Lidia Zuin – e é exatamente Silva, um privilegiado observador literário da FC nacional, que pega o

2 Remete a dois livros de títulos idênticos, *No mundo da ficção científica* (1974), de L. David Allen, e *No mundo da ficção científica* (1984), de Isaac Asimov, os últimos livros sobre o gênero traduzidos e publicados no país, até que surgissem *Ficção científica brasileira* (2005) de M. Elizabeth Ginway; *A verdadeira história da ficção científica* (2018), de Adam Roberts; e *Arqueologias do Futuro* (2021), de Fredric Jameson.

bastão num ensaio completista sobre as tendências e movimentos atuais sufixados com o muito repetido termo “-punk”.

A seguir, Kelson Rubens Rodrigues Pereira da Silva & Silvana Maria Pantoja dos Santos tratam de aspectos da FC distópica de Brasil e Portugal, com um levantamento bibliográfico em visada binacional que deveria ser mais costumeira em nossos estudos de ficção científica. Mais adiante, Naiara Sales Araújo aborda o conto “O Capitão Mendonça” (1870), de Machado de Assis, enxergando-o como exemplo determinante de FC brasileira do século XIX e associando-o ao mesmo espírito de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (ambos apresentando uma criatura construída em laboratório).

O cinema brasileiro de FC é representado por ensaio de Jucélia de Oliveira Martins & Meireles da Silva que discute – depois de interessante apresentação das linhagens clássica e moderna da distopia – o recente filme distópico sobre opressão racial dirigido por Lázaro Ramos, *Medida Provisória* (2022). A seguir, o também autor de FC Fábio Fernandes reforça o interesse crítico em torno de duas obras seminais de *cyberpunk* brasileiro (na tendência que chamei de “tupinipunk”): *Santa Clara Poltergeist* (1990), de Fausto Fawcett; e *Piritas siderais* (1994), de Guilherme Kujawski. Especialista no *cyberpunk*, Fernandes contextualiza esse movimento anglo-americano. O escritor Ivan Carlos Regina foi quem teorizou o que seria o tupinipunk ao longo da sua evolução desde 1985, e o fez no “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira” (1988), inspirado por Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, revisto aqui por Walter Cavalcanti Costa com um ensaio muito feliz na sua análise.

Késia Rafaelle Ribeiro Andrade discute a novela juvenil de Wilson Rocha, *Os passageiros do futuro* (1987), a partir de elementos da iconografia de FC configurada pelo crítico americano Gary K. Wolfe, também presente no ensaio anterior de Araújo e apresentado aos nossos estudos de FC por Ginway no seu primeiro livro. Mais

um texto em particular de ficção curta, a história “Morfina” (1932), de Humberto de Campos, é discutida por Thalita Ruth Sousa & Naiara Sales Araújo, com ênfase no ícone do cientista louco e com rica contextualização histórica. Enfim, Gladson Fabiano de Andrade Sousa & Rita de Cassia Oliveira trazem a chave de ouro para fechar o volume, novamente abordando um texto curto, “Um casamento perfeito” (1966) – conto distópico também publicado, na década de 1980, em inglês, italiano e alemão, escrito por André Carneiro, detentor da mais longa carreira dentro da FC nacional, e uma das mais internacionais.

Aqui temos, portanto, a oferta desta animadora sementeira – um conjunto de dez artigos que expressam o potencial e a diversidade dos estudos de ficção científica brasileira, possivelmente em um momento de inflexão nesse campo em que estes e outros pesquisadores plantam uma floresta de abordagens para um dos gêneros mais fecundos da literatura.

Roberto de Sousa Causo
São Paulo, julho de 2023.

SOBRE DEFINIÇÕES, NAVES ESPACIAIS E ONDAS¹: UM DEBATE SOBRE CONCEITOS NA LITERATURA FANTÁSTICA E BREVE PANORAMA DA FICÇÃO CIENTÍFICA NO BRASIL

Octavio Carvalho Aragão Júnior

Victor José Pinto de Almeida

Fantástico, maravilhoso e estranho

Uma parte dos artigos, livros, dissertações e teses que abordam a ficção científica como tema começa com o pesquisador mencionando a complexidade de conceituá-la. Críticos diferentes apresentam definições diferentes, o que resulta, de acordo com o Professor Adam Roberts, autor de *A verdadeira história da ficção científica*, em um campo “divergente e questionável” (2018, p. 37). Nesse cenário, não é incomum uma confusão de termos.

Como apontam Matangrano e Tavares na obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*, embora o termo “fantástico” esteja na mente do grande público como sinônimo de histórias de coisas inexistentes, “a origem dessa modalidade narrativa é, e sempre foi, muito discutida e questionada, sendo que seus limites não são tão claros assim” (2018, p. 17).

Em *Introdução à literatura fantástica*, o filósofo estruturalista búlgaro Tzvetan Todorov define que a narrativa fantástica existe ou não de acordo com a resposta do leitor. Mais

1 Artigo adaptado do primeiro capítulo da dissertação de mestrado 3Chaves: ficção científica, transmídia e a nova relação entre editores e leitores, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com orientação do Prof. Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior.

especificamente, se há ou não uma hesitação deste em relação à obra: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2012, p. 30-31).

Um bom exemplo do fantástico todoroviano é a obra *A outra volta do parafuso*, de Henry James. No livro, a filha de um pároco aceita ser a governanta de duas crianças órfãs. Com o passar dos dias, a personagem, cujo nome nunca é mencionado (talvez para aumentar a identificação do leitor), começa a ver aparições na casa, supostamente dois criados que haviam falecido:

O que me pregou no chão – chocando-me muito mais do que qualquer outra visão o poderia ter feito – foi a sensação de que a minha fantasia, num abrir e fechar de olhos, tornara-se real. Lá estava ele! (JAMES, 1969, p. 28).

O livro termina sem que uma explicação, sobrenatural ou não, seja dada. Ao mesmo tempo, no decorrer da obra, Henry James deixa propositalmente, aqui e ali, pistas de que essas visões podem ou não ser fruto da imaginação da governanta.

Para Todorov, portanto, o fantástico não é simplesmente o oposto do real. O gênero vive e existe no período da dúvida, da hesitação, da incerteza. Ao mesmo tempo, não pode ser interpretado como um texto poético ou alegórico. Quando o leitor sai do mundo existente no livro e volta à sua realidade, o fantástico é ameaçado. Como o próprio Todorov salienta, é o “perigo que se situa ao nível da *interpretação* do texto” (2012, p. 37).

O teórico espanhol David Roas (2014) destaca o quanto a definição do fantástico de Todorov é delicada, já que, “quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (‘a realidade’), não se produz o fantástico” (p. 33). Dessa maneira, em um universo ficcional em que sacis, dragões, yokais ou quaisquer seres sobrenaturais ou mitológicos

são reais e aceitos, não estamos mais lidando com o fantástico. Ou seja: curiosamente, o que o mercado editorial denomina fantasia pode não ser, por esses conceitos, considerado fantástico.

Voltando a Todorov e ao seu posicionamento de que o fantástico vive e existe no período da dúvida, do instante que o leitor toma um posicionamento diante dessa incerteza, o gênero muda. Se o fenômeno que causa a hesitação é resolvido e tem uma justificativa sobrenatural, o texto deixa de ser fantástico e se torna fantástico-maravilhoso. Se o fenômeno possui uma justificativa racional, se torna fantástico-estranho.

Dois exemplos de histórias de cunho fantástico-estranho são *O cão dos Baskerville* (1902), de Arthur Conan Doyle, e a série em quadrinhos *Little Nemo* (1905-1923), de Wilson McCay. No momento em que Sherlock soluciona cientificamente a ameaça do cão sobrenatural, o fantástico-estranho surge. O mesmo ocorre quando o pequeno Nemo desperta de suas aventuras oníricas. Pelo lado do fantástico-maravilhoso, um exemplo é *Drácula*, de Bram Stoker (1897). Com uma estrutura epistolar, o leitor acompanha o jovem advogado Harker, até descobrir, com ele, que o estranho anfitrião é um vampiro.

Nas duas pontas do espectro, surgem mais dois gêneros: o estranho puro e o maravilhoso puro, cujos limites não são muito claros.

O estranho puro, de acordo com Todorov, corresponde ao gênero cujas obras apresentam acontecimentos que podem ser explicadas pela razão, mas que são, de alguma forma, “incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar” (2012, p. 53). O autor inclui os romances de Dostoiévski nessa lacuna, assim como a pura literatura de horror. “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe (1839), é outro bom exemplo. O leitor tem a experiência do fantástico, embora a ressurreição de Lady Madeline

(catalepsia) e a destruição da casa (“uma fenda quase invisível [...] partindo do alto da fachada”) sejam explicadas racionalmente.

O maravilhoso puro é o gênero que compreende algumas fantasias e ficções científicas (neste caso, chamadas de “maravilhoso científico”). Seriam as histórias em que os acontecimentos sobrenaturais e não realistas não provocam qualquer reação nas personagens ou no leitor implícito. Estão naturalizados dentro desse contexto. Como exemplo, temos os contos de fadas, *As mil e uma noites* e as altas fantasias, ou seja, fantasias ambientadas em mundos alternativos com regras próprias, como a trilogia *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien (1937-1949).

Roas ainda ressalta a importância do “realismo maravilhoso” ou “realismo mágico”. Surgindo na literatura hispânico-americana do século XX e presente em obras como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez (1967), esse gênero proporia a coexistência harmônica do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso, em uma estratégia de “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito. [...] O leitor, contagiado pelo tom familiar do narrador e com a falta de assombro tanto dele quanto dos personagens, acaba aceitando o narrado como algo natural” (2014, p. 36).

A pluralidade de conceitos aumenta. E se torna mais discutível quando duas outras expressões vigentes entram em cena: a ficção especulativa e a ficção científica.

Ficção científica e ficção especulativa

Braulio Tavares brinca que “está cada vez mais difícil definir com exatidão o que é a fc [ficção científica]. No passado, era um saco-de-gatos [*sic*]; hoje em dia, não é menos do que uma arca-de-noé” (1986, p. 7). Menos brincalhão, Adam Roberts (2018, p. 37-39) se debruça em algumas definições, deixando

claro quão difícil é uma concordância em relação ao que é ficção científica em dois sentidos: como conceito e como literatura.

Brian Stableford, John Clute e Peter Nicholls, no extenso verbete “Definições de FC” da *Encyclopedia of Science Fiction* [Enciclopédia de Ficção Científica], [...] citam 16 diferentes definições, da de Hugo Gernsback, em 1926 (“um romance cativante entremeado de fatos científicos e visão profética”) à mais recente, de Norman Spinrad: “Ficção científica é qualquer coisa publicada como ficção científica”. (ROBERTS, 2018, p. 38-39).

Roberts começa seu livro esclarecendo uma das abordagens mais aceitas, a do crítico literário Darko Ronald Suvin, que defende que a ficção científica tem como condições necessárias “a presença e interação de distanciamento e cognição, cujo dispositivo principal é uma moldura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor” (SUVIN, 1988, p. 37 *apud* ROBERTS, 2018, p. 37).

Suvin conceitua como *novum* o dispositivo ou a premissa que deixa evidente a diferença entre o mundo do leitor e o mundo ficcional. Esse *novum* pode ser físico, como a máquina do tempo criada por H.G. Wells, em 1895,² ou conceitual, como o povo alienígena sem gênero fixo, em *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin (1969).

O grande debate é a natureza desse *novum*. Alguns críticos partem da premissa de que só é possível existir uma ficção científica a partir de um discurso materialista e científico (e, em muitos casos, essa ciência não estará de acordo com a ciência vigente, vide casos de histórias com viagens no tempo e naves espaciais que singram o espaço à velocidade da luz). Essa lógica, aliada ao desenvolvimento do romance como forma literária no decorrer do século XIX, é um dos motivos para autores como Brian W. Aldiss

2 Opção mais comum no decorrer dos séculos XIX e XX, devido a uma visão mais instrumental que aplicada do discurso científico pós-Revolução Industrial.

estabelecerem que *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, teria sido a primeira obra do gênero, já que apenas nesse século a ciência, como agora a compreendemos, obteve curso cultural generalizado.

Entretanto, nem todas as narrativas do gênero trabalham por meio desse discurso. *Uma princesa de Marte*, de Edgar Rice Burroughs (1912), por exemplo, não estabelece uma explicação científica para o atalho que John Carter usou para chegar até Marte.

Roberts (2018) refuta *Frankenstein* como obra inaugural da ficção científica. Embora vincule o gênero a algumas narrativas de viagens extraordinárias, como *História verdadeira*, de Luciano de Samósata (datada no século II) e *Na superfície do disco lunar, de Plutarco (entre os anos 50 e 125 d.C.)*, ele define *Somnium*, do matemático e astrônomo Johannes Kepler, como “a primeira novela inequivocadamente de ficção científica” (p. 97).

Essa nova definição é pensada a partir do que o autor estabelece como a época de nascimento do gênero: a Reforma Protestante e o período de choque entre a disseminação da ciência racionalista pós-copernicana e a teologia, magia e misticismos católicos, o que causa a ruptura da ficção científica das outras narrativas não realistas:³

3 Em 2016, Adams Roberts foi bem categórico nessa questão ao discordar do autor John Crowley, que publicou uma nova versão de *Chemical Wedding*, de Johann Valentin Andreae (1616 – portanto, dezoito anos antes da publicação de *Somnium*) como a primeira obra de ficção científica: “There are lots of 16th-century utopias and dystopias, which I'd say have a better claim to being SF than *Chemical Wedding* – Thomas More's *Utopia* was first published in 1516 after all, [...] Alchemy isn't science, it's magic: so it's a stretch to call it 'science fiction'. Nor is this the first 'alchemical novel' and it certainly isn't the first magical story [...] There is a qualitative difference between stories of magic, which go back through medieval romance to *Beowulf* and the *Odyssey*, and stories that extrapolate from the new discourses of the Renaissance and the Enlightenment, which we call 'science'. The *Chemical Wedding* doesn't extrapolate anything: it's a Biblical allegory and magical fable.” Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/may/23/work-from-1616-is-the-first-ever-science-fiction-novel>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

Os textos em que o segundo caso [teologia, magia e misticismos católicos] predomina são, com frequência, chamados fantasia; aqueles em grande ou inteiramente sob a égide do primeiro [ciência racionalista pós-copernicana] são chamados de FC hard. No meio deles – a maioria dos textos com que teremos de lidar – encontramos a FC como é concebida. (ROBERTS, 2018, p. 42).

Somnium, publicado postumamente em 1634, mas escrito na primeira década do século XVII, alinha-se com a visão de Roberts de que a ficção científica moderna “começa” nos anos 1600, época em que, além das ideias de Copérnico já terem encontrado aceitação na Europa, como já foi mencionado, a Inquisição queima Giordano Bruno, ex-monge nolano que defendia que o universo era infinito.

Somnium é a história do jovem astrônomo Duracotus, que aprende com sua mãe a conjurar demônios que podem levá-lo à Levanía, nossa Lua. Por essa sinopse, *Somnium* parece apenas mais uma literatura maravilhosa, utilizando o conceito de Todorov. Mas, no decorrer do livro, Kepler (na verdade, um dos demônios) detalha a relação de tamanho entre Levanía e outros planetas, o posicionamento das estrelas, como funciona o eclipse solar por lá etc. Como ressalta o professor Alexander Meireles da Silva em seu artigo “O que era a ficção científica antes da ficção científica?”⁴

Mesmo que a viagem ocorra de uma situação onírica, Kepler, como cientista, se preocupa em descrever os efeitos da gravidade e do ar rarefeito durante a jornada. Vindo a exercer influência sobre o romance *Os primeiros homens na Lua* (1901), de H. G. Wells.

Assim, em sua origem e essência, o autor reitera que a ficção científica sempre dialogou tanto com o maravilhoso quanto com o estranho.

4 Disponível em: <http://fantasticursos.com/o-que-era-ficcao-cientifica-antes-da-fc/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

A discussão sobre *a relevância da ficção científica como literatura* esbarra em outro conceito, o de ficção especulativa. Braulio Tavares (1986), estabelece a diferença entre os dois, alegando que:

A maioria dos mal-entendidos que cercam a *fc* deriva do fato de as pessoas insistirem em definir alguma coisa a partir do nome com que ela foi casualmente batizada um dia, mesmo que hoje esse nome não tenha muito a ver com ela. *Science fiction* foi o nome sonoro e simpático escolhido por Hugo Gernsback, editor da revista *Amazing Stories*, nos anos 20, para denominar o tipo de literatura que ele tentava incentivar. Esse nome deu origem a tantas polêmicas que o autor americano Robert Heinlein propôs o termo “ficção especulativa” (*speculative fiction*) para substituí-lo, e quebrar assim o círculo vicioso de cobranças entre cientistas e literatos. (TAVARES, 1986, p. 11).

No entanto, também não há unanimidade quanto ao uso do termo “ficção especulativa”. Curiosamente, suas definições chegam a ser antagônicas. A primeira, como Tavares cita, é atribuída ao autor norte-americano Robert A. Heinlein, em seu ensaio “On Writing of Speculative Fiction” (1947).⁵ O autor de *Tropas estelares* (1959), *Um estranho em uma terra estranha* (1961) e *Revolta na Lua* (1966) utiliza o termo como uma forma de distanciar sua literatura da imagem da ficção científica criada por revistas *pulp*⁶, tendo como maior representante a revista *Amazing Stories*, do editor Hugo Gernsback, publicada em 1926: “pueril e limitada em termos estéticos, [...] com frequência reacionária no âmbito

5 Embora o termo tenha sido utilizado pela primeira vez em 1889, na Lippincott's Monthly Magazine, em um artigo sobre a ficção científica utópica Looking Backward, do escritor norte-americano Edward Bellamy.

6 As revistas pulp foram publicações impressas em papel barato a partir do início do século XX. Embora escritores reconhecidos tenham publicado histórias nessas revistas, em geral elas eram caracterizadas por apresentar histórias de entretenimento barato, principalmente de fantasia, ficção científica e histórias policiais.

ideológico, raramente mais que um passatempo, uma literatura de distração” (ROBERTS, 2018, p. 353) voltada para “uma classe recentemente letrada do público americano, ansiosa por aprender sobre ciência e tecnologia” (GINWAY, 2005, p. 38).

Ginway relaciona como a *Amazing Stories* se difere, por exemplo, da ficção científica inglesa da virada do século, principalmente das obras de H. G. Wells, cuja norte científico o levou a criar histórias (*A máquina do tempo* [1895], *A ilha do dr. Moreau* [1896], *Guerra dos mundos* [1898] etc.) que, embora chegassem a prever algumas tecnologias de nossa época, extrapolavam a biologia, a física e a astronomia a fim de explorar temas bem humanos, como “diferenças de classe, experimentação científica [...], romances com uma visão que buscava educar e melhorar a sociedade”.

A era gernbackiana é substituída no fim da década de 1930 até a década de 1950 pelo período que teve a denominação (discutível de acordo com alguns críticos) de Era de Ouro da ficção científica, marcado pela revista *Astounding Science Fiction*, do editor John W. Campbell. Sobre a Era de Ouro, Roberts (2018, p. 391) analisa que é um período que valoriza a

FC hard⁷, narrativas lineares, heróis resolvendo problemas ou combatendo ameaças em uma história espacial ou um idioma de aventura tecnológica. Outra abordagem da definição seria ligar a Era de Ouro ao gosto de John W. Campbell. [...] O tipo de história de que Campbell gostava eram ficções conceituais enraizadas em uma ciência reconhecível.

7 É a partir da Era de Ouro que se inicia a diferenciação entre ficção científica hard e soft. A saber, em linhas gerais, a ficção científica hard se caracteriza por um enfoque maior na precisão científica e na ciência experimental. A ficção científica soft, por outro lado, deixa essa ambientação científica com exatidão em segundo plano, focando mais nas relações humanas e em áreas mais “leves” da Ciência, como a Filosofia, Sociologia, Psicologia, Ciências Políticas etc.

Ginway ratifica que a produção de ficção científica nessas duas décadas ficou marcada pela exploração das implicações sociais da tecnologia e da ciência e por uma geração de fãs que se tornavam escritores, como os “Futurians” (como Frederik Pohl, Judith Merrill e Isaac Asimov), além de Robert A. Heinlein, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, entre outros.

Trazendo ao gênero mais “proeminência cultural” (ROBERTS, 2018, p. 392), boa parte dessas histórias, que combinavam “inclinações esquerdistas e um profundo otimismo utópico” (GINWAY, 2005, p. 38), interpretava a ciência como agente de um progresso social ao mesmo tempo que ressignificavam alguns elementos já vistos na Era Pulp, que passam a servir de base para debater questões fundamentais sobre a sociedade. Por exemplo, o robô, que, nas mãos de Asimov, se torna um instrumento para a discussão sobre ética e humanidade desde *As cavernas de aço* (1954). Em contrapartida, também é o período em que distopias clássicas são publicadas, como *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1932) e *1984*, de George Orwell (1949), que ajudaram o gênero a ter seu valor reconhecido.

A visão de Heinlein sobre a ficção especulativa, entretanto, tem mais pontos de semelhança com o movimento posterior à Era de Ouro, que ficou conhecido como New Wave, na década de 1960. Não é à toa que Roberts menciona que Heinlein é “um autor característico, até mesmo representativo, da Era de Ouro, que nos anos 1960 passou a se tornar um autor característico da New Wave” (2018, p. 402).

A ficção científica New Wave é inicialmente associada à revista londrina *New Worlds*, principalmente o período entre 1964 a 1971, quando o escritor Michael Moorcock foi o editor da publicação. Produzindo em uma época de movimentos urbanos em busca de direitos iguais e da contracultura britânica, Moorcock reuniu um time e tanto de norte-americanos (como Samuel R. Delany, Philip K. Dick, Roger Zelazny, Harlan Ellison, Ursula K. Le Guin e Robert Silverberg) quanto de ingleses (como

Brian W. Aldiss, E. C. Tubb, John Brunner e J.G. Ballard) que “enfativavam o lado negro da tecnologia, e abordavam a ficção científica de um modo mais humanista [...] mais inclinada para a psicologia e para as ciências *soft*” (GINWAY, 2005, p. 40).

Roberts (2018) delibera que o movimento New Wave pode ser encarado não apenas como uma “reação contra a exaustão do gênero”⁸ (p. 452), mas também como uma tentativa de “elevar a qualidade literária e estilística”:

O que a New Wave fez foi pegar um gênero que estivera, em sua modalidade popular, mais preocupado com conteúdo e ideias do que com forma, estilo ou estética, e reconsiderá-lo sob a lógica dos últimos três termos. (ROBERTS, 2018, p. 453).

J.G. Ballard, por sua vez, vai além, defendendo uma rejeição completa dos clichês da ficção científica e demonstrando uma característica comum do gênero, tanto internacionalmente quanto no Brasil: uma queda de braço entre leitores de subgêneros da ficção científica e o desejo de separação de gêneros-irmãos:

A ficção científica deveria dar as costas ao espaço, à viagem interestelar, às formas de vida extraterrenas, às guerras galácticas e à superposição dessas ideias que se propagam pelas margens de nove décimos da FC das revistas. (ROBERTS, 2018, p. 453).

O problema do conceito de ficção especulativa de Heinlein (e da mentalidade de parte do movimento New Wave, como na citação de Ballard) é seu caráter taxativo, não apenas excluindo obras da ficção científica da Era Pulp e da Era de Ouro, como livros de fantasia, horror e de outros gêneros. Mais do que isso, era

⁸ Uma exaustão não somente temática como editorial. É a época em que o formato revista perde força e abre espaço para a publicação de ficção científica em formato livro.

elitista, restringindo ao gosto deles o que deveria estar no “patamar de literatura” e rebaixando outras obras como algo menor.

Esse tipo de posicionamento foi repetido por alguns autores nas décadas subsequentes, como Margaret Atwood, que também usou a expressão “ficção especulativa” para distanciar seus romances distópicos, como *O conto da aia* (1986) e *Oryx e Crake* (2003), do tipo de ficção científica com “*talking squids in outer space*” (“lulas falantes no espaço exterior”). A ficção especulativa, para ela, seriam as narrativas de acontecimentos que poderiam realmente existir.⁹

Um segundo conceito de ficção especulativa, mais amplo e agregador, é o de ficção especulativa como termo guarda-chuva que compreende os gêneros fantasia, ficção científica, terror e história alternativa (tanto literários quanto em outras mídias).

A escritora Annie Neugebauer estabelece a ficção especulativa como qualquer ficção em que as “leis” daquele mundo (explícitas ou implícitas) são diferentes do nosso mundo, conceito similar ao de Suvin, mas sem restringi-lo à ficção científica.¹⁰ Assim, as regras da nossa realidade são transformadas narrativamente a partir de uma pergunta: “E se?” Uma classificação simples, mas que vai de encontro ao que Matangrano e Tavares (2018, p. 20) chamam de “insólito”, termo defendido no Brasil pelo grupo de pesquisa *Nós do insólito*, coordenado pelo Professor Flavio García, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e pela Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (ANPOLL) e seu grupo de trabalho Vertentes do Insólito Ficcional.

García define o conceito tendo como base um texto do pesquisador boliviano Renato Prada Oropeza, como a “manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na

9 Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/10/speculative-or-science-fiction-as-margaret-atwood-shows-there-isnt-much-distinction>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

10 What Is Speculative Fiction. Disponível em: <https://annieneugebauer.com/2014/03/24/what-is-speculative-fiction/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

ação narrada – sua natureza –, de alguma incoerência, incongruência, fatura de representação – no sentido mais primário da mimesis – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano.” (MATANGRANO e TAVARES, 2018, p. 20).

Como é possível notar, a ficção científica é um território interessante porém difícil de caminhar, onde até hoje suas origens são fervorosamente debatidas, seus autores ora a renegam, ora a rebatizam, seus fãs discutem entre si e eventualmente um novo subgênero surge. Pesquisá-la é um exercício constante de equiparar visões, ciente das oposições ideológicas que fatalmente surgem.

Breve história da ficção científica no Brasil

Tanto Ginway (2005, p. 37) quanto Matangrano e Tavares (2018, p. 89) apontam que, embora a maturidade da ficção científica brasileira ocorra na década de 1960, existem casos pontuais de autores esboçando ficções futuristas do fim do século XIX a meados do século XX. Entre eles, nomes conhecidos da literatura brasileira.

Joaquim Manuel de Macedo, escritor da primeira geração romântica e autor de *A moreninha*, escreveu uma ficção apocalíptica chamada “O fim do mundo” (1857).¹¹ Machado de Assis, anos depois, contou a história de um homem que desafia a mortalidade ao beber um elixir dado pelo chefe de uma tribo indígena, em “O imortal” (1882).¹²

Em 1926, Monteiro Lobato flertou com a ficção especulativa em seu romance *O presidente negro* ou *O choque das raças* (1926),

11 A Ex! Editora fez uma nova edição da obra em 2016, que está disponível em: https://issuu.com/samuelfcardal/docs/o_fim_do_mundo__issu_. Acesso em: 15 de maio de 2023.

12 Tanto este conto quanto o que o antecede, “Rui de Leão”, foram republicados em 2018 pela recém-criada Plutão Livros.

criticados por seus aspectos racistas.

Monteiro Lobato, cidadão do seu tempo que era, caiu pela falácia do Darwinismo Social. Claramente influenciado por Wells, [...] Lobato condena a mestiçagem brasileira, louva a discriminação racial nos Estados Unidos e lança um projeto de eugenia [...]. No romance, a divisão do eleitorado branco, em 2228, permite a surpreendente ascensão de um presidente negro. Como resultado, os brancos se unem mais uma vez para ressubmeter os negros ao seu controle. (CAUSO, 2003, p. 137-38).

Poucos anos depois, em 1930, o modernista Menotti del Picchia lança *A República 3000* (depois republicada como *A filha do inca*, em 1949), um romance sobre a exploração de uma civilização avançadíssima nos subterrâneos de uma cidade – com referência clara a *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells, e bebendo da fonte das viagens extraordinárias de Júlio Verne e de *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle. Além das desventuras do alquimista Nicolau Flamel, em “A nova Califórnia” (1910), Lima Barreto também descreveu uma reunião entre representantes do Sistema Solar na Terra, na ficção científica alegórica “Congresso Pamplanetário” (1956). Por fim, a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras, Rachel de Queiroz, brinca com o insólito no conto “Ma-Hôre” (1961), sobre o encontro entre uma pequena criatura alienígena e os humanos que chegam ao seu planeta. Ginway (2005, p. 55-56), ao analisar esse conto, discorre sobre como a ficção científica brasileira tem o poder de reinterpretar ícones comuns do gênero, como o do alienígena, a fim de representar o nosso povo:

O tratamento do pequeno alienígena, que é tão indiferente e todavia amigável aos humanos cientificamente avançados e fisicamente maiores, é remanescente das atitudes estereotipadas e paternalistas das sociedades tecnológicas diante de outras

culturas mais exóticas. [...] A aparência inofensiva do alienígena amigável derradeiramente se prova enganadora. [...] Uma noite, Ma-Hôre se equipa com um tanque especial e libera uma combinação danosa de gases, envenenando os seus captores. [...] Assim, a história é no fim uma fantasia sobre ser capaz de usar as ferramentas da tecnologia contra os pretensos colonizadores para afirmar o poder da periferia.

Além dessas experimentações, três autores merecem destaque nesse período. Primeiro, a cearense Emília Freitas, autora de *A Rainha do Ignoto* (1899), primeiro romance de ficção científica escrito por uma brasileira. Segundo: o piauisense Berilo Neves, cuja proposta ficcional já incluía um debate sobre como a “ciência e a tecnologia se imbricam no cotidiano das pessoas” (MATANGRANO e TAVARES, 2018, p. 95). Seus contos foram reunidos posteriormente em *A costela de Adão* (1929), *A mulher e o diabo* (1931) e *Século XXI* (1934).

Por último, temos Jeronymo Monteiro, considerado o primeiro autor especializado em ficção científica. Defensor da literatura popular – escreveu seriados para rádios, novelas policiais e literatura infantil¹³ –, Monteiro foi autor de, entre outras obras, *3 meses no século 81* (1947), romance em que H. G. Wells faz uma participação especial como personagem, e *A cidade perdida* (1948), outra obra influenciada por *O mundo perdido*, de Conan Doyle. Grande divulgador do gênero, posteriormente Jeronymo Monteiro também foi editor da versão nacional da *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, cargo que ocupou até o fim da vida, em 1970. A revista teve apenas vinte números, mas ofereceu mais um espaço para autores nacionais publicarem.

A importância de Monteiro para a FC ultrapassa

13 Nota curiosa: Monteiro também foi o primeiro editor do Pato Donald no Brasil, pela Ed. Abril. Ver: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/pato-donald-o-n-1/ptd0031/14324>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

sua produção: foi também antologista, tendo organizado *O conto fantástico*, oitavo volume da série *Panorama do conto brasileiro*, em 1959, a primeira a incorporar autores brasileiros em um panorama voltado exclusivamente ao fantástico. [...] Também foi essencial seu papel, juntamente com outros escritores, como André Carneiro, para a fundação da Sociedade Brasileira de Ficção Científica. (MATANGRANO e TAVARES, 2018, p. 92).

No entanto, como já salientado, apenas a partir da década de 1960 o gênero ganha força, no período que posteriormente seria considerada a primeira entre as “três ondas da ficção científica brasileira”.

A “Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira” ou, como também é chamada, “Geração GRD” teve início nos anos 1960. A sigla faz referência a Gumercindo Rocha Dorea, editor baiano que trouxe ao universo da ficção científica autores de outras áreas, começando pela publicação do volume de contos *Eles herdarão a Terra* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz.

Além de traduzir obras de autores ingleses e americanos da Era de Ouro, a Edições GRD deu espaço para escritores como Fausto Cunha, Rubens Teixeira Scavone, o já citado Jeronymo Monteiro, entre outros.

Ginway (2005, p. 39) observa uma característica peculiar dessa geração. Ao contrário da mentalidade da Era de Ouro anglo-americana, os autores de ficção científica da primeira onda demonstram uma desconfiança básica da ciência e da tecnologia:

Por causa da aguda divisão de classes na sociedade brasileira e da concentração de poder e de dinheiro entre a elite tradicional, a tecnologia é vista como um elemento divisor, ao invés de unificador. Para os brasileiros, ciência e tecnologia parecem se somar aos problemas políticos e econômicos, ao invés de resolvê-los.

Talvez por terem referências fora da ficção científica, esses

autores trazem uma narrativa mais humana e sem a influência estrangeira. Até quando utilizam os clichês do gênero, como o robô, o alienígena ou a espaçonave, ele os ressignificam, dando uma cara brasileira.

Dessa geração talvez o escritor mais cultuado seja o artista plástico, poeta, romancista, contista e ensaísta André Carneiro, autor de, entre tantas obras, o conto “A escuridão” (1963). Na trama, um fenômeno acomete a nossa civilização e toda a luz do planeta se esvai. Não há máquinas, explicações científicas nem invasões alienígenas. Carneiro escreve sobre as consequências morais e éticas nessa alteração da rotina, em um conto que antecede em mais de três décadas o livro *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago.

A Segunda Onda compreende o período que vai do início da década de 1980 ao início de 2000. Marcada pelo surgimento de autores a partir de comunidades de fãs, “muito mais afinados com tendências internacionais” (MATANGRANO e TAVARES, 2018, p. 98), não traz uma continuidade da primeira. É a geração que consumiu avidamente o que foi publicado no país, como os livros das Edições GRD ou da Coleção Argonauta.¹⁴ Nomes como Jorge Luiz Calife, Gerson Lodi-Ribeiro, Carlos Orsi, Roberto de Sousa Causo, Ivanir Calado, Ivan Carlos Regina, Simone Saueressig, Octavio Aragão, Fabio Fernandes, Max Mallmann, entre outros.

Essa foi a época da criação do Clube de Leitores de Ficção Científica (CLFC),¹⁵ em 1985, que passa a editar o fanzine *Somnium* (homônimo da obra de Kepler), publicado até hoje. Também nesse período, mais para o início da década de 1990, a

14 A Argonauta foi uma coleção muito popular de ficção científica e fantasia em edições de bolso publicada pela editora portuguesa Livros do Brasil. Com mais de 500 volumes, o primeiro título da coleção foi publicado em novembro de 1953.

15 O próprio site do Clube de Leitores de Ficção Científica esclarece que o clube não foi o marco inicial da Segunda Onda, mas é inegável sua importância. No entanto, vale lembrar da criação do Clube de Ficção Científica Antares (CFCA), de Porto Alegre, e a Sociedade Astronômica Star Trek (SAST), de São Paulo, ambos de 1982.

editora Record publica a *Isaac Asimov Magazine*, dando espaço para autores nacionais.

A Terceira Onda corresponde à geração atual de autores de ficção científica, surgida por volta de 2004, marcada pela relação de autores e editores com a internet e outros formatos além do impresso. Causo (2003, p. 273) a relaciona a “uma recuperação tangencial do *pulp*” e a “exploração dos espaços fronteiriços entre a FC, a fantasia e o horror”.

Essas obras ganham impulso através das novas ferramentas disponíveis do mercado editorial: impressão por demanda, publicações digitais, financiamento coletivo, divulgação por redes sociais etc.

Com isso, novas editoras focadas na ficção especulativa surgem (muitas delas por escritores), como a Tarja Editorial (2007-2014), a Argonautas (2010) e a Llyr (2011). Entre essas editoras, a Draco (2009) merece um destaque pelo seu foco exclusivo em romances e coletâneas nacionais dos gêneros, publicando autores contemporâneos e da Segunda Onda: Eric Novello, J. M. Beraldo, Jim Anotsu, Cirilo S. Lemos, Carlos Orsi, Gerson Lodi-Ribeiro, Ana Lúcia Merege, Octavio Aragão, Antonio Luiz M. C. Costa, entre outros.

Publicações e antologias independentes também ganham destaque. A *Somnium*, do CLFC, começa a ser publicada em formato digital. Em 2013, é lançada a primeira edição da *Trasgo*, revista de contos de ficção especulativa organizada por Rodrigo van Kampen. Com dezessete edições digitais, a *Trasgo* publicou seu primeiro volume impresso em 2017 por meio da plataforma de financiamento coletivo Catarse.

Três iniciativas bem recentes também merecem ser comentadas. Uma delas foi *Mitografias: mitos modernos* (2017), antologia que propôs que autores revisitassem narrativas ancestrais em cenários

atuais.¹⁶ A publicação digital venceu o I Prêmio Le Blanc, organizado pela Semana Internacional de Quadrinhos da UFRJ, na categoria de Melhor Antologia Nacional. Outro projeto interessante é o da *Mafagafo*, revista virtual criada pela escritora Jana P. Bianchi cuja proposta é unir equipes de editores, escritores e ilustradores para criarem uma história em quatro partes.¹⁷ Por fim, há a Plutão Livros, editora de ficção científica independente fundada em 2018, com publicações 100% digitais, que ganhou notoriedade ao vencer o Jabuti de Romance de Entretenimento em 2022, com o livro *Olhos de pixel*, de Lucas Mota.

A Terceira Onda, contudo, apresenta um problema. Tendo como característica principal o fato de ter sua produção atrelada aos meios digitais, ela abre o debate: qual seria então a quarta onda? Ela existiria? O que a definiria? A própria expressão “onda” é questionada por alguns teóricos e autores. Carlos Orsi, em um artigo sobre a ficção científica brasileira pelo ponto de vista de quem a vivenciou como escritor, comenta:¹⁸

Costumo brincar que, em vez de “ondas”, esses períodos deveriam ser chamados de eras geológicas: porque minha impressão é de que cada nova “onda” surge depois que anterior foi destruída por um cataclismo, soterrada e esquecida. Cada nova geração contempla a paisagem da ficção científica brasileira e não vê alicerces deixados por quem passou lá antes, bases sobre as quais construir, mas apenas terra arrasada ou solo virgem.

Isso foi, certamente, verdade na transição da primeira onda para a segunda: porque não houve transição, mas um corte abrupto e um hiato. A segunda onda não deu continuidade à primeira, mas a redescobriu – e

16 Disponível em: <https://www.mitografias.com.br/antologia-mitografias-volume-i-mitos-modernos/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

17 Disponível em: <https://mafagaforevista.com.br/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

18 Disponível em: <http://carlosorsi.blogspot.com/2018/06/as-ondas-da-ficcao-cientifica-nacional.html>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

não há continuidade clara entre elas. Entre a segunda e a terceira talvez se possa falar em transição, mas para mim não está muito claro se o que eu e meus colegas escrevemos ou escrevíamos tem algum valor, ou significa algo, para quem começou dez, vinte anos depois de nós.

Ao mesmo tempo, há autores e pesquisadores que levantam a possibilidade de já estarmos na Quarta Onda da Ficção Científica Brasileira. Em seu artigo “Amazofuturismo e Cyberagreste: por uma nova ficção científica brasileira”, a jornalista e pesquisadora Lidia Zuin fez uma das primeiras referências a uma quarta onda:¹⁹

Hoje, já na quarta onda da ficção científica brasileira, vemos autores que exploram subgêneros populares atualmente, como o afrofuturismo, no qual se destaca a obra *O caçador cibernético da rua 13*, de Fábio Kabral, ou o romance *steampunk* de *O baronato de Shoah*, de José Roberto Vieira [...] E acontece nestes dias a ascensão de uma nova frente especulativa: o cyberagreste.

Essa Quarta Onda, portanto, aprofunda e diversifica os elementos da onda anterior, destacando-se pela inclusão e contestação. Além de dar visibilidade às autoras mulheres, essa onda traz a voz e a agenda de outras minorias, como o público LGBTQIA+ e os escritores e escritoras negras e indígenas.

O Prof. Alexander Meireles da Silva, da Universidade Federal de Catalão e criador do Canal Fantasticursos, defende essa linha de pensamento. Em seu artigo “Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira”, ele aponta o amazofuturismo, o afrofuturismo e o sertãopunk como três expressões de uma nova onda:²⁰

19 Disponível em: <https://lidiazuin.blogosfera.uol.com.br/2019/09/02/amazofuturismo-e-cyberagreste-por-uma-nova-ficcao-cientifica-brasileira/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

20 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/353427022_Sobre_

Contemplando grupos e regiões antes desprovidas de representatividade, o afrofuturismo, o amazofuturismo e o sertãopunk são apenas algumas das formas atuais mais visíveis que demonstram o amadurecimento da ficção científica do Brasil nesta terceira década do século XXI. Mais do que nunca, podemos dizer que a FC nacional reconhece hoje na multiplicidade cultural do seu passado e presente as ferramentas de construção de seu futuro.

Como destaque da Quarta Onda, temos os seguintes autores: Mario Bentes, Rogério Pietro (amazofuturismo); Fábio Kabral, Julio Pecly, Oghan N'Thanda e Lu Ain-Zaila (afrofuturismo); Alan de Sá, Alec Silva e Gabriele Diniz (sertãopunk). Dessa maneira, essa onda reuniria criações e autores inéditos – e, mais importante, vozes diversas e fora do eixo Sul-Sudeste.

Independentemente da existência de uma nova onda ou não, algo que somente o futuro poderá responder com certeza, é incontestável que a ficção científica brasileira está passando por um momento excepcionalmente diversificado.

E essa diversidade de perspectivas enriquece o gênero, permitindo que histórias sejam contadas de diferentes pontos de vista e abordando temas relevantes para a realidade do país. É um momento empolgante para os apreciadores da ficção científica nacional, que, embora se dividida em ondas, persevera vasta e constante como um oceano.

Referências

ASIMOV, Isaac. **Asimov on Science Fiction**. New York: Doubleday, 1981.

BRIN, David. **Through Stranger Eyes: Reviews, Introductions, Tributes & Iconoclastic Essays.** Ann Arbor, MI: Nimble Books, 2008.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction.** Middletown: Wesleyan, 2000.

GYNWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro.** São Paulo: Devir, 2005.

JAMES, Henry. **Outra volta do parafuso.** Tradução de Brenno Silveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions.** Londres: Verso, 2005.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasmismo.** Curitiba: Arte & Letra, 2018.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico.** São Paulo: Unesp, 2014.

ROBERTS, Adam. **A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas.** São Paulo: Seoman, 2018.

TAVARES, Braulio. **O que é ficção científica.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VANDERMEER, Jeff. **Wonderbook: The Illustrated Guide to Creating Imaginative Fiction.** Nova Iorque: Abrams, 2013.

O ONTEM E O AMANHÃ REVISTOS PELO HOJE: MANIFESTAÇÕES DA FICÇÃO PUNK BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Alexander Meireles da Silva

Este trabalho se apresenta como um breve panorama de algumas das vertentes da ficção *punk*, surgidas a partir do *cyberpunk* em meados da década de 1980, na cena da ficção científica norte-americana e que vem sendo contempladas pela literatura fantástica brasileira. Neste sentido, o presente estudo encontra sua justificativa na ausência de reflexões teóricas no Brasil sobre o retrofuturismo e variações futuristas do *cyberpunk* e o lugar de destaque ocupado por esta expressão do fantástico na produção da ficção científica nacional do século XXI.

Ao falarmos de “Retrofuturismo” nos referimos ao subgênero da ficção científica definido pela projeção de um futuro extrapolado em um determinado passado, resultando em uma realidade alternativa de época diferente do conhecido pela história corrente e oficial (SILVA, 2019b, p. 5). Como tal, esta expressão do imaginário ocupa um entre-lugar alinhado com as colocações de Gary K. Wolfe no prefácio de *Evaporating Genres* (2011b), de que os gêneros “estavam ficando mais difusos, não apenas entre os próprios gêneros, mas entre a própria noção de gênero e ficção literária” (p. viii, tradução do autor). Ainda sobre essa difusão, o escritor e crítico observa que:

Diferente do Mistério ou do Faroeste, que mantiveram o seu apelo junto as mesmas audiências com as mesmas formas, a ficção científica já havia começado a experimentar uma balcanização radical de leitores e

expectadores. Mesmo as revistas principais da década de 1950 desenvolveram identidades distintamente diferentes, refletidas tanto no público leitor quanto nos seus colaboradores (WOLFE, 2011a, p. 23, tradução do autor).

Em especial no retrofuturismo a fronteira entre História e Ficção vem sendo atravessada por subgêneros diversos, cujas distinções não são completamente claras. Quanto a este cenário, Iolanda Ramos comenta em “Alternate World Building: Retrofuturism and Retrophilia in Steampunk and Dieselpunk Narratives” (2020) que, as “noções tanto de hibridismo quanto de hibridismo genérico cresceram consideravelmente dentro do campo dos estudos de gênero, subvertendo os modelos canônicos essencialistas” (RAMOS, 2020, p. 1, tradução do autor).

Para os propósitos deste estudo, compartilhamos da posição de Iolanda Ramos (2020, p. 3) de que as narrativas de steampunk e de dieselpunk podem ser citadas não apenas como exemplos de retrofuturismo, mas também de hibridismo de gênero, por ser possível encontrar nestas narrativas similaridades de estilo e matéria-prima que as conectam tanto entre elas quanto aos debates atuais sobre a porosidade e evanescência dos gêneros literários.

Mas, o que seria o “*punk*” que dá forma a esta literatura?

A presença do “*punk*” no retrofuturismo remete historicamente à contestação da juventude inglesa e norte-americana da década de 1970 quanto aos rumos políticos e econômicos da sociedade em fins do século XX (SILVA, 2020, p. 260). No caso do *cyberpunk*, por exemplo, apenas para citar a primeira e mais conhecida das manifestações deste subgênero da ficção científica, temos a contestação apresentada na forma de anti-heróis com moral própria e que desafiam o sistema de megacorporações transnacionais, seja por contrabando, atividades como *hackers* e outras formas.

O termo “*cyberpunk*” surgiu no conto de mesmo nome do escritor Bruce Bethke, publicado em novembro de 1983 na revista *Amazing Stories*. Mas foi o editor Gardner Dozois que popularizou a palavra ao se referir à produção literária de um grupo de escritores da década de 1980. Neste sentido, o *cyberpunk* tem seus marcos iniciais no romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e na coletânea de contos *Mirrorshades* (1986), organizada por Bruce Sterling (FERNANDES, 2006, p. 52-53).

Identificado pela descrição de sociedades futuras nas quais a alta evolução tecnológica, incorporada até o nível do corpo humano, não trouxe melhorias para a baixa qualidade de vida da maior parte da população – uma ideia resumida na oposição “*high tech/low life*” – esse subgênero da ficção científica se tornou uma das principais formas literárias do ambiente finissecular, ao capturar o ceticismo e pessimismo vigente no período quanto aos rumos do futuro (SILVA, 2019b, p. 7).

No Brasil, o *cyberpunk* desembarcou em meados da década de 1980 em obras como *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *Santa Clara Poltergeist* (1991), de Fausto Fawcett; e *Piratas siderais: romance cyberbarroco* (1994), de Guilherme Kujawski. Foi durante esse período que o escritor e pesquisador Roberto de Sousa Causo, ao observar como o *cyberpunk* estava sendo trabalhado de forma diferenciada em obras nacionais como *Silicone XXI* e alguns contos de Braulio Tavares, resolveu criar um nome para este novo subgênero: “durante o lançamento do primeiro livro de contos de Braulio Tavares, *A Espinha Dorsal da Memória* (1989), na Livraria Paisagem em São Paulo, eu cunhei o neologismo ‘*tupinipunk*’.” (CAUSO, 2013, p. 224). Posteriormente, no artigo “Discovering and Rediscovering Brazilian Science Fiction: An Overview.” (2010), escrito em coautoria com a pesquisadora norte-americana M. Elizabeth Ginway, Causo explicaria as diferenças entre o *cyberpunk* e o *tupinipunk*:

Diferente do *cyberpunk* norte-americano, as questões do tupinipunk repousam menos em uma fascinação com o ciberespaço e implantes do que em um ambiente urbano onde a tecnologia, a sensualidade, o misticismo, e uma perspectiva política terceiro-mundista se misturam em um caleidoscópio de contos de fadas de aventuras urbanas em suas capitais modernas. (2010, p. 22)

O *cyberpunk* ainda se apresenta no Brasil do século XXI como um dos subgêneros da ficção científica mais disseminados em volume de obras tanto em romances quanto em coletâneas de contos, além da presença em outros formatos, como as histórias em quadrinhos. Exemplos recentes são a antologia *Cyberpunk: registros recuperados de futuros proibidos* (2019), organizada por Cirilo S. Lemos e Erick Santos Cardoso, e o romance gráfico *Olho de vidro: Manguetown* (2021), com roteiro de Raphael Fernandes e ilustração de Vitor Wiedergrün, ambos publicados pela Editora Draco.

Foi a partir da popularização e significância do *cyberpunk* que o escritor K. W. Jeter, em uma carta publicada em 1987 na revista *Locus*, explicou que o seu romance *Morlock Night* (1979), assim como também a obra *The Anubis Gate* (1983), de Tim Powers, entre outros exemplos, eram o que se poderia chamar de “*steampunk*” (CHAVES, 2015, p.10). Mas, o que é exatamente o *steampunk* e como a compreensão de sua proposta contribuiu para o surgimento de diferentes manifestações literárias, tanto retrofuturistas, quanto localizadas no futuro, além do *cyberpunk*? Para isso, precisamos analisar o processo por trás da criação dessas expressões da literatura fantástica.

Definida por John Clute e Peter Nicholls como uma narrativa “cujos elementos de ficção científica acontecem em um cenário do século XIX” (CLUTE; NICHOLLS, 1995, p.1161, tradução do autor), o *steampunk* se diferencia do *cyberpunk*, em um primeiro

momento, pelo elemento tempo. No *cyberpunk*, em essência, “*cyber*” designa a força motriz do mundo distópico projetado no futuro e alicerçado nos sistemas de informação digitais e na estreita relação homem-máquina. O “*punk*”, por sua vez, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo* (FERNANDES, 2006, p. 49).

Já no *steampunk*, “*steam*” designa a força motriz do mundo retratado, projetado normalmente no passado, e alicerçado no vapor e na estreita relação homem-máquina. Destaca-se aqui que, diferente do *cyberpunk* em que o tom distópico é predominante, o *steampunk* apresenta contestações ao lugar da tecnologia e do discurso racionalista na sociedade, propondo, por vezes, alternativas sustentáveis ao sistema (SILVA, 2020, p. 260). A palavra “*punk*”, da mesma forma ao trabalhado no *cyberpunk*, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo*. Assim sendo, o *steampunk* nasce como um subgênero da ficção científica que incorpora releituras tecnológicas e estéticas dos séculos XX e XXI no imaginário do século XIX.

A vinculação entre *cyberpunk* e *steampunk* também se faz sentir em suas figuras-chaves no campo da Literatura. Assim como fizeram respectivamente em *Neuromancer* e *Mirrorshades*, apontando os caminhos do *cyberpunk*, William Gibson e Bruce Sterling também moldaram o *steampunk* ao escreverem, em conjunto, o romance *A máquina diferencial* (1990), considerado um dos marcos desse subgênero (NEVINS, 2008, p. 3). A obra retrata o impacto que a invenção da máquina diferencial de Charles Babbage exerceu sobre a Inglaterra vitoriana de uma realidade alternativa, levando o país a conquistas tecnológicas movidas pela energia do vapor. Charles Babbage foi realmente um personagem histórico, engenheiro e matemático que concebeu a ideia de uma calculadora mecânica programável como um computador e dotada de impressora, mas a limitação tecnológica do século XIX não tornou possível a sua construção em nossa realidade.

Já no mundo *steampunk* de Gibson e Sterling, a Máquina, como o dispositivo de Babbage é conhecido, permitiu que a Inglaterra se tornasse uma vasta tecnocracia, exercendo influência em regiões distantes como o Japão e provocando a divisão dos Estados Unidos. Na esfera doméstica, o elemento *punk* se revela, dentre outras formas, na supressão violenta aos luditas, críticos da tecnologia da Inglaterra de seu tempo.

A enorme predominância da utilização da Inglaterra vitoriana como ambientação das obras *steampunk* revela outra dimensão da categoria tempo que o diferencia do *cyberpunk*. O *cyberpunk* captura as imperfeições do hoje e os extrapola para um amanhã que, como tal, pode apenas ser concebido pelo escritor ou escritora. Assim, é a partir do futuro distópico imaginado que se adverte sobre o presente, o que expõe a natureza do *cyberpunk* como criação única da Literatura.

Já o *steampunk*, quando bem desenvolvido e, portanto, respeitando-se o seu *zeitgeist*, captura as imperfeições do ontem e os manipula no próprio ontem, provocando um diálogo entre história e literatura expresso no uso da história como matéria-prima para a representação de sua sociedade distópica. A compreensão desse processo evidencia, portanto, que a Inglaterra da segunda metade do século XIX, explorado por este subgênero, apresenta elementos socioculturais, políticos e econômicos que a alinham com a proposta de futuro imaginado nas obras *cyberpunk*. Assim sendo, esta forma retrofuturista oferece a percepção de que questões do século XIX ainda se fazer sentir e influenciar o século XXI.

Nas letras brasileiras, a estreia do *steampunk* ocorreu com a coletânea de contos *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009), publicada pela Tarja Editorial e organizada por Gianpaolo Celli (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 191). No ano seguinte, sinalizando o cenário positivo para a expansão do steampunk em língua portuguesa, assim como também a busca

de um olhar local, a Editora Draco publicou Vaporpunk: relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades (2010), parceria Brasil e Portugal levada a cabo pelos organizadores Gerson Lodi-Ribeiro e Luis Filipe Silva, reunindo escritores dos dois países. O sucesso do projeto levou a editora Draco a lançar em 2014 uma segunda coletânea de título *Vaporpunk: Novos documentos de uma pitoresca época steampunk*, organizada por Fábio Fernandes e Romeu Martins. (SILVA, 2020, p. 275).

Na esfera dos romances nacionais que se nutriram do potencial *steampunk*, duas obras merecem posição pioneira, uma ligada ao subgênero da ficção científica de História Alternativa, e outra da subcategoria do *steampunk* conhecida como *steamfantasy*. No primeiro caso, *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão e publicada pela Editora Mercury. A obra reúne diversas referências da literatura do século XIX e início do século XX com elementos da cultura *pop* em um mundo onde Júlio Verne se tornou Presidente da França, transformando o país em uma superpotência mundial. A história prosseguiu em *A mão que pune: 1890* (2018), da Editora Caligari, com um *prequel* que amplia a ligação com o *steampunk* ao mesmo tempo em que insere o Brasil na história. No segundo caso, *O Baronato de Shoah: A Canção do Silêncio* (2011), de José Roberto Vieira, publicado pela editora Draco, vemos uma obra inserida na subcategoria do *steamfantasy* em que o mundo secundário característico da fantasia se une à ambientação *steampunk*. Em 2014, foi lançado a sequência *A Máquina do Mundo* (2014), publicada pela mesma editora (SILVA, 2020).

Dentre outros diversos romances e antologias publicados nos anos seguintes, destaca-se como representantes atuais a antologia *Cidades a vapor: contos steampunk* (2019), organizado por Maurício Coelho para a editora Madrepérola, e *Outros Brasis da ficção a vapor* (2022), organizado por Davenir Viganon e publicado pela editora Caligo.

Se o *cyberpunk* criou as condições para o surgimento do *steampunk*, o acolhimento desta última pelo público e crítica instigou a imaginação de artistas em geral nas décadas seguintes para a invenção de diversas outras manifestações do retrofuturismo. Este foi o caso, no começo do século XXI, com o *dieselpunk*, termo criado em 2001 pelo *game designer* Lewis Pollack para descrever o seu RPG *Children of the Sun* (2002) (OTTENS, 2008a).

Sucessor cronológico do *steampunk*, o *dieselpunk* precisa ser compreendido dentro do quadro da Primeira Guerra Mundial e da Segunda Guerra Mundial, visto que o primeiro conflito representou uma mudança de perspectiva em relação à ciência e seus produtos, sinalizando tempos mais pessimistas, sombrios e negativos quanto aos rumos da sociedade. Abrangendo o período do início da Primeira Guerra Mundial em 1914 até os anos imediatamente posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial em 1944, o *dieselpunk* costuma se configurar em duas perspectivas. A primeira compreende o início da Grande Guerra em 1914 e vai até o início da Segunda Grande Guerra, em 1939. Já a segunda abordagem também considera o início em 1914, mas situa o fim desta expressão do fantástico em 1950 (OTTENS, 2008b).

A primeira abordagem, também chamada de “*ottensian*” em referência ao editor Nick Ottens, promotor dessa visão, traz uma leitura mais positiva do *dieselpunk*. Aqui, a Grande Depressão, de fim dos anos 1920 e década de 1930, não aconteceu e a sociedade é marcada pelo estilo visual *art déco*. Por essa razão, esta expressão retrofuturista também é conhecido como *Decopunk*. A produção cinematográfica *Capitão Sky e o mundo de amanhã* (2004) é um bom exemplo do *dieselpunk* ottensiano.

A segunda abordagem, mais pessimista, do *dieselpunk*, é a “*piecraftian*”, em alusão ao blogueiro Piecraft, uma das primeiras pessoas a criarem o verbete “Dieselpunk” na internet (OTTENS, 2008b). Representada, dentre outras obras, no jogo eletrônico

Wolfenstein: The New Order (2014), o *dieselpunk* piecraftiano abrange a continuidade da Segunda Grande Guerra para além de 1944, ou a vitória da Alemanha nazista no conflito, ou ainda, histórias situadas em mundos apocalípticos na Segunda Guerra. Essas possibilidades fazem com que esta expressão retrofuturista também seja conhecida como “*Nazipunk*”. Nos dois casos, porém, tanto no ottensiano quanto no piecraftiano, os mundos *dieselpunk* são caracterizados por elementos do *art déco*, expressionismo, cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, *blues*, *jazz*, *pulp fiction* e estilo *noir*.

Assim como havia acontecido com o *cyberpunk* e o *steampunk* o interesse crescente do público brasileiro pelas narrativas *punk* no início da segunda década do século XXI também fomentou a publicação de antologias sobre o *dieselpunk*, como em *Dieselpunk: Arquivos confidenciais de uma bela época* (2011), organizado por Gerson Lodi-Ribeiro para a Editora Draco, vindo a marcar presença também na antologia *Retrofuturismo* (2013), da Tarja editorial. Nesta segunda publicação, além de contemplar subgêneros conhecidos como o *cyberpunk* e o *steampunk*, o livro trazia outras expressões retrofuturistas como o *stonepunk*, *bronzepunk*, *middlepunk*, *clockpunk*, *dieselpunk*, *nazipunk*, *atomicpunk* e *transistorpunk*. Em 2022, atestando a disseminação do retrofuturismo nas letras nacionais, a editora Cyberus lançou a antologia *Mundo punk: contos retrofuturistas*, trazendo narrativas curtas de *stonepunk*, *sandalpunk*, *middlepunk*, *clockpunk*, *steampunk*, *dieselpunk*, *decopunk*, *nazipunk*, *teslapunk*, *raypunk*, *atompunk*, *transistorpunk* e *cyberpunk*.

Tendo abordado brevemente nas páginas anteriores o lugar do retrofuturismo dentro dos debates vigentes desde fins do século XX sobre a reconfigurações dos gêneros literários, assim como também o seu surgimento, a partir do *cyberpunk*, nas formas do *steampunk* e do *dieselpunk*, apresentaremos a seguir algumas das expressões retrofuturistas que vêm sendo trabalhadas pela literatura fantástica nacional.

Salienta-se que serão mencionadas a seguir apenas as vertentes que foram acolhidas por escritores, roteiristas e ilustradores nacionais e estrangeiros, resultando em obras diversas que atestam a sua consolidação como subgêneros na literatura, cinema e histórias em quadrinhos no século XXI. O panorama a seguir também se constitui como um convite para que pesquisadores e pesquisadoras nacionais dediquem atenção crítica a este campo da ficção científica, resultando em reflexões acadêmicas sobre estas novas ramificações do retrofuturismo.

Dentro deste quadro, chama a atenção que, enquanto o *cyberpunk*, o *steampunk* e o *dieselpunk* apresentam visões predominantemente distópicas sobre as suas sociedades, o *teslapunk* propõe ao leitor e a leitora um passado reimaginado pelo vício utópico quanto ao que o nosso presente poderia ser.

Sendo uma das diversas manifestações do retrofuturismo surgidas com a disseminação do *steampunk*, o *teslapunk* se insere cronologicamente entre os períodos abarcados pelo *steampunk*, isto é, a segunda metade do século XIX, e o *dieselpunk*, cobrindo desde 1900 até a primeira metade do mesmo século. (SILVA, 2019b). Considerando o nome que o batiza, o *teslapunk* cobre o período de vida do inventor croata Nikola Tesla, ou seja, de 1856 até 1943. Sua distinção em relação a outras expressões retrofuturistas, no entanto, começa pela força motora deste universo. Ao invés do vapor e do diesel, a força que move o mundo *teslapunk* é um homem, ou melhor, a imaginação criativa do inventor sérvio Nikola Tesla.

O *teslapunk* apresenta sociedades movidas a grandes bobinas elétricas, estações elevadas, torres de energia, dispositivos eletromagnéticos, capacitores, transmissores, rádio, além de elementos decorativos como o *neon*. Mas o seu principal ponto é que o diferencia de outros representantes retrofuturistas mais conhecidos, como o *steampunk* e o *dieselpunk* e do próprio *cyberpunk*, é a proposta de mundo trabalhado nas narrativas. Temos

no *teslapunk* uma proposta positiva quanto aos rumos da sociedade. Tanto no elemento “Tesla” quanto no “*punk*” se percebe a visão de Tesla, ou seja, um mundo de energia limpa, grátis e acessível. Assim, o “*punk*” no *teslapunk* não remete à luta contra o sistema, mas sim à escolha consciente e crítica de um modelo de sociedade que se opõe à utilização de materiais fósseis e degradantes para a natureza, como o vapor e o diesel.

Ainda são poucas as obras literárias que exploram o potencial colocado pelo *teslapunk*. Neste campo, destaque para o romance *The Prestige*, de 1995, escrito pelo britânico Christopher Priest e que se tornou filme em 2006, com o diretor Christopher Nolan e os atores Christian Bale e Hugh Jackman. Na obra, que recebeu no Brasil o título *O grande truque*, dois ilusionistas da virada do século XIX para o XX entram em um embate que dura anos na busca do truque mágico definitivo. Destaque no filme para a presença do cantor David Bowie como o inventor Nikola Tesla.

No Brasil, o *teslapunk* também vem marcando presença em coletâneas como *Teslapunk: contos de realidades alternadas* (2017), da editora Madrepérola, e *Teslapunk: tempestades elétricas* (2019), publicada pela Edições Cavalo Café, ambas organizadas por Maurício Coelho. Além da presença por meio de 5 contos na antologia *Mundo punk: contos retrofuturistas* (2022)

Assim como no caso do *teslapunk*, outras expressões retrofuturistas derivadas do *steampunk* surgiram ao longo do século XXI sem um ponto de origem preciso. Podemos especular que os locais de nascimento e crescimento dessas vertentes, assim como de formas literárias ambientadas no futuro pós-*cyberpunk*, *biopunk*, *nanopunk*, *solarpunk* e o *hopepunk* foram os fóruns online estrangeiros de RPG. Uma vez apresentada nestes locais virtuais, cada ideia pode ou não frutificar por meio da imaginação de escritores, escritoras, ilustradores, ilustradoras, roteiristas e artistas em geral.

Duas dessas propostas fomentadas e abraçadas por tal esforço coletivo foram o *raypunk* e o *atompunk*. Também situadas na primeira metade do século XX, ambas são herdeiras diretas das revistas *pulp* norte-americanas de ficção científica das décadas de 1920 e 1930, como *Amazing Stories* e *Science Wonder Stories*. Estes foram os veículos por meio dos quais o editor Hugo Gernsback procurou dar respeitabilidade ao seu projeto literário de valorização da ciência republicando histórias de autores que lidaram com a ficção científica no século dezenove como Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe. Posteriormente outros marcos da ficção científica moderna apareceram nas edições desta revista *pulp*, como *A cotovia do espaço* (1928), de E. E. Smith, a primeira aventura que utilizou o espaço sideral como cenário, e *Armageddon 2419* (1928), de Philip Nowlan, que registrou o aparecimento de Buck Rogers, o primeiro herói espacial. (ROBERTS, 2000, p. 69). Cabe salientar que as narrativas de “ciênciaficção” publicadas por Gernsback eram bem pouco literárias, servindo apenas de pretexto para a divulgação das invenções da América do Norte do começo do século e de suas promessas científicas.

A revista estimulava a visão de que a ficção científica iria levar seus leitores a conquistarem o caminho para o futuro, seguindo os passos dos heróis defensores do *status quo*, como Buck Rogers. Esse é o espírito que nutre as histórias de *raypunk*, cujo nome vem das icônicas armas de raios empunhadas por Buck Rogers, Flash Gordon e outros heróis *pulp* e que são marcadas pela celebração do caráter juvenil dessa literatura que subverte e atravessa as fronteiras entre a ficção científica e a fantasia, resultando em histórias que a aproximam de outros subgêneros fantásticos como as *space operas*, *planetary romances* e *space fantasies*.

Essa mesma tradição *pulp* alimenta o *atompunk*, sendo que aqui falamos das publicações de ficção científica entre os anos de 1945 e 1965 que refletiam o impacto sobre a cultura do emprego de bombas atômicas usadas na Segunda Guerra Mundial e a consequente

tensão da Guerra Fria entre as superpotências do período.

Oscilando entre a advertência do perigo atômico e a celebração da força nuclear, o *atompunk* retrata mundos em que veículos, televisores e até cortadores de grama são movidos pela energia atômica. Da mesma forma que no *raypunk*, no *atompunk* também temos a presença de robôs e carros voadores sinalizando a presença de tecnologia avançada por conta do emprego do átomo. Quando à estética, o design dos anos 50 e 60 se faz notar no vestuário, design de móveis e arquitetura. Diferente do colorido e jovialidade do *raypunk*, o *atompunk* é mais sóbrio e por vezes sombrio no tratamento e manejo da presença da energia atômica no dia a dia das pessoas. Exemplos do *atompunk* podem ser vistos na série televisiva *Perdidos no espaço* (1965-1968), no jogo eletrônico *Fallout 4* (2015) e em produções cinematográficas como *Tomorrowland* (2015). Na literatura fantástica brasileira, o *atompunk* está representado em *Retrofuturismo*, da Tarja editorial, e em *Mundo punk: contos retrofuturistas*, da Editora Cyberus.

Localizado cronologicamente entre o *atompunk* e o *cyberpunk*, o *transistorpunk* toma as décadas de 1960 e 1970 para as suas narrativas e foi mais uma expressão surgida nos fóruns de RPG. Exemplificada nos primeiros filmes de James Bond, como *007 contra o satânico Dr. No* (1962), *Moscou contra 007* (1963) e *007 contra Goldfinger* (1964), o *transistorpunk* extrapola os estreitos limites da eletrônica da época na criação de dispositivos que são empregados para atacar ou denunciar órgãos de poder.

Neste quadro, a tensão da Guerra Fria, ansiedades políticas, jogos de espionagem, a contestação da Contracultura levada a cabo por jovens, a luta de negros e mulheres por direitos, e as ditaduras militares em países da América do Sul marcam as histórias *transistorpunk*. Por conta dos diversos eventos culturais dessa época, principalmente pelos movimentos contra a ordem dominante, este subgênero por vezes é nomeado por *weedpunk* ou *psychedelicpunk*.

Da mesma forma que o *atompunk*, este subgênero da ficção científica também pode ser encontrado nas obras Retrofuturismo, e em Mundo punk: contos retrofuturistas.

Dieselpunk, *raypunk*, *atompunk*, *transistorpunk* e *cyberpunk* são representantes da ficção *punk* desenvolvidas e ambientadas nos séculos XX e XXI. Mas o que existe antes do *steampunk* ambientado no século XIX?

Antes do vapor, existia a engrenagem. É possível rastrear a origem do termo “*clockpunk*” no cenário GURP dentro da revista online *Pyramid* em dezembro de 2001. Mas, como neologismos são comuns neste meio, não há como afirmar que o termo não tenha sido usado antes em outros lugares.

O *clockpunk* tem o mundo da Renascença como tempo de sua manifestação. Ou seja, histórias situadas entre os séculos XV e XVI, quando começa a se formar a consciência de uma noção de ciência como entendemos hoje. Esse foi o tempo de Paracelsus, na alquimia; de Nicolau Copérnico, Galileu Galilei e Johannes Kepler, na astronomia; e sobretudo, do polímata Leonardo da Vinci, considerado um patrono para o *clockpunk* da mesma forma que Jules Verne é enxergado para o *steampunk*. Outras leituras estendem o *clockpunk* até o século XVII e XVIII, de forma a abarcar, além da Era das Navegações do Renascimento, o Barroco e o Iluminismo, respectivamente.

A força motriz do *clockpunk*, como expresso em seu nome, são as engrenagens e mecanismos de corda, empregados em relógios, além do uso de cordas, alavancas, molas e roldanas. Todavia, como a energia mecânica gerada por estes objetos não fornece muitas vezes a potência necessária para movimentar as máquinas concebidas pela imaginação dos escritores e escritoras, é normal que a magia também marque presença no *clockpunk*. Esse fato decorre do momento histórico dessa literatura, quando a persistência na crença no sobrenatural e as descobertas científicas conviviam. Esses

elementos, quando empregados de forma extrapolada e unidos à estética da época, promovem as condições para o retrofuturismo. São exemplos de obras clockpunk o jogo eletrônico *Assassin's Creed 2* (2009) e o filme *Os três mosqueteiros* (2011).

Se a noção de ciência como conhecemos hoje começa a surgir no momento histórico abarcado pelo *clockpunk*, seria possível desenvolver histórias desta vertente da ficção científica antes do Renascimento? Como você terá a oportunidade de ler a seguir, o retrofuturismo explora um entendimento mais amplo do pensamento científico, chamando a atenção para práticas e saberes na Idade Média, na Antiguidade e mesmo na pré-história que se colocam como matéria-prima para quem escreve.

O ponto em comum entre o *middlepunk*, ou seja, a ficção *punk* que se nutre da cultura e eventos da Idade Média; o *sandalpunk*, que trabalha com as civilizações e povos compreendidos na história antiga; e o *stonepunk*, onde se especula possibilidades tecnológicas na pré-história, é a ausência, em alguns casos, de fontes históricas confiáveis e precisas para quem busca pesquisar tecnologias a serem exploradas nas histórias. Esse fator, por outro lado, abre espaço para maiores explorações imaginativas por parte de escritores e escritoras e se apresenta como um desafio para conceber aparatos extrapolados nas sociedades retratadas. Assim sendo, “*punk*” aqui se refere menos a uma postura de contestação do sistema e mais à criação e manejo de gadgets retrofuturistas.

Os nomes pelo qual o *middlepunk* também é conhecido – *candlepunk*, *castlepunk*, *dungeonpunk* e *plaguepunk* – revelam os diferentes enfoques que este subgênero retrofuturista oferece. Dependendo da temática a ser explorada, o escritor e escritora podem optar pelo impacto das invasões de povos diversos na Europa cristã, o choque cultural e militar entre o mundo islâmico e o cristianismo, a busca para minimizar os efeitos funestos das diversas epidemias do período, o embate entre reinos e muito

mais. Aqui, cordas, velas, fogo, ervas e magia fornecem a força motriz das máquinas imaginativas dentro do período de fins do século V até meados do século XV, e o subgênero conta com a presença de personagens históricos vinculados aos primórdios do método e investigação científicos, como Gerard de Cremona, Robert Grosseteste, Albertus Magnus, Roger Bacon, Abu Rayhan al-Biruni e Ibn al Hayzam. O jogo eletrônico *Arcanum* (2001) faz uso de elementos identificáveis com o *middlepunk*.

Imerso em um mundo em que seres humanos, divindades e criaturas fantásticas caminham pela terra, o *sandalpunk* é a ficção punk que traz a Antiguidade como fonte de histórias. Abarcando o período do *ironpunk* e do *bronzepunk*, o *sandalpunk* traz hititas, sumérios, acádios, gregos, romanos, fenícios, egípcios, persas, hebreus e cartagineses habitando as páginas de contos e romances em que o racionalismo e o mundo sobrenatural convivem de forma harmônica. Personagens históricos e mitológicos como Arquimedes, Dédalus, Hefesto, Aristóteles e Heron de Alexandria projetam dispositivos de madeira, corda, roldana e mesmo ferro e bronze que podem ser usados como transporte, arma de guerra ou solucionadoras de problemas cotidianos de cidades-estado. A coruja mecânica do filme *Fúria de titãs* (1981) e séries televisivas dos anos da década de 1990 como *Hércules* e *Xena* utilizam elementos vinculados ao sandalpunk.

Por fim, o stonepunk de jogos eletrônicos como *Far Cry: Primal* (2016) lida com as possibilidades extrapoladas do desenvolvimento de ferramentas, armas e máquinas dos primeiros humanos na pré-história. Neste contexto, o fogo é o ápice tecnológico que pode levar um grupo a superar adversários e a natureza hostil. *Clockpunk*, *middlepunk*, *sandalpunk* e stonepunk estão presentes nas coletâneas Retrofuturismo e Mundo *punk*: contos retrofuturistas.

Como analisado ao longo deste artigo, o debate sobre o atravessamento e mesclagem dos gêneros literários, evidenciado

desde meados do século XX, ganha expressão no retrofuturismo e suas diversas vertentes, refletindo a intrínseca capacidade da literatura fantástica em propor novos olhares sobre categorias consagradas. Neste caso, a ficção retrofuturista não apenas nos convida a repensarmos nosso entendimento sobre os limites e validade dos gêneros. Ela também desafia nossa visão do passado como algo fixo e fechado.

De fato, o passado oferece possibilidades narrativas que vêm sendo objeto de contos e romances por partes dos escritores e escritoras da ficção científica brasileira no século XXI. Ao longo deste artigo foram contemplados brevemente alguns dos mais de trinta mundos retrofuturistas que oferecem o passado como matéria-prima de criações artísticas. Neste panorama, duas características sobressaem: primeiro, a exploração de questões de sociedades passadas que ainda se fazem sentir no nosso tempo ou que encontram equivalência no mundo atual. Esse fato possibilita a reflexão tanto sobre os rumos do ser humano ao longo do tempo, quanto sobre a perpetuação no presente de problemas civilizatórios. Em segundo lugar, tem-se o resgate de saberes científicos do passado ainda largamente inexplorados pela ficção científica. Por fim, a partir da análise apresentada, espera-se que outros pesquisadores e pesquisadoras busquem no passado um maior entendimento sobre o presente da ficção científica brasileira.

Referências

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ondas na praia de um mundo sombrio: *New Wave* e *Cyberpunk* no Brasil**, 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://goo.gl/sPb9vZ>. Acesso em: 29 jan. 2023.

CHAVES, Jayme Soares. **Viagens extraordinárias e ucronias ficcionais**: uma possível arqueologia do steampunk na literatura. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6817>. Acesso em: 29 jan. 2023.

CLUTE, John. **Science Fiction**: The Illustrated Encyclopedia. Londres: Dorling Kindersley, 1995.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. Steampunk. In: CLUTE, John; NICHOLLS, Peter. (Eds.) **The Encyclopedia of Science Fiction**. New York: St. Martin's Griffin, 1995, p. 1161.

FERNANDES, Fábio. **A construção do imaginário cyber**: William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006. (Coleção moda e comunicação / Kathia Castilho (Coordenação)).

GINWAY, M. Elizabeth; CAUSO, Roberto de Sousa. Discovering and Re-discovering Brazilian Science Fiction: An overview. In: **Extrapolation**, vol. 51, n 1, 2010, *Liverpool University Press Online*, p. 13-39.

HEARSCMANN, Micael Maiolino; PEGORARO, Everly; FERNANDES, Cíntia SanMartin. Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas. In: **Comunicação, mídia e consumo**, 10(28). São Paulo: ESPM, Mai./Ago, 2013, p. 209-228. Disponível em: <http://bit.ly/2PFdxO2>. Acesso em: 28 jan. 2023.

HELLEKSON, Karen. Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre. In: **Extrapolation**, No. 41, issue 3, 2000, p. 248-56.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: O insólito literário do Romantismo ao Fantatismo. Curitiba, PR: Arte & Letras, 2018.

NEVINS, Jess. Introduction: The 19th-Century Roots of Steampunk. In: VANDERMEER, Ann & VANDERMEER, Jeff (Orgs). **Steampunk**. San Francisco: Tachyon, 2008.

OTTENS, Nick. **The Darker, Dirtier Side**, 2008a. Disponível em https://www.ottens.co.uk/archive/2008/gatehouse/dieselpunk_articles-1.php. Acesso em: 28 jan. 2023.

OTTENS, Nick. The Two Flavors of Dieselpunk. In: **Never Was**, 2008b. Disponível em: <https://neverwasmag.com/2008/05/the-two-flavors-of-dieselpunk/>. Acesso em: 28 jan. 2023.

PERSCHON, Mike Dieter. **The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture**. (Thesis – Doctorate on Comparative Literature). University of Alberta, Alberta, 2012. Disponível em: <https://era.library.ualberta.ca/items/af46dcdb5-93c2-4562-8328-fc8b06c35d36>. Acesso em: 28 jan. 2023.

PEGORARO, Éverly. **Retrofuturismo e experiência urbana: o steampunk no Brasil**. In: XII CONGRESSO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE INVESTIGADORES DE LA COMUNICACIÓN (ALAIC), Lima, Peru: 2014. Disponível em: <https://goo.gl/9R2rGZ>. Acesso em: 28 jan. 2023.

RAMOS, Iolanda. Alternate World Building: Retrofuturism and Retrophilia in Steampunk and Dieselpunk Narratives. In: **Anglo Saxonica**, No. 17, issue 1, art. 5, 2020, p. 1–7. Disponível em: <https://revista-anglo-saxonica.org/articles/10.5334/as.23>. Acesso em: 27 jan. 2023.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction**. New York: Routledge, 2000.

SCHOEREDER, Gilberto. **Ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SEIFER, Marc J. **Wizard: The Life and Times of Nikola Tesla – Biography of a Genius**. Citadel Press, 1998.

SILVA, Alexander Meireles da. Entendendo o presente pelo passado: o steampunk de A alcova da morte como resgate da tradição da ficção científica brasileira. **Revista Abusões**, v. 11, n. 11, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/46469>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha**: O nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. (Tese – Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://goo.gl/Au75GN>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. olpas de sangue, choro e Bourbon. In: CAMPBELL, John W. **O enigma de outro mundo**. Trad. Nathalia Sorgon Scotuzzi. Rio Claro, SP: Diário Macabro, 2019a, p. 135-155.

SILVA, Alexander Meireles da. Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. In: VARGAS, Alexandre Linck; ARAGÃO, Octavio. **Memorare**. Tubarão, Santa Catarina: UNISUL, v. 8, n. 1, jan./jun. 2021. Disponível em https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/issue/view/383>. Acesso em: 28 jan. 2023.

SILVA, Alexander Meireles da. Prefácio: Teslapunk: o presente que foi negado pelo passado. In: COELHO, Maurício (Org.). **Teslapunk**: tempestades elétricas. Gramado, RS: Edições Cavalo Café, 2019b, p. 5-16.

WOLFE, Gary K. Evaporating Genres. In: WOLFE, Gary K. **Evaporating Genres**: Essays of Fantastic Literature. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011a, p. 18-53.

WOLFE, Gary K. Preface. In: WOLFE, Gary K. **Evaporating Genres**: Essays of Fantastic Literature. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011b, p. vii-xii.

DESDOBRAMENTOS DA FICÇÃO CIENTÍFICA E DISTÓPICA NO BRASIL E EM PORTUGAL

Kelson Rubens Rodrigues Pereira da Silva

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Introdução

Na passagem dos anos 2000, fomos impactados pelo *bug* do milênio: novas tecnologias, evolução da internet, terrorismo, sendo este marcado pelo ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, nos EUA, que culminou na Guerra ao Terror.

Adentrando o século XXI, a pandemia surpreendeu o mundo: dizimou vidas, arruinou economias, gerando fome, desemprego e desesperança. Em meio às tensões impostas pelo vírus, surgiu o negacionismo por meio de *fake news* com o propósito de confundir a população, além de notícias disseminadas nas mídias com ênfase nos amontoados em hospitais e nos cemitérios, flagrantes de corpos expostos nas ruas, destaque a covas abertas cuja exploração da dor do outro contribuindo para intensificar o pânico e o isolamento. Como se não bastasse, o conflito no leste europeu entre Rússia e Ucrânia coloca o mundo em alerta sobre uma possível guerra atômica. A Ucrânia, se mais próxima do bloco europeu, poderia acarretar, na visão do governo russo, a perda da hegemonia.

Os cenários descritos poderiam ser típicos de narrativas distópicas, porém são realidades que vemos acontecer. Para Löwy (2005), as distopias seriam como avisos de incêndio, com possibilidades de seguir para uma eventual piora. Realidades essas que contribuem, significativamente, para o imaginário distópico em produções cinematográficas, literárias e nas demais artes. Desse

modo, a literatura distópica explora temáticas diversas, associadas a eventos especulativos e pessimistas.

A ficção científica também se concentra no efeito da possibilidade; antecipa realidades eventualmente brutais, em ambientes possivelmente tomados pelas inovações tecnológicas. Como afirma Martins (2008, p. 65-66), o gênero é “baseado em ideias científicas que não tenham sido provadas impossíveis [...], tenta, dentro de certos limites, respeitar as leis conhecidas da Ciência”.

Nessa perspectiva, o nosso interesse neste trabalho é apresentar uma visão panorâmica de obras de ficção científica e distópica no Brasil e em Portugal, no contexto do século XX e XXI, de modo a suscitar possíveis reflexões sobre os temas recorrentes nas narrativas.

Breves considerações sobre a ficção científica e distópica

O gênero ficção científica surgiu no século XIX na Inglaterra e França e, no século seguinte, propagou-se pelos Estados Unidos, países estes influenciados pela Revolução Industrial e impactados pelas inovações da ciência e tecnologia, com desdobramento no modo de produção e também nas relações sociais. A ficção científica arrisca-se a fazer conjecturas sobre o futuro e permite construir cenários prováveis em seus mais diversos subgêneros, como *space opera*, *história alternativa*, *apocalíptico*, *futurista*, *afrofuturismo*, *distopias*, *utopias*, entre outros.

A palavra “distopia” foi proposta, inicialmente, pelo filósofo John Stuart Mill no parlamento britânico em 1868, porém Gregory Clayes (2017) atrela a origem do termo a meados de 1756 com a publicação da obra *Vindication of Natural Society*, de Edmund Burke. As raízes ficcionais estão ligadas à literatura de ficção científica, sendo classificada como um subgênero desta. Conforme

reforça Marks de Marques (2014, p. 13), “a aproximação do gênero distópico com o da ficção científica vem, por mais de um século, sendo alvo de análises a respeito do caráter especulativo”. Dessa forma, a ficção científica e distópica parte da premissa futurística e se consolida adotando viés político e pessimista.

As palavras “utopia” e “distopia” têm origem grega, sendo a utopia formada por *ou*, que significa “não”, e *tópos*, “lugar”, que, juntas, remetem à expressão “não lugar” (CUDDON, 1999, p. 957); já a palavra “distopia” é originária dos termos *dys* (mau, ruim) e *tópos* (lugar). A utopia é definida por Sargent (1994, p. 9) “como uma sociedade imaginária, descrita detalhadamente e localizada no tempo-espaço”. Em geral, está relacionada aos sonhos e projeta realidades alternativas e positivas, enquanto as distopias voltam-se para cenários futuristas e negativos, com sociedades em situações críticas e sombrias em que o caos e a ruína prevalecem. Apesar da utopia construir cenários de sociedades ideais, é possível perceber que dela subjaz críticas à sociedade, enquanto a distopia pode remeter a uma utopia que não deu certo ou teve seu projeto subvertido.

Ficção científica e distópica no Brasil

O gênero ficção científica começa a apresentar indícios em terras brasileiras na segunda metade do século XIX: Machado de Assis publica os contos Rui de Leão (1872) e “O Imortal” (1882), em que são narradas duas versões da história de um homem chamado Rui de Leão, casado com uma indígena tamoia. O personagem recebe do sogro um licor que havia sido dado ao pajé pelo deus Tupã, o qual lhe concede a imortalidade. O conto possibilita reflexões sobre o investimento do tempo para novas experiências e vivências, o tédio e a superação da morte.

Augusto Emílio Zaluar, no romance *O Doutor Benignus* (1875), foi influenciado por obras de Júlio Verne. O livro tem a presença de um médico e cientista amador chamado Benignus, que investe na teoria de que a humanidade teria surgido no Brasil, disseminando-se para os demais continentes. A referida Teoria, que na atualidade é considerada absurda, fora sustentada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, com base nos estudos do paleontólogo dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880).

Nas primeiras décadas do século XX, foi publicada a obra *O Reino de Kiato: no país da verdade*, de 1922, do cearense Rodolfo Teófilo que relata a construção de uma sociedade perfeita a partir da eugenia, temática também discutida na obra *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, de 1926. Nessa perspectiva, o livro *Sua Excelência, a presidente da república no ano 2500*, 1934, de Adalzira Bittencourt, também executa um projeto de eugenia, com o propósito de “higienizar” a sociedade.

Em 1923, Albino José Ferreira publicou *A liga dos planetas*, uma das primeiras obras brasileiras a abordar o tema da viagem espacial. *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, narra uma expedição científica na floresta amazônica envolvendo a ética na ciência e o contexto histórico da exploração dos colonizadores europeus. O livro *A república 3000* (1930), de Menotti Del Picchia, apresenta uma sociedade situada no Brasil Central, com avançada tecnologia.

Destaca-se também o escritor piauiense Berilo Neves, que na década de 1920 encontrava-se no Rio de Janeiro e escrevia para revistas e jornais como *Jornal do Commercio*, *Careta* e *O Malho*. Em contato com as tendências literárias inovadoras do início do século, publicou, em 1929, o livro de contos *A costela de Adão*, cujas narrativas são ambientadas no futuro e contemplam a presença de andróides, capacidade tecnológica de conversar com os mortos e deslocamento para o além. O livro destaca-se, também, pela abordagem satírica, com episódios misóginos e com a presença de tecnologias que tornam as mulheres obsoletas.

Apesar das iniciativas mencionadas, a ficção científica se consolidou no Brasil com as publicações *3 meses no século 81*, de 1947, e *A Cidade Perdida*, de 1948, do escritor paulista Jeronymo Monteiro. Em 1964, Monteiro “fundou a Sociedade Brasileira de Ficção Científica, [...] foi editor do *Magazine de Ficção Científica* (edição brasileira da conceituada revista estadunidense *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*)”, conforme afirma Bourguignon (2009, n.p.).

Na década de 1980, inicia-se no Brasil um período conhecido como “Segunda Onda da Ficção Científica”. Nesse contexto, surgiu uma vasta produção do gênero, sobretudo em fanzines com contos, artigos e resenhas de autores brasileiros e estrangeiros. Destacam-se o fanzine *Boletim Antares* (1982), produzido em Porto Alegre-RS, e o *Hiperespaço* (1983), da cidade de Santo André-SP.

Em 1983, o jornalista Jorge Luiz Calife atingiu o sucesso com o conto “2002”, um desdobramento de *2001: Uma odisséia no espaço* (1968), de Arthur C. Clarke. O referido autor teve contato como o conto de Calife, que o impressionou pela qualidade, inspirando-o a escrever uma continuação daquele no romance *2010: Uma odisséia no espaço II*, de 1984, com agradecimentos a Calife no final do livro.

Quanto à ficção distópica, citamos *Sombra dos reis barbudos* (1972), de José J. Veiga, considerada uma obra importante desse subgênero da ficção científica no Brasil. Certamente, na ficção científica frequentemente há elementos distópicos, porém o romance de Veiga é o precursor dessa forma de ficção, com inovações motivadas pelo avanço industrial. Além dessa obra, destacam-se *Fazenda modelo: novela pecuária* (1974), de Chico Buarque; uma paródia de *Revolução dos bichos*, de George Orwell; *O fruto do vosso ventre* (1976), de Herberto Salles, livro vencedor do prêmio Jabuti; *Umbra*, de Plínio Cabral, publicado em 1977, que apresenta uma possibilidade de futuro sob o desastre da poluição e degradação ambiental. Há também *Asilo nas torres*, de Ruth Bueno, lançado em

1979, que contempla uma sociedade situada no planeta Saturno, de comportamento individualista com a existência condicionada por torres, edifícios suntuosos que centralizam as atividades burocráticas.

Outra obra de igual importância é *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão. A narrativa apresenta cenário catastrófico envolvendo a destruição da Amazônia, a desertificação do Nordeste, o autoritarismo político, o cerceamento em zonas, o fim da liberdade de expressão, os problemas que constroem um panorama caótico promovido por desestabilidades da época.

No contexto do século XXI, Daniel Galera se destaca com as novelas que integram o livro *O deus das avenças, de 2021. A novela “Tôquio”* (2021) põe em evidência a situação de pessoas que, em meio a uma cidade destrozada por uma catástrofe ambiental e tecnológica, têm suas memórias armazenadas em artefatos tecnológicos. Em “Bugônia”, Galera ilustra uma comunidade pós-apocalíptica que busca, através da natureza, a construção de um novo futuro após um desastre não explicado que devastou o mundo. Assim, Galera concretiza o seu propósito defendido no ensaio intitulado “Ondas catastróficas” (2019), de se afastar do realismo previsível em detrimento de proposta mais científica e distópica com o intuito de instigar reflexões sobre o futuro.

Bernardo Carvalho, em *O último gozo do mundo* (2021), imagina um Brasil pós-pandêmico. O enredo tem como foco uma professora que se separa do marido antes da pandemia. Durante o percurso, ela engravida de um homem que conheceu casualmente no período de quarentena. A personagem refugia-se no interior – clássica fuga dos grandes centros urbanos que caracteriza parte das distopias –, e encontra um sobrevivente da pandemia que não carrega memórias, apenas vislumbra o futuro tal qual um vidente.

Joca Reiners Terron, no livro *Riso dos ratos* (2021), constrói uma narrativa que envolve um pai doente que vai em busca de vingança contra um homem que cometera uma violência brutal contra sua

filha. Na sua jornada, encontra o país destruído e com personagens estereotipados. As cidades são dominadas por milícias e parte da população dizimada por uma misteriosa febre. Já em *A morte e o meteoro* (2019), Terron imagina o fim da Amazônia, como Ignácio de Loyola Brandão já havia feito. Nessa configuração de mundo, sobrevivem apenas os índios kaajapukugi, que são guiados por um sertanista chamado Boaventura que leva os indígenas para o México, onde vivem como refugiados políticos.

A obra *Sob os meus pés, meu corpo inteiro* (2018), de Marcia Tiburi, é ambientada na distópica São Paulo que vivencia crise hídrica, insegurança, golpes de estado, dentre outras questões. Em meio a essa problemática, destacam-se as personagens Lucia e Betina, que relembram momentos familiares que se confundem com eventos históricos brasileiros.

O livro *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, apresenta um governo sob o regime militar brasileiro instalado em 2018. O enredo contempla o início de um período de mudanças bruscas, sobretudo na educação e economia brasileiras, com o intuito de consolidar uma nova sociedade, em um enfático ideal homogêneo e princípios supostamente cristãos. Na obra, os personagens são pouco desenvolvidos, uma vez que o foco recai sobre as estratégias impostas pelo regime para estabelecer a “nova ordem”.

O livro *Extinção das abelhas*, 2021, de Natalia Borges Polesso, é ambientado em uma sociedade cujo declínio ocorre após o acontecimento que dá nome à obra. Assim, a narrativa põe em evidência uma realidade preocupante, cujas implicações serão devastadoras tanto para o equilíbrio ambiental quanto para a produção de alimentos.

O livro *Ninguém nasce herói*, de Eric Novello, publicado em 2017, segue a linha das teocracias. Destaca-se o personagem Chuvisco que vive em uma versão futura do Brasil sob a gestão de um personagem denominado Escolhido. Este, representa um governo teocrático e se mostra implacável contra as minorias. Dessa

forma, Chuvisco e seus amigos vão constituir a resistência contra a forma de governo vigente, por meio da distribuição de livros considerados proibidos pelo governo. Ao longo do enredo, o senso de herói é despertado em Chuvisco, o que justifica o título da obra.

O ditador honesto (2018), de Matheus Peleteiro, satiriza a política brasileira e envolve um cenário caótico que se desenrola em 2026. Surge a figura do advogado Gutemberg Luz, que promete mudanças substanciais no país, representando a ideia de mais um “salvador da pátria”. Não há vertentes políticas bem definidas na obra, mas o autor investe em ironia e ideias subentendidas que convergem para diversos espectros políticos brasileiros.

Destacam-se também no Brasil abordagens distópicas em HQs, como é o caso da obra *Teocrasília* (2018), de Dennis Melo, quadrinista premiado com o cobiçado prêmio brasileiro, o Troféu HQ Mix. No enredo, percebemos o vislumbre conservador de eliminação do comunismo do país e a suposta educação ideológica. As cidades são guarnecidas pela denominada “Legião do Altar” que, ao perceber o comportamento desviante dos opositores em relação às normas estabelecidas, os encaminha para o confinamento nos “Campos de Reconsagração”. A distopia na obra envolve um forte governo teocrático que se estabeleceu após a “Revolução da Palavra”, movimento político que altera, de forma radical, as leis do Brasil. Como normalmente ocorre nas narrativas distópicas, há a presença de uma resistência representada pelos jovens Yuri, Vicky e Gambino que sugerem esperança diante do regime vigente.

Ignácio de Loyola Brandão publica *Zero*, em 1974, e *Não verás país nenhum*, em 1981, narrativas que apresentam conjecturas sobre o futuro e o caos social. As obras se tornaram marcos importantes no contexto da ditadura militar. Com um panorama político conturbado no Brasil entre 2010 e 2020 envolvendo investigações da Lava Jato, escândalos de corrupção e outros, o autor encontra cenário potencial para novas possibilidades e rumos distópicos que resultaram na publicação de *Desta terra nada vai sobrar a não ser o*

vento que sopra sobre ela (2018) e *Deus, o que quer de nós* (2022).

A obra *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* é marcada por questões que envolvem o sistema político brasileiro, sendo os governantes definidos como “astutos”, situação que problematiza a ética e o decoro, além de associar a disposição da população brasileira à corrupção, por meio de uma doença definida como “corruptela pestífera”. Com dois *impeachments* ocorridos em um período de vinte anos de era democrática no país, o autor explora a situação, de modo que, na narrativa, ela torna-se uma realidade banal. Devido a sequências de *impeachments*, evidencia-se a maldição do vice, com uma clara alusão ao eventual golpe que o cabeça da chapa possa sofrer. Além disso, há a presença de inúmeros partidos, 1040, gerando uma intensa descrença do povo em relação ao sistema político.

A obra *Deus, o que quer de nós* é formada por capítulos curtos, vinhetas que permitem reflexões sobre o auge da pandemia de Covid-19 e seus desdobramentos catastróficos, devido à falta de controle da doença denominada “funesta”. Trata-se de uma narrativa memorialística, com realce para as lembranças do casal que protagoniza a obra, Evaristo e Neluce, sendo Evaristo possivelmente um *alter ego* de Ignácio de Loyola Brandão. Tudo isso se dá em meio ao mandato de um governante que recebe acunhas de “destemperado”, “temido”, em alusão a governos autoritários. Aborda, ainda, o negacionismo em relação à proliferação do vírus e ao uso de máscaras. Nesse contexto, o caos se instaura com o fim de suprimentos alimentares, extinção de minorias: moradores de favelas, índios, negros e aposentados. O livro também faz referência ao suicídio que se prolifera em meio ao desespero. Nessa perspectiva, abre possibilidades para reflexão sobre a crise de transtornos psicológicos que se instauram com o caos.

A ficção científica e distópica em Portugal

Os primeiros indícios de ficção científica na literatura portuguesa surgiram no final do século XIX. Aquecido com a tradução de obras anglófonas, como de H.G. Wells, houve o despertar do interesse pelo gênero. A obra precursora foi o *Mundo no ano 3 mil* (1895), de Pedro José Suppico de Moraes, a qual fornece a visão de uma sociedade futurista. O livro é uma adaptação da obra *Le Monde tel qu'il Sera*, do escritor francês Émile Souvestre, de 1846, que também influenciou Júlio Verne. O trabalho difere do original, com acréscimos de elementos que remetem à sociedade portuguesa do século XIX. A obra aborda a narrativa de um casal que aceita ser adormecido por um cientista com intenção de ser reanimado anos depois.

Após isso, houve um silenciamento do gênero por 45 anos em terras lusitanas. Somente em 1936, com a publicação de *A.D. 2230*, de Amílcar de Mascarenhas, é que se inicia um novo ciclo de ficção científica.

Nas décadas de 1950 e 60, surge, a coleção Argonauta (1953), focada em traduções, e *Mensageiro do espaço* (1957), *Ameaça cósmica* (1962), de Luís de Mesquita, *O construtor de planetas e outras histórias* (1956) e *A morte da terra* (1969), de Alves Morgado. Apesar das iniciativas, a produção de ficção científica portuguesa mantém-se tímida ao longo do século XX. Na década de 1970 são lançados *Crônicas do tempo do cavaleiro Charles e do seu fiel escudeiro Pompidouze* (1968), de Miguel Barbosa, protagonizada por um personagem autor-robô, que remete a um novo Quixote, e o livro *O grande cidadão* (1975), de Virgílio Martinho, com influência da obra de George Orwell. Citamos, ainda, o livro *Antologia do conto fantástico português* (1974), organizada por E. Melo e Castro; *Contos do Gin-Tonic* (1973), *Casos de direito galáctico: o mundo inquietante de Josela* (fragmentos) (1975), de Mário Henrique Leiria, e *Não lhes faremos a vontade* (1970), de Romeu de Melo.

Na década de 1980, João Aniceto publica *Os Caminhos nunca acabam* (1983), obra que aborda uma viagem espacial em que o narrador explora os conflitos externos dos tripulantes e as especulações sobre os planetas a serem explorados. Com essa obra, o autor ganhou o Prémio Editorial Caminho de Ficção Científica, tornando-se um relevante nome na literatura portuguesa de ficção científica. Além dele, Daniel Tércio foi premiado no Concurso de FC (ficção científica) da Editorial Caminho com *A Vocação do círculo* (1984), romance inovador que dialoga com realidades paralelas, cujo protagonista tem contato com outra Lisboa de um universo paralelo em que encontra o seu duplo e de outras pessoas conhecidas.

Na década de 1990, o livro *O Futuro à janela* (1991), de Luis Filipe Silva, recebe o prêmio Caminho Ficção Científica. Do mesmo autor, em parceria com João Manuel Barreiros, destaca-se a obra *Terrarium* (1996), ambientada em um futuro em que a humanidade se mostra resistente contra criaturas extraterrestres, cuja intenção é dominar a Terra. A obra representa uma Europa em que suas zonas costeiras se alagam pela subida das águas e a elevada temperatura transforma o continente em um território tropical.

Por sua vez, a distopia tem destaque na ficção portuguesa com narrativas como *O ano de 1993*, de José Saramago, publicado em 1975. A obra aborda a construção de um mundo surreal e onírico com influência das pinturas de Salvador Dali. A trama gira em torno de militares que invadem as casas de pessoas que se opõem ao sistema. O poder é instituído por meio de um olho que mantém a comunidade sob constante vigilância, sendo uma clara influência do livro *1984*, de George Orwell. Esse tipo de vigilância lembra o panóptico, dispositivo que imperava em instituições de poder, como presídios e manicômios, amplamente problematizado por Foucault (2008, p. 165):

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. [...] O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protege. A visibilidade é uma armadilha.

Dessa forma, Foucault (2008) elucida que o poder de punir, a partir do século XIX, passou a ser entendido como um direito adquirido das autoridades em prol da defesa da sociedade. No século XXI, a produção literária distópica em Portugal já se encontra mais consolidada.

Com base na leitura da tese de Carolina Valada Becker (2017) e nos artigos de Maria Jesús Fernández (2016), enumeramos algumas obras portuguesas que se destacam contemporaneamente. O angolano/português Gonçalo M. Tavares se destaca com a tetralogia intitulada *O reino*, que envolve as obras: *Um homem*: Klaus Klump (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2007). As narrativas envolvem humanos inseridos em situações-limites, como violência, solidão, desesperança, sob os efeitos da tecnologia. Além de mostrar o perigo de discursos totalitários carregados de moralismos.

A obra *O Destino turístico* (2008), de Rui Zink, ambienta-se em um lugar em que são simuladas experiências de guerra, violência e iminência da morte, explorando o temor, cuja principal atração consiste no investimento turístico para provocar medo. Assim, o turista se depara com confrontos entre gangues, sequestros e, por vezes, execuções.

Semelhante ao totalitarismo das narrativas clássicas distópicas, temos a obra *Um piano para cavalos altos* (2012), de Sandro William Junqueira, escritor nascido na Rodésia, atual Zimbábue, que se mudou ainda criança para Portimão, Portugal. A narrativa apresenta um ambiente urbano sitiado por um governo que tem o controle da comunidade, beneficiando-se de um evento climático natural denominado de “Grande Desastre”, que destrói a estrutura da cidade, levando à construção de uma nova, totalmente vigiada, situação que também remete ao Panóptico de Bentham. A cidade passa, então, a ser cercada por um muro alto e dividida em zonas estratificadas socialmente.

A narrativa *O Dom* (2007), de Jorge Reis-Sá, envolve pessoas transformadas em contas de joias para a formação de colares, com exceção de um homem. Também não são afetadas pessoas que se encontram no interior de um *shopping center*, de modo que o espaço se converte em um microcosmo protetor, no qual impera um governo não-oficial que luta pela liderança e sobrevivência em meio ao egoísmo e à violência

Considerando as produções distópicas pós-Segunda Guerra Mundial, em que a ciência e os avanços tecnológicos protagonizam narrativas sob uma perspectiva totalitarista, destacam-se: *O último europeu*: 2284 (2015), de Miguel Real; e *Os números que venceram os nomes* (2015), de Samuel Pimenta.

Sobre o viés mais próximo das narrativas pós-apocalípticas, citamos: *Por este mundo acima* (2011), de Patrícia Reis; e *Diálogos para o fim do mundo* (2010), de Joana Bértholo, cujos enredos envolvem a destruição do mundo por motivos inexplicáveis,

assemelhando-se à obra *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy. Diferentemente do que se observa em narrativas distópicas em que os personagens resistem a situações-limites provocadas por governos autoritários ou pela dominação da ciência e tecnologia, nas narrativas em questão a luta é pela sobrevivência diante de um planeta destruído pela escassez de recursos naturais.

Considerações finais

Neste trabalho, apresentamos uma visão panorâmica de narrativas de ficção científica e seu subgênero, a distopia, em circulação no Brasil e em Portugal, no contexto dos séculos XX e XXI. Nas produções distópicas brasileiras, percebemos uma preocupação com problemas ambientais envolvendo a Amazônia e também com problemas políticos. A desesperança em relação ao sistema político permeia diferentes narrativas relacionadas ao temor da ascensão de uma extrema direita que ameace minorias e subjugue normas democráticas.

Diante de espectros políticos preocupados em colocar em evidência suas supostas ideologias e dividir pessoas, mais do que as unir em torno de um projeto que vise o bem comum, as consequências são sociedades em evidente falência de valores democráticos.

Quanto às obras portuguesas, o interesse é por situações alegóricas para a problematização de temas históricos e contemporâneos inerentes ao país e também ao mundo, sem um tempo ou espaço definidos. As obras discutem questões como guerras, mecanização das pessoas, realidades paralelas, resistência contra extraterrestres, viagens espaciais, reorganização do espaço e disputas pelo poder diante de cenários catastróficos e apocalípticos.

O impacto dos desdobramentos da ciência e da tecnologia sobre

a humanidade, no envolvimento das situações-limites de subjugação do humano pela máquina, são abordagens atinentes tanto às narrativas brasileiras quanto às portuguesas. Permeiam também entre as produções de ambos os países uma preocupação com o destino do planeta e o alerta em relação a governos totalitários, cujo poder é capaz de controlar e dizimar pessoas.

Assim, as obras, sobretudo as distópicas, tendem a representar os infortúnios da humanidade com mundos piores, mas com proposta de reação, com vistas a superar as problemáticas especulativas que dialogam com o contexto do mundo do leitor. Há, portanto, uma tendência dos escritores para destacar pautas sobre ansiedades e temores, potencializando acontecimentos futuros. Consideramos as ficções científicas e distópicas relevantes para refletirmos sobre os cenários sociais, ambientais, econômicos e tecnológicos, tanto atuais como prováveis, em meio a um mundo distendido, fragmentado e de rápidas transformações.

Referências

BECKER, C. **Inscrições distópicas no romance português do século XXI**. 180 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

BOURGUIGNON, Marco A.M. Um Pequeno resgate da história da ficção-científica brasileira. **Scarium.com**, 2021. Disponível em: <http://www.scarium.com.br/noficcao/hfc.html>. Acesso em: 10/07/2022.

CIARLINI, Daniel C. B. Berilo Neves: um pulp writer sem pulp era. **Desenredos**, v. 26, p. 1-16, 2017.

CLAEYS, G. **Dystopia: A natural history**. United Kingdom: Oxford University Press, 2017.

CUDDON, J.A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 5.^a ed. London: Penguin, 1999.

FERNÁNDEZ, Maria Jesús. O desaparecimento de Portugal: narrativas distópicas na literatura portuguesa contemporânea, cartografias del portugués: Lengua, literatura, cultura y didáctica en los espacios lusófonos. **Actas del IV Congreso Internacional de la SEEPLU**, 2016, pp. 341-64.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhe. 35. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

HAAG, Carlos. **O futuro do presente no pretérito**. Pesquisa Fapesp, 2011. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/o-futuro-do-presente-no-pret%C3%A9rito/>. Acesso em 20/05/2023.

HOLSTEIN. Álvaro de Sousa. **Na periferia do Império**. Porto/ Cascais – Encontros de Ficção Científica, 1996.

LÖWY, M. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARKS DE MARQUES, E. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. In: **Anuário de literatura**. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

MARTINS, M. L. Utopia e Ficção Científica: a “geografia real” e os futuros (im)prováveis. In.: **Leituras da História**. Ano I, p. 20-27, 2008. ISSN: 19822464.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. **A distopia na literatura brasileira do século XX. 362 f. Tese (Doutorado)** – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2022.

SARGENT, L. T. The Three Faces of Utopianism Revisited. **Utopian Studies**, Vol. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

NÃO É FANTÁSTICO, É FICÇÃO CIENTÍFICA: UMA RELEITURA DE “O CAPITÃO MENDONÇA”, DE MACHADO DE ASSIS

Naiara Sales Araújo

Durante muito tempo, pensou-se que o gênero ficção científica no Brasil teve suas primeiras manifestações apenas do século XX. Tal assertiva tem sido refutada nas últimas décadas dado o aumento considerável de estudos críticos brasileiros no universo literário especulativo. Hoje, sabe-se que as primeiras obras de ficção científica brasileiras foram escritas ainda no século XIX. No entanto, há de se salientar que, em se tratando de ficção especulativa, categoria ficcional na qual a ficção científica se insere, não há unanimidade crítica quanto à classificação ou enquadramento de algumas obras em um único gênero literário, caso verificado em muitas obras de cunho especulativo escritas no século XIX.

Por falta de maior compreensão e clareza teórica, é comum a inserção do termo “fantástico” em análises crítico-literárias de obras pertencentes ao universo especulativo, mas que muitas vezes não se enquadram dentro do gênero fantástico. Assim, surge a necessidade da diferenciação entre o que chamamos de gênero fantástico e sua distinção de modo fantástico. Esse último engloba tudo que consideramos como ficção especulativa, pois não se trata de um gênero, mas uma categoria ficcional que pode amalgamar diferentes gêneros, tais como ficção científica, fantástico, horror, fantasia, realismo mágico, dentre outros, conforme aponta Araújo (2021). Nesse sentido, consideramos os termos “ficção especulativa” e “modo fantástico” duas nomenclaturas para a mesma categoria ficcional.

O fantástico como gênero, por sua vez, tem como elemento central a hesitação do leitor entre a explicação do que é natural e do que é sobrenatural nos eventos apresentados na narrativa, conforme sugere Todorov (1970). Tal definição passou por importantes atualizações ao longo do tempo. No entanto, a maior parte da crítica concorda que o elemento inexplicável ou sobrenatural gerador de hesitação, medo ou dúvida é condição necessária para a existência do gênero, conforme apontam críticos como Irene Bessière (1974), Filipe Furtado (1980; 2009), Rosemary Jackson (1986) e Remo Ceserani (2006), David Roas (2018), e outros autores.

Nesse sentido, o objeto desse estudo, “O Capitão Mendonça” (1870), de Machado de Assis, não será analisado como pertencente ao gênero fantástico – como sugere a grande maioria dos estudos que já se debruçaram sobre o mesmo –, por não conter as características elencadas pelos críticos supracitados. O conto em questão será analisado à luz do gênero ficção científica, por apresentar elementos que dialogam diretamente com esta vertente ficcional.

Algumas palavras sobre a Protoficção Científica Brasileira do Século XIX

Antes de adentrarmos o objeto de análise deste estudo, faz-se necessária uma pequena abordagem histórica do período em que a ficção científica brasileira teve suas primeiras manifestações. Conforme aponta Monteiro (2016), a compreensão de ciência ao longo do tempo passou por diversas etapas. No Brasil, até o início do século XIX, a noção de ciência era vaga e dialogava diretamente com os conceitos e ações referentes à magia, ao misticismo e à feitiçaria. Em algumas culturas, um feiticeiro ou mago detinha, por vezes, as mesmas funções de um cientista ou médico, por exemplo, haja vista sua capacidade de dialogar com o desconhecido.

Os séculos XIX e XX testemunharam a efervescência das mudanças epistemológicas sociais e culturais geradas pelo desenvolvimento tecnocientífico. Tais mudanças eram povoadas por incertezas, angústias e medos do desconhecido, do porvir e do inusitado. Destarte, da mesma forma que os escritores europeus se utilizaram das mais diversas estratégias, estilos e tendências, os escritores brasileiros o fizeram. A possibilidade de utilizar-se de diferentes gêneros, categorias, técnicas ou estilos literários, favoreceu o surgimento de obras desprovidas de uma classificação singular.

Considerando que a literatura dialoga diretamente com a história e desenvolvimento de uma determinada sociedade, somente em meados do século XIX começaram a surgir, no Brasil, obras com características mais futuristas e especulativas. Porém, em sua maioria, há uma hibridização genérica, reforçando as tendências literárias da época. Tais narrativas evidenciavam as dúvidas e incertezas advindas da ideia de progresso e desenvolvimento tecnológico. Dessa forma, muitas das narrativas nacionais produzidas nesse período sofreram influência direta daquelas produzidas na Europa.

Como tentativa de catalogar as principais características do que se convencionou chamar protoficção científica brasileira – narrativas híbridas que contêm algumas das características da ficção científica e foram escritas antes da formação do gênero –, Araújo (2020) elencou uma série de componentes comumente presentes nessas obras:

- a) figura do cientista (louco), representado, na maioria das vezes, por médicos que, ávidos por utilizar o conhecimento para realizar experimentos em humanos, acabam por praticar atos eticamente reprováveis; b) drogas, medicamentos ou procedimentos resultantes de uma descoberta, técnica ou método científico; c) presença de uma teoria científica que interfira, de uma maneira ou de outra, no desfecho da narrativa; d) visão negativa ou pouca aceitação social de procedimentos

relacionados ao fazer científico em uma sociedade que passa por mudanças epistemológicas; e) fusão de conhecimento científico com saberes advindos de práticas de magia, feitiçaria ou crenças religiosas; f) hibridização de gêneros, possibilitando a inserção da obra em mais de uma categoria: fantástico, maravilhoso, fantasia, gótico, horror, sátira, utopia, dentre outros. (ARAÚJO 2020, p. 42)

As características acima mencionadas justificam a constante menção de obras consideradas protoficção científica como pertencentes ao gênero fantástico pelo seu caráter híbrido, como é o caso do conto objeto deste estudo. Em seu estudo sobre a arqueologia da protoficção científica brasileira, Thalita Ruth (2021) cataloga um grande número de narrativas escritas no século XIX que, segundo a pesquisadora, apresentam as características elencadas acima.

Arqueologia da Protoficção Científica Brasileira - Século XIX	
1843	O Brasil, ed. de 2 de abril, de Justiniano José da Rocha;
1857	“O fim do Mundo”, de Joaquim Manuel de Macedo;
1862	“A História do Brasil, escrita pelo Dr. Jeremias no ano de 2862”, de Joaquim Felício dos Santos;
1868-1872	“Páginas da História do Brasil, escrita no ano 2000”, de Joaquim Felício dos Santos;
1869	A Luneta Mágica, de Joaquim Manuel de Macedo;
1870	“O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis;
1875	O Doutor Benignus, de Augusto Emílio Zaluar;
1877	Nova Viagem à Lua, de Artur Azevedo;
1882	“A sereníssima república”, “O Alienista” e “O imortal”, de Machado de Assis;
1883	“Conto Alexandrino”, de Machado de Assis;
1899	A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas;
1899	“Adão & Cia” e “Nova Companhia”, de Coelho Neto.

A essa lista, poderiam ser acrescentadas “Demônios” (1893), de Aluísio Azevedo, “Rui de Leão” (1872), de Machado de Assis, e outras obras mais. Conforme apontado anteriormente, *é preciso salientar que há divergência por parte da crítica* quanto à classificação genérica de algumas dessas obras. Os contos “Rui de Leão” e “O Imortal”, por exemplo, foram recentemente apontadas como obras de ficção científica, por Roberto Causo (2018), no prefácio de *Sobre a imortalidade de Rui de Leão*, pensamento do qual discordamos.

Para justificar tal classificação genérica, Causo vale-se dos apontamentos de Brian Stableford (2006) para o qual a imortalidade é um dos *leitmotifs* básicos do pensamento especulativo, e o elixir da vida e a fonte da juventude são objetivos hipotéticos das buscas intelectuais e exploratórias clássicas. A imortalidade, embora seja um tema recorrente nas narrativas de ficção científica, por si só não é capaz de sustentar uma obra como pertencente ao gênero. Ademais, a busca pela imortalidade está presente desde as primeiras obras literárias já registradas pela humanidade, sendo esta uma das principais temáticas presente em *Gilgamesh*, que pode ser apontada com a primeira obra de ficção especulativa, mas não de ficção científica.

Para melhor situar as discussões aqui propostas, vale a pena revisitar, mesmo que de forma sucinta, algumas das definições propostas pelos críticos de ficção científica Darko Suvin (2005), Damien Broderick (1995) e Adam Roberts (2005), cujas perspectivas completam-se e ultrapassam os limites de tempo e espaço. Segundo Suvin, a ficção científica é um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo é um quadro imaginativo, alternativo ao ambiente empírico do autor.

Ainda conforme Suvin, os conceitos de estranhamento e cognição juntos implicam um estado de conhecimento parcial e imperfeito. Nessa perspectiva, o estranhamento cognitivo é criado quando a narrativa apresenta elementos que são estranhos ou

desconhecidos para o leitor, como tecnologias avançadas, mundos alienígenas ou seres extraterrestres, entre outros elementos. Ao mesmo tempo, a história deve apresentar tais elementos de uma forma coerente e plausível, criando um senso de verossimilhança que faz com que o leitor aceite essas ideias como possíveis dentro do universo ficcional, como veremos em “O Capitão Mendonça”.

Para Broderick (1995), a ficção científica é uma narrativa vinculada a uma cultura que passa por mudanças epistemológicas, sendo estas implicadas no crescimento ou na substituição do modo de produção, consumo e distribuição tecnoindustrial. Para isso, é necessária a presença marcante de uma sociedade tecnologicamente desenvolvida, em desenvolvimento ou em processo de adaptação ao que a ciência e a tecnologia podem proporcionar.

Não muito diferente de Broderick, o escritor e crítico Adam Roberts (2005) conceitua a ficção científica como uma forma de literatura que se baseia na especulação científica e tecnológica para criar histórias que exploram o impacto dessas ideias no futuro da humanidade. Para ele, esse gênero permite aos escritores explorar as possibilidades e consequências das descobertas científicas e tecnológicas de uma forma que vai além das fronteiras da realidade atual. Ele vê a ficção científica como um meio de questionar o *status quo* e de desafiar as convenções e normas estabelecidas. Ao imaginar futuros possíveis e alternativos nessas narrativas, oferecem uma lente através da qual podemos examinar e refletir sobre questões sociais, políticas e filosóficas.

Apesar de grande parte dos críticos considerarem *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a obra inaugural de ficção científica, pensamento com o qual comungamos, o gênero só começa a ser estruturado no final do século XIX e início do século XX, com a popularização das obras de Jules Verne e H.G. Wells. Mesmo que Machado de Assis não tenha tido acesso a apontamentos teóricos do gênero, há evidências de sua familiaridade com as narrativas da ficção científica do século XIX.

Nessa perspectiva, apontamos “O Capitão Mendonça” como a obra inaugural e a grande contribuição de Machado de Assis para o gênero ficção científica, que só viria a se estruturar no Brasil em meados do século XX. Nesse sentido, vale ressaltar que tanto na tradição anglo-americana quanto na tradição brasileira, as obras inaugurais do gênero foram escritas quase um século antes de sua estruturação.

Relendo “O Capitão Mendonça” à luz da ficção científica

O conto “O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis, foi escrito em 1870 e publicado pela primeira vez no *Jornal das Famílias*. A narrativa gira em torno de Amaral, um jovem que, estando descontente com sua amada, entra em um teatro para espreitar. Durante o espetáculo, Amaral vive o pior de seus pesadelos. No teatro, o protagonista encontra o Capitão Mendonça, um antigo amigo de seu pai que após uma conversa convida o jovem para jantar em sua casa. Embora perceba algo de estranho em Mendonça, Amaral aceita o convite. Ao entrar na casa, o protagonista depara-se com um ambiente sóbrio e assombroso. Amaral então é apresentado a Augusta, filha de Mendonça, a mais bela moça que vira na vida. Durante a conversa, Amaral descobre que Augusta era uma criatura feita em laboratório; mesmo assim, com as constantes visitas e encontros, Amaral apaixona-se por Augusta e decide pedi-la em casamento.

Pode parecer pretencioso retirar “O Capitão Mendonça” do grupo de narrativas que apontamos como protoficção científica e elegê-lo como obra inaugural do gênero ficção científica no Brasil, indo na contramão do que a crítica especializada tem sugerido até agora. Não obstante, a análise que nos propomos a fazer aqui levará em consideração os estudos críticos que apontam *Frankenstein*

(1818), de Mary Shelley, como a primeira obra de ficção científica mundial, por considerarmos que as duas obras apresentam a mesma estrutura narrativa e contemplam os mesmos ícones comumente associados às narrativas de ficção científica: uma criatura feita em laboratório a partir de um experimento científico, o método científico e seu aperfeiçoamento, a figura do cientista louco, e uma sociedade tecnologicamente em desenvolvimento ou em processo de adaptação ao desenvolvimento tecnocientífico.

Como já apontado anteriormente, muitos dos estudos que se debruçaram sobre “O Capitão Mendonça” – Pagnan, C. L. et al (2019), Pereira, C. M (2012), Bellin, G. P. E., Krause, J.R. (2021), etc. – fizeram-no pelo viés do fantástico, caminho que não seguiremos, pois entendemos que o sobrenatural e/ou o inexplicável gerador da hesitação é condição necessária para a sustentação de tal gênero. Boa parte dos críticos que consideram esse conto machadiano uma narrativa fantástica o fazem pela sua semelhança com a obra “O homem de areia” (1817), de E. T. A. Hoffmann. Entretanto, o conto de Hoffmann é, de fato, amparado por estruturas semânticas que permitem ao leitor vislumbrar a existência de elementos sobrenaturais, dado que as incertezas geradas pelo estado mental de Natanael, bem como suas lembranças de infância, dialogam com a concepção de sobrenatural que há em cada um de nós.

No conto machadiano, embora haja o estranhamento e a hesitação do protagonista, não se verificam elementos sobrenaturais, pois tudo vai sendo explicado e comprovado a partir de explicações racionais. O fato de, ao final da histórica, o leitor tomar conhecimento de que tudo não passou de um sonho não anula as estruturas genéricas que sustentaram a narrativa até sua última página, da mesma forma que *Frankenstein* não deixaria de ser ficção científica se ao final da narrativa o capitão Walton revelasse que a história contada não passou de um sonho. Porém, é plausível a colocação das duas obras dentro do modo fantástico

(não do gênero) como o fazem Bellin e Krause (2021), pois, como mencionado anteriormente, consideramos o modo fantástico outro termo para ficção especulativa, da qual a ficção científica é gênero integrante.

Mesmo não analisando o conto “O Capitão Mendonça” como uma obra de ficção científica, Bellin e Krause (2021) reconhecem que a obra faz uma crítica à emergência do método científico no Brasil e que a obra machadiana é o primeiro conto do autor a trazer a representação de um cientista. De fato, a figura do cientista é um dos elementos centrais na configuração das obras de ficção científica:

– Augusta é a minha obra-prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura. (ASSIS, 1870, p. 09)

A exemplo de Victor Frankenstein, Mendonça passou longos períodos de tempo isolado e imerso em seus estudos e experimentos antes de finalmente concluir sua obra-prima. Embora, diferentemente de Frankenstein, Mendonça sinta orgulho e prazer em mostrar sua criatura, ambos os cientistas carregam em si as virtudes de um homem da ciência moderna, conforme descrição de Paulo Lavoura:

A primeira das virtudes desta mentalidade assimiladas pela representação da figura do cientista na literatura é a virtude do trabalho. O homem de ciência, seja de campo, de gabinete ou de laboratório, é acima de tudo um homem de trabalho. A esta encarnação do espírito de labuta incessante, o sábio cientista do século XIX, soma outras virtudes fundadoras da sociedade

burguesa, nomeadamente, a audácia, a tenacidade, a perseverança, a sagacidade, a prudência e a economia. (LAVOURA, 2019, p. 02)

O cientista machadiano é dotado de todas as qualidades elencadas por Lavoura, e concretiza aquilo que para muitos era audacioso demais e impossível, além de imoral e contrário às leis divinas. O próprio Mendonça enaltece seu feito científico da mesma forma que Isaac Asimov (1984) viria a fazer um século mais tarde, com uma representação positiva dos cientistas e da ciência em geral. Em muitas de suas obras, Asimov retratava os cientistas como heróis intelectuais que utilizavam a razão e a lógica para resolver problemas e avançar o conhecimento humano.

O velho voltou-se para contemplá-la; nenhum pai olhou ainda para sua filha com mais amor do que aquele. Via-se bem que o amor era realçado pelo orgulho; havia no olhar do capitão uma certa altivez que em geral não acompanha a ternura paterna... Não era um pai, era um autor (ASSIS, 1870, p. 09).

Vê-se a figura de um autor orgulhoso de sua obra, ou um criador que contempla sua criação, perfeita em corpo e mente. Em *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction* (1979), Gary K. Wolfe reforça que a mitologia da inteligência artificial na ficção científica segue a mesma linha da mitologia do corpo artificial. Ambos contêm vestígios do mito de Prometeu e implicam em um movimento ao desconhecido.

Paradoxalmente, e a despeito da contemplação do cientista para com sua obra, Machado de Assis prefere seguir os moldes de Mary Shelley, utilizando-se, desde o início, da estética gótica para criar um ambiente favorável às incertezas, medos, dúvidas e horrores gerados pelo estranhamento e obscurantismo do porvir.

No fim de algum tempo paramos defronte de uma casa velha e escura. [...]

O velho bateu três pancadas; daí a alguns segundos rangia a porta nos gonzos e nós entrávamos num corredor escuro e úmido. [...]

— Bem; fecha a porta. Dê cá a mão, sr. Amaral; esta entrada é um pouco esquisita, mas lá em cima estaremos melhor.

Dei-lhe a mão.

— Está trêmula, observou o capitão Mendonça. [...]

— Se lhe parecer que não há de tremer quem entre por um corredor como este, o qual, haja de perdoar, parece o corredor do inferno. [...]

— Sim; não é o inferno, mas é o purgatório [...] estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo o meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror. (ASSIS, 1870, p. 04)

O ambiente macabro e amedrontador ao qual Amaral é exposto dá dicas da atmosfera sombria na qual o experimento foi feito, remetendo o leitor ao isolamento e às mesmas circunstâncias em que Victor Frankenstein produziu sua criatura. A reclusão ou afastamento de ambientes sociais, outro comportamento característico do cientista, faz-se necessária dada a prática imoral e ilegal do ato praticado. Para Lavoura (2019), o isolamento é também uma forma de o cientista se mostrar superior e dessemelhante dos demais homens, destacando-se do resto dos mortais, característica marcante em Mendonça:

— Tem razão, disse ele, depois de alguns minutos; eu estou muito acima dos outros homens. A minha obra-prima...

— É esta, disse eu apontando para Augusta.

— Por ora, respondeu o capitão; mas eu medito coisas mais pasmosas; por exemplo, creio que descobri o meio de criar gênios. (ASSIS, 1870, p. 14)

Ainda segundo Lavoura, a prática do isolamento é perigosa e acarreta, na maioria das vezes, um fardo que leva à loucura. “Separado dos seus semelhantes e dos cuidados que estes lhe podem proporcionar, o cientista depara-se sozinho com a possibilidade de ceder à tentação do orgulho e do poder egoísta” (2019, p. 07). No conto, o isolamento proporciona a Mendonça a tranquilidade para realizar suas práticas e descobertas tão almejadas por outros cientistas como, por exemplo, transformar carvão em diamante.

Outro ponto a ser destacado no conto machadiano é a presença explícita de um método científico, o qual, segundo Paul Alkon, é responsável por conferir a racionalidade que suscita o gênero da ficção científica e o difere, por exemplo, da fantasia (2002). Em outras palavras, o método científico confere uma abordagem lógica e sistemática para a realização do experimento científico, permitindo a repetição ou reprodução do feito.

Pois bem, a penúltima Augusta que me saiu do laboratório não tinha isso; esquecera-me inculir-lhe a vaidade. A obra podia ficar assim, e estou que seria, aos olhos de muitos, mais perfeita do que esta. Mas eu não penso assim; o que eu queria era fazer uma obra igual à do outro. Por isso, reduzi outra vez tudo ao estado primitivo, e tratei de introduzir na massa geral uma dose maior de mercúrio. (ASSIS, 1870, p. 11)

Vê-se que há uma repetição e aperfeiçoamento do método utilizado para produção de Augusta. Em *The Known and The Unknown: The Iconography of Science Fiction* (1979), Gary Wolfe destaca que nas obras de ficção científica modernas o triunfo da razão manifesta-se na codificação do método científico. Embora a ficção científica se baseie em elementos imaginativos e muitas vezes especulativos, a inclusão do método científico adiciona uma camada de realismo e coerência à narrativa. Em “O Capitão Mendonça”, Machado de Assis apresenta uma abordagem plausível para a investigação científica e sua exploração de ideias futuristas aos moldes do que Suvin (2005) chama de estranhamento cognitivo.

Por considerar Amaral apenas “um animal mesquinho” e, portanto, indigno de casar-se com sua obra-prima, Mendonça propõe fazer de Amaral um gênio, a partir de uma cirurgia que, tanto para o pai quanto para a filha, seria um procedimento simples. Ou seja, há uma detenção e apropriação completa do método científico, o triunfo da razão como sugerido por Wolfe (1979). Vale ressaltar que todos os experimentos de Mendonça são amparados por explicações racionais com a intrusão de elementos científicos e procedimentos metodológicos:

– Depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer. (ASSIS, 1870, p. 17)

Nesse momento da narrativa, tem-se figuração do cientista louco, importante ícone da ficção científica. Ao longo da história literária, os cientistas loucos foram capazes de fazer os mais variados e amorais experimentos científicos: seres artificiais, transmutação e alquimia, manipulação genética, exploração da mente humana,

dentre outros. Assim, a figura do monstro tão reportada nesse tipo de narrativa recai, por vezes, na figura do cientista.

The symbolism that surrounds monsters may be as suggestive as the monsters themselves. Since monsters symbolize the unknown, the encounter with the monsters is often brought about either by human breaching the barriers that separate them from the monster's realm or vice versa.¹ (WOLFE, 1979, p. 187)

No conto em análise, a figura do monstro é retratada tanto na criatura quanto no criador. A bela Augusta, ao tirar os olhos, perde as feições humanas, transformando-se em um monstro tão horrendo quanto aquele descrito por Victor Frankenstein ao finalizar sua obra. O sorriso angelical, no entanto, confere à criatura o comportamento sinistro e demoníaco característico dos monstros. Nesse caso, há uma ligação simbiótica e cumplicidade entre criatura e criador:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico. (ASSIS, 1870, p. 07)

Ainda se referindo as figurações do monstro nas obras de ficção científica, Wolfe comenta que os monstros podem ser vistos

¹ O simbolismo que envolve os monstros pode ser tão sugestivo quanto os próprios monstros. Como os monstros simbolizam o desconhecido, o encontro com os monstros muitas vezes ocorre quando os seres humanos ultrapassam as barreiras que os separam do reino dos monstros, ou vice-versa (tradução nossa).

como barreiras metafóricas que os cientistas quebram ao alcançar descobertas que levam a resultados e consequências desconhecidos.

Considerando os apontamentos de Roberts (2005), para o qual os escritores utilizam a ficção científica para mostrarem sua visão pessimista ou otimista do futuro, Machado de Assis lança mão dessa ferramenta literária para expor uma visão mais pessimista do que otimista do progresso tecnocientífico, fazendo o leitor questionar as consequências de ações atuais e de explorar os limites éticos e morais da tecnologia.

Considerações finais

A discussão aqui apresentada levou em consideração a concepção de que a ficção científica é um gênero literário que se baseia na especulação científica e tecnológica para explorar questões fundamentais sobre o futuro da humanidade, desafiando as convenções e normas estabelecidas, e oferecendo uma visão crítica e reflexiva do mundo em que vivemos. Para tanto, esse gênero utiliza-se de ícones ou imagens capazes de provocar no leitor um senso de verossimilhança.

Como se pôde notar nas discussões aqui propostas, características desse gênero foram exploradas por escritores brasileiros desde meados do século XIX. Machado de Assis foi, sem dúvida, aquele que deu o pontapé inicial que marcou a presença efetiva do gênero no Brasil. Vale ressaltar também a visão apurada de todos os escritores que, ainda no século XIX, se aventuraram em produzir narrativas de protoficção científica dialogando com produções literárias de todo o mundo, sobretudo da Europa, berço do desenvolvimento tecnocientífico.

A despeito de termos feito uma releitura que pouco dialoga com os estudos de “O Capitão Mendonça” já propostos, reconhecemos a riqueza da obra e suas múltiplas possibilidades de análise dentro do universo especulativo. Ademais, o surgimento de novas abordagens e diferentes olhares no meio literário tende a enriquecer as discussões, ampliando o leque de alternativas tanto no que se refere aos estudos críticos quanto na produção de obras literárias que dialogam com o desenvolvimento tecnocientífico e seu impacto na sociedade.

Como em muitas obras literárias do século XIX e XX, a escrita literária no século XXI vem sendo marcada pela hibridização genérica, dificultando, por vezes, a inserção de algumas obras em uma única categoria genérica. Esse movimento natural vai dando espaço ao surgimento de novos gêneros dada a constante necessidade de atualização, leitura e registro das transformações pelas quais as sociedades vem passando sobretudo em decorrência dos avanços tecnológicos e seu impacto direto na vida humana.

Referências

ALKON, P. **Science Fiction before 1900: Imagination Discovers Technology**. Routledge: New York/London, 2002.

ASIMOV, I. **No mundo da ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

ASSIS, M. de. **O capitão Mendonça**. Disponível em: <https://machadodeassis.ufsc.br/obras/contos/avulsos/CONTO>. 1870. Acesso em: 10 mai. 2023.

ARAÚJO, N. S.. Revisitando a Protoficção Científica: considerações acerca da literatura e das mudanças epistemológicas. **Revista Estudos em Letras**, 1(1). 2020. 37-49. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/estudosletras/article/view/5193>. Acesso em: 10 mai. 2023.

BELLIN, G. P.; KRAUSE, J. R. Cientificismo, Modo Fantástico e Representação do Gênero Feminino em “O Capitão Mendonça”, de Machado de Assis. In: **Graphos**, v. 23 n. 1, 2021. p. 42-61.

CAUSO, R. O Imortal e o Imortal: Machado de Assis e a Ficção Científica. In: **Sobre a Imortalidade de Rui de Leão**. São Paulo: Plutão, 2018.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de Areia. In: COSTA, F. M. da C. (em colaboração com PORTOCARRERO, C.). **Os melhores contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 75-106.

LAVOURA, P. **Representações do homem de ciência nas Viagens Extraordinárias**. Carnets. Deuxième série, v. 15, 2019. p. 01-12.

PAGNAN, C. L.; NISHIURA, C. A. G.; SANTOS, A. dos. O homem de areia, de E. T. A. Hoffmann, e Capitão Mendonça, de Machado de Assis: aproximações em torno do gênero fantástico. **Revista De Letras Norte@mentos**, 12(28). 2019. <https://doi.org/10.30681/rln.v12i28.6729>.

PEREIRA, C. M. “O Capitão Mendonça”, uma ficção científica machadiana? – considerações sobre o fantástico. **Remate de males**, Campinas, SP, v. 32, n. 2, 2012. p. 279–291.

ROBERTS, A. **The history of Science Fiction**. Palgrave Macmillan, 2005.

SOUSA, T. R. **Arqueologia da protoficção científica e a contribuição da Literatura Maranhense**. 2021. 131 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras - Campus Bacanga) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

WOLFE, G. K. **The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction**. Kent: The Kent State University Press, 1979.

FC DISTÓPICA CONTEMPORÂNEA NO CINEMA BRASILEIRO: ANÁLISE DO FILME *MEDIDA PROVISÓRIA* (2022)

Jucélia de Oliveira Martins
Alexander Meireles da Silva

O escritor Nelson de Oliveira (2018), no texto nomeado “Ondas do amanhã”, destaca que escritores são contraventores. Contudo, dentre uma ampla gama de ficcionistas, o seu tipo favorito é aquele cujas histórias objetivam subverter as leis da natureza, transcendendo os limites considerados social ou humanamente intransponíveis: “Contrabandista de sonhos lúcidos, esse contraventor não aceita o determinismo biológico da evolução e do código genético, tampouco o determinismo físico da gravidade e da entropia” (2018, p. 9).

O citado ensaísta afirma que essa modalidade de autores, denominada por ele como “contrabandistas de transcendência”, não necessariamente integram a mesma categoria. Dependendo da intencionalidade e maneira como esses escritores subvertem as leis naturais, seus escritos podem se enquadrar em linhas ficcionais diversas, sendo elas: a ficção sobrenatural, a ficção fantástica e a ficção científica (doravante FC).

Oliveira (2018) sustenta que na ficção sobrenatural, a magia é o elemento catalisador dos eventos insólitos, enquanto na FC os acontecimentos inabituais que transcorrem ao longa da narrativa são decorrentes dos avanços de cunho científico e tecnológico. Ao passo que na ficção fantástica o extraordinário advém de um fato que permanece desconhecido:

Na ficção sobrenatural, as pessoas se metamorfoseiam, ficam invisíveis, interagem com os mortos, trocam de corpo, viajam no tempo ou enfrentam criaturas

impossíveis por meio de feitiços, maldições e encantamentos, ou seja, graças a magia. [...] Na ficção científica, as pessoas fazem as mesmas coisas por meio da engenharia genética, da mecânica quântica, da inteligência artificial etc., ou seja, graças à ciência e à tecnologia. [...] Na ficção fantástica, ao contrário, as pessoas fazem as mesmas coisas extraordinárias graças a nada e ninguém. Não há feitiços ou máquinas, feiticeiros ou cientistas, por trás dos fenômenos insólitos. (2018, p. 10)

Para o professor francês Éric Dufour (2012), e em consonância com o entendimento de Oliveira (2018), a ficção científica compartilha com o gênero ficcional fantástico a qualidade de trabalhar com o irreal. Entretanto, a FC apresenta como especificidade o fato de suas narrativas destacarem e questionarem o progresso científico e o futuro do homem.

Outra faceta interessante da ficção científica é sua amplitude. Ela consegue abarcar diversos subgêneros, que embora tenham características singulares que possibilitem sua diferenciação, comungam no sentido de entender que a tecnologia (e seus artefatos) é uma força motriz capaz de ocasionar transformações sociais de pequena, média ou larga escala, a depender das intenções humanas que motivam a sua utilização.

Nos textos de FC, a tecnologia também constitui um vetor essencial, já que nela o escritor faz uso da mesma para imaginar sociedades futuras germinadas a partir de probabilidades tecnológicas idealizadas dentro de um critério racional. Em vista disso, Oliveira (2018) relata: “Já faz tempo que a ficção científica vem despertando o leitor para as possibilidades tecnológicas da realidade empírica” (2018, p. 12).

É interessante frisar que é relativamente comum os escritores de ficção científica fazerem uso de descobertas científicas e tecnologias vigentes ou que se encontram em processo de desenvolvimento no decurso de suas vidas, como fonte de inspiração na composição de suas histórias. E, uma vez por outra, algumas dessas narrativas

posteriormente adquirem a fama de proféticas quando logram êxito em prever fenômenos, como assevera o professor paulista Raul Fiker, ao discorrer sobre o conceito de ficção científica: “O termo designava um subgênero da ficção em prosa com características didáticas e proféticas tendo por base os conhecimentos científicos atuais [...], uma novela misturada a fatos científicos com uma visão profética” (FIKER, 1985, p. 11 e 12).

No tocante ao cinema de FC, suas primeiras manifestações são marcadas sobretudo pela preocupação na criação de espetáculos visuais que surpreendessem os espectadores, ao produzir um impacto estético, do que realmente em contar-lhes histórias; consoante salienta o crítico britânico Adam Roberts: “[...] a ênfase estava antes no espetáculo, em proporcionar ao público impressionantes novidades visuais” (ROBERTS, 2018, p. 379). Um ótimo exemplo é o curta-metragem de 21 minutos idealizado pelo mágico e ilusionista francês Georges Méliès: *A viagem à Lua* (*Le voyage dans la Lune*, 1902). Essa produção, que segundo Dufour (2012) pode ser enquadrada como o primeiro filme legitimamente de ficção científica, até os dias atuais é mais conhecida pelo clássico fotograma da espaçonave aterrizada na Lua, do que por algum grande momento narrativo:



Figura 1 – Icônico fotograma do filme *A viagem à Lua* (1902), de Georges Méliès.
Fonte: Imagem retirada do site: <https://www.planocritico.com/critica-viagem-a-lua-1902/>

Todavia, como em todo mercado, ocorre a saturação de um modelo se reiteradamente reproduzido. O público então passa a exigir mais dos cineastas, deixando evidente o seu desejo por inovações visuais e histórias mais elaboradas. Razão essa pela qual os cineastas se voltaram para os clássicos do gênero como fonte de inspiração, surgindo assim as primeiras adaptações cinematográficas de obras de ficção científica:

Na busca por histórias envolventes, os cineastas de FC voltaram-se para os clássicos em prosa do gênero como fonte para narrativas cinematográficas mais ambiciosas. Muitas versões de *Médico e o Monstro* (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) (1886), de Stevenson, foram criadas: uma em 1908, duas em 1910, uma em 1912, três em 1913, quatro em 1920. Uma versão cinetoscópica de *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910) perdeu-se quase por completo, embora sobrevivam fotografias de cena e uma breve sequência do ator norte-americano Charles Ogle no papel do Monstro, com cabelos revoltos e a face pálida. (ROBERTS, 2018, p. 379)

O resultado comercial positivo das narrativas de FC no cinema atrelado ao advento do cinema sonoro propiciou maiores investimentos no setor, viabilizando a produção de filmes mais longos e inventivos. Obviamente, muitos deles não alcançaram o patamar de serem considerados um sucesso de público e crítica, mas possuem certo grau de reconhecimento pelos serviços prestados para o desenvolvimento do gênero, como é o caso do filme *Fantasia de 1980* (*Just Imagine*, 1930). Roberts (2018) aponta que esta comédia musical, embora tenha sido um fiasco em termos de bilheteria, foi o primeiro filme sonoro significativo de FC. Em contrapartida, Dufour (2012) vai além e aponta o longa *Fantasia de 1980* como sendo também a primeira FC distópica: “[...] *Just Imagine* é a primeira distopia cinematográfica. Tanto mais que nessa sociedade totalitária na qual o Estado dirige a vida privada,

chegando até a decidir casamentos, os indivíduos já não têm nome, mas apenas um número” (DUFOUR, 2012, p. 34).

Na década de 1950, os Estados Unidos se tornam o principal polo de produções cinematográficas de FC. Buscando abastecer um público que já consumia ficção científica e horror por meio das revistas *pulp* e aproveitando a paranoia gerada pela Guerra Fria, este cinema se reinventa passando a produzir filmes de baixo orçamento, direcionados principalmente ao público jovem (que são atraídos pelo seu caráter transgressivo), exibidos em *drive-ins* e abordando temáticas tecnofóbicas envolvendo perigosos monstros extraterrestres ou criados em laboratório, além de catástrofes nucleares ou resultantes de hostis invasões interplanetárias:

O final da década de 1950 assistiu a um nítido boom dos filmes de monstro, em que pessoas específicas ou ainda a humanidade como um todo eram ameaçadas por diferentes criaturas hediondas ou bestiais, a maioria delas geradas por testes nucleares e radiação nociva. (ROBERTS, 2018, p. 436).

Conforme Roberts (2018), o cinema de FC somente sofreu uma nova transformação no final da década de 1970 com os sucessos de Hollywood, moldando-se aos padrões que conhecemos hoje. Não é absurdo pensar que, de certa forma, esse nicho da indústria cinematográfica foi gradativamente retornando ao modelo dos primórdios, no qual proporcionar ao público um espetáculo em termos de estética visual era a sua maior qualidade:

Duas coisas fundamentais acontecem com a FC nas últimas décadas do século XX. A mais importante das duas é que ela passa por uma transformação, tornando-se cada vez mais um gênero dominado pela mídia visual e, em especial, pelo que poderíamos chamar espetacularismo visual, um subgênero especial de cinema que se baseia na escala e grandiosidade, nos efeitos especiais, na criação de mundos

alternativos visualmente imponentes, na concepção de acontecimentos e seres capazes de impressionar. A segunda coisa, ligada a essa, é que a FC se torna de modo menos marcante uma literatura de ideias, ficando cada vez mais dominada por uma estética imagística. (ROBERTS, 2018, p. 515).

Não é afirmado aqui que houve uma terrível perda de qualidade em termos narrativos ou mesmo que depois da década de 1970 não foram mais produzidos grandes filmes de FC, pois há grandes obras que confirmam o contrário. Seguem alguns exemplos: *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), *Planeta dos macacos* (1968), *Laranja mecânica* (1971), *Star wars* (1977), *Alien: o oitavo passageiro* (1979), *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982), *O exterminador do futuro* (1984), *Matrix* (1999), *A.I.: Inteligência artificial* (2001), *Donnie Darko* (2001), *Jogos vorazes* (2008), *Avatar* (2009), *A origem* (2010), *Interestelar* (2014), *Mad Max: Estrada da fúria* (2015), *A chegada* (2016), *Aniquilação* (2018), *Duna* (2021).

Todavia, é uma inverdade não se reconhecer o fato de que até mesmo os longas-metragens supramencionados (que constituem *the crème de la crème* do gênero dentro do audiovisual) atraíram multidões aos cinemas e/ou são celebrados até hoje em virtude de seu texto imagético, suas inovações estéticas e no campo dos efeitos visuais, do que propriamente em decorrência da narrativa ou das reflexões que eles suscitam.

Posto isto, entende-se que para a ficção científica, especialmente a contemporânea, os efeitos especiais e o *design* não são apenas decorativos, mas integram sua linguagem visual e tecnológica, sendo essenciais ao texto: “As forças transformadoras no centro da FC são ainda evidentes, embora tenham se transformado, no cinema de FC, em uma rica e estranha iconografia visual” (ROBERTS, 2018, p. 557).

Concernente ao cinema de FC contemporâneo, especificamente das produções englobadas no século XXI, Roberts destaca a

preponderância das adaptações, sejam elas de distopias derivadas de livros classificados como *young adult/YA* (voltados para um público de adultos mais jovens) ou de super-heróis dos quadrinhos. O escritor também sublinha a importância da obra *Jogos vorazes*, da autora Suzanne Collins, para o florescimento das distopias contemporâneas nos cinemas: “O sucesso dos livros da trilogia Jogos Vorazes cristalizou uma noção de que o modo dominante da FC contemporânea é distópico” (ROBERTS, 2018, p. 646).

A literatura de ficção científica brasileira sempre foi fortemente influenciada pelas obras em língua anglófona, segundo frisa a professora Naiara Sales Araújo: “A história da ficção científica brasileira foi marcada pela presença de modelos e tendências estrangeiras que, de uma forma ou de outra, contribuíram para moldar o gênero em perspectivas nacionais” (ARAÚJO, 2018, p. 172-73). Outrossim, essa inclinação também pode ser registrada em relação ao cinema de FC nacional. Assim como *Jogos vorazes* impulsionou o lançamento de outras franquias distópicas contemporâneas (em linguagem anglófona) nas telas, como *Uma noite de crime* (2013), *Divergente* (2014), *Maze Runner* (2014) etc., não é absurdo supor que seu sucesso comercial teve sua parcela de contribuição para que produtoras do Brasil visualizassem a força da FC distópica hodierna e quisessem investir nesse subgênero.

De certo modo corroborando a hipótese acima, a pesquisadora Inana Maria Sabino Fernandes da Silva, em sua dissertação de mestrado, detectou um aumento na produção de distopias no cinema brasileiro de ficção científica entre os anos de 2014 e 2022. Para a citada estudiosa, esse acontecimento é um reflexo da crise econômica, social e política ocorrida no país:

O mundo sofre com as consequências climáticas do aquecimento global impulsionado pelo capitalismo predatório. Vivenciamos uma catástrofe ambiental e esse é um dos temas das principais distopias contemporâneas. [...] O genocídio e etnocídio de

milhares de indígenas brasileiros pela colonização e neocolonização, o genocídio do povo negro, o racismo, a xenofobia, a fome, a extrema pobreza, a desigualdade social, o desemprego em massa, o desamparo, a precarização do trabalho, a intolerância religiosa, a ameaça e a fragilidade da democracia, instabilidade e crise política e econômica, a ignorância e a violência institucional definem o Brasil. E nesse contexto, se proliferam os filmes distópicos brasileiros. (SILVA, 2022, p. 36 e 37).

No que diz respeito às produções cinematográficas distópicas brasileiras hodiernas, Silva (2022) aponta como pertencentes a esse subgênero da FC os seguintes longas: *Branco sai, preto fica* (2014), *Era uma vez Brasília* (2016), *A seita* (2014), *Brasil S.A* (2014), *Batguano* (2014), *Sol alegria* (2018), *Bacurau* (2019), *Divino amor* (2019) e *Carro rei* (2021). Particularmente, não se entende aqui como correto o enquadramento de todos os filmes supramencionados como distopias, mas sem dúvida é uma lista interessante, tendo em vista a escassez de obras desse subgênero (e dos outros que compõem a FC como um todo) no país, sendo, portanto, digna de ser mencionada e futuramente analisada com atenção. Acrescenta-se ainda, aos exemplos mencionados, os longas *A nuvem rosa* (2021) e *Medida provisória* (2022), este último o nosso foco de análise.

Filmado em 2018 e lançado nos cinemas pátrios em 14 de abril de 2022, o longa-metragem *Medida provisória* se passa em um momento futuro não especificado e retrata um Brasil no qual o governo federal, desejando escusar-se da obrigação de indenizar monetariamente a população negra pelos danos historicamente perpetuados como efeito do regime de escravidão imposta aos mesmos, opta por expedir uma medida provisória que estabelece a título de reparação a deportação de todos os cidadãos negros e seus descendentes aos países africanos, sob a alegação de que estes eram seus verdadeiros locais de origem.

Dirigido pelo ator soteropolitano Lázaro Ramos, o filme é baseado na peça teatral *Namíbia, não!*, obra escrita em 2011 e premiada com o prêmio Jabuti em 2013, escrita pelo conterrâneo do diretor, o dramaturgo baiano Aldri Anunciação. A referida obra teatral, em conjunto com os textos *Embarque imediato* e *O campo de batalha*, integra uma trilogia intitulada Trilogia do confinamento.

O filme *Medida provisória* se inicia com os dizeres: “Brasil, algum lugar no futuro.” Surge na tela o personagem do advogado Antônio, com aspecto apreensivo, enquanto se prepara para discursar perante na Câmara dos Deputados sobre a situação das pessoas (ele e sua família incluídos) de “melanina acentuada” (designação utilizada para referir-se as pessoas de pele negra, por se entender que os termos “negro”, “preto” ou “afro-descendente” seriam racistas) no país. Porém, as palavras de Antônio não surtem efeito, afinal sobrevém uma abstenção massiva por parte dos parlamentares. Seu pedido sobre a necessidade de execução da indenização monetária, como reparação histórica, é ignorado e posteriormente ridicularizado pelas poucas autoridades presentes no local.

O foco da narrativa redireciona-se então para o acontecimento que ocasionou o apelo de Antônio na Câmara: em frente a uma instituição bancária estavam reunidos diversos profissionais da imprensa realizando a cobertura de um evento pioneiro, no qual uma senhora conhecida como Dona Elenita, de 84 anos e ex-motorista de táxi, seria a primeira cidadã de melanina acentuada a receber indenização pelo tempo de escravidão. Contudo, para a frustração dos presentes, especialmente de André (primo de Antônio e jornalista do *blog* Afirmação), a compensação pecuniária foi infundadamente cancelada.

De volta ao presente, André e Antônio estão no apartamento onde residem com Maria Carolina, por apelido Capitu, médica e companheira de Antônio, quando começa a ser divulgado nos veículos digitais, e também via mídia impressa, um novo programa

de governo intitulado “Resgate-se já!”. Trata-se de uma iniciativa do governo brasileiro que, sob a justificativa de se redimir com os “melaninados” e lhes oferecer uma solução compensatória pelos anos de escravidão sofrida por seus ascendentes de origem africana, os convida a “retornar” para algum país do continente africano, de sua escolha, para residir de forma permanente e com as despesas da passagem aérea de ida pagas pelo poder executivo.



Figura 2 – Primeiras campanhas publicitárias do programa “Resgate-se já!”.
Fonte: Screenshots do filme *Medida Provisória* (Brasil, Globo filmes, 2022).

A publicidade possui uma narração amigável e atrativa, com perceptível intenção de convencer a comunidade afrodscendente de que a adesão ao “Resgate-se já!” é uma grande oportunidade, enquanto apresenta uma descrição idílica do projeto e induz o cadastramento.

Enquanto Antônio não encara com seriedade a proposta governamental, André opta por buscar maiores esclarecimentos e se dirige a uma das reuniões organizadas pelos centros de cadastramento. No caso, ele se desloca ao Centro 173, responsável pelo seu bairro, e coordenado pela funcionária Isabel Garcez.

No local, André questiona Isabel sobre o porquê de ela não ir para a África também, tendo em vista o embevecimento com o qual defende os benéficos do programa e encoraja o cadastramento. A servidora se sente ofendida com a indagação, explica que a identificação é visual e em seguida afirmar categoricamente que “não é preta”. Quando acusada pelo jornalista de ser racista, ela nega veementemente, mas começa a nutrir certo ressentimento velado contra ele.

Começam as primeiras viagens voluntárias, porém diante da baixa adesão dos melaninados, no dia 13 de maio é instituída a medida provisória (MP) nº 1.888 (uma referência cristalina ao ano de assinatura da lei áurea, que aboliu todas as práticas condizentes com o regime de escravidão no Brasil). Conforme assevera o jurista Marcelo Novelino: “[...] as medidas provisórias configuram uma ‘categoria especial de atos normativos primários emanados do Poder Executivo, que se revestem de força, eficácia e valor de lei’” (NOVELINO, 2012, p. 837). Logo, são medidas que não deveriam, em tese, ser expedidas de forma leviana devido a eficácia imediata e por serem aplicáveis apenas a casos de relevância e urgência. Extasiada com as novas diretrizes, a personagem Isabel é quem revela seu conteúdo para o espectador:

O governo para um país mais justo determina que cidadãos com traços e características que lembrem, mesmo que de longe, ascendência africana a partir de hoje, 13 de Maio, deverão ser capturados e deportados para os países africanos como medida de correção do erro cometido pela então colônia portuguesa e continuado pela república brasileira. Este erro gerou

quatro séculos de trabalhos gratuitos realizados por uma população injustamente transferida de suas terras de origem para terras brasileiras. Com intenção de reparar esse gravíssimo erro, a medida 1888 prevê a volta desses cidadãos e seus descendentes para terras africanas em caráter de urgência. (MEDIDA, 2022, não paginado).

Um dia após a publicação da MP, é criado o Ministério da Devolução, com a missão de acelerar o processo de deportação dos cidadãos de melanina acentuada para os países africanos, além da autorização de se utilizar todos os meios necessários para se alcançar essa finalidade, com exceção de invasão de domicílio.

A partir desse momento, o roteiro começa a demonstrar uma alteração na postura das autoridades governamentais. Há emprego de violência, coerção e grave ameaça por parte da força policial e as propagandas assumem um tom mais agressivo e impositivo, deixando claro que não se trata mais de um convite, mas sim uma ordem de expulsão direcionada a toda população de pele negra.

Inicia-se um verdadeiro caos urbano, durante o qual Capitu é encurralada no hospital em que trabalha, tendo que fugir. Como não consegue retornar para seu apartamento, ela acaba se refugiando em um local apelidado de Afrobunker, que posteriormente se constituirá em uma versão moderna de Quilombo. Enquanto isso, Antônio e André, conscientes de sua situação precária e após entenderem que a única brecha na lei é a impossibilidade de invasão de propriedade privada, retornam ao apartamento, onde são encurralados por Isabel. Ela nutre um desprezo particular contra André, razão pela qual decide mantê-los encurralados no apartamento e ordena ações que minem sua possibilidade de resistência, como o corte de serviços essenciais como luz e água, além da impossibilidade de acesso à internet e outros meios de comunicação. Porém, a cada dia que passa a situação de Antônio vai se tornando crítica, afinal ele é diabético e encontra-se sem acesso ao tratamento com insulina.



Figura 3 – Mudança de comportamento das autoridades, após publicação da MP 1888.

Fonte: *Screenshots* do filme *Medida Provisória* (Brasil, Globo filmes, 2022).

As condutas mencionadas somente reforçam a natureza ditatorial da medida provisória nº1.888, segundo elucida a dramaturga Cleise Mendes:

A decisão, a pretexto de “corrigir” o erro histórico da escravização dos africanos em terras brasileiras, traz a caricatura de uma iniciativa de “reparação” tão cruel e autoritária quanto os fatos que supostamente lhe dão origem. A medida é uma perfeita “desmedida”, bem ao gosto das distopias: um gesto típico dos totalitarismos, que planifica a vida social sem levar em conta os desejos e necessidades dos sujeitos aos quais se aplicam as decisões. (MENDES, 2020, não paginado).

Diante dos acontecimentos descritos até a presente ocasião, não resta dúvida de que o referido longa-metragem pode ser enquadrado como uma FC distópica. As histórias desse subgênero se desenrolam em um tempo futuro e retratam uma sociedade que apresenta ares de perfeição, mas cujas pessoas na realidade apresentam um grau de alienação tão acentuado, que as fazem tolerar muitas ações questionáveis, encarando-as de duas formas: com relativa normalidade (como quando Antônio, Capitu e André ridicularizam e/ou ignoram os possíveis efeitos gerados por um programa governamental descaradamente racista, além de amplamente divulgados nas mídias sociais, e seguem normalmente com suas rotinas); ou entendendo-as como realizadas em prol do bem-estar coletivo (tal como o fazem as personagens Izildinha, vizinha dos protagonistas, e Pedro, segurança do hospital onde Capitu trabalha, que passam a apoiar as ações do ministério por acreditarem que a MP é benéfica para o Brasil e seu legítimo povo: os cidadãos de pele branca). A respeito das distopias, Araújo (2018) explica que:

Nas narrativas distópicas a transformação desejada é normalmente dependente do contexto sociopolítico e, portanto, os elementos sociais são extrapolados. Sátiras distópicas, normalmente, criticam a forma como a sociedade é transformada pelo desenvolvimento científico e tecnológico, sem levar em consideração virtudes humanas e valores culturais. Bons exemplos desse modo literário são *Brave New World* ([1932]), de Aldous Huxley, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. Esses escritores projetam, de forma crítica, uma sociedade futurista transformada por avanços tecnológicos, onde as pessoas parecem ser meros produtos desse progresso cultural e tecnológico. (ARAÚJO, 2018, p. 176).

Portanto, na distopia, a população é oprimida e manipulada por seus governantes e a tecnologia é um meio de controle social.

Para Dufour, em uma narrativa de FC: “O que importa ao leitor (ou espectador) não é aquilo que é exibido como científico sê-lo realmente, mas sim que se garanta o ‘efeito ciência’, o que não é a mesma coisa” (DUFOUR, 2012, p. 83). É o que ocorre nesse filme, no qual os produtos de tecnologia possuem um “efeito de ciência”, sendo essenciais para o desenrolar da trama, ao conferir um papel primordial na transformação social sofrida por aquela sociedade. Em *Medida provisória*, os artefatos tecnológicos são utilizados como armas de dominação e legitimação das arbitrariedades do governo. Pode-se citar, aqui, entre os principais: a internet (usada para disseminar nas plataformas de divulgação digital, tais como redes sociais, os discursos que incentivavam o ódio, ratificam a medida e convencem as pessoas da importância de seu cumprimento a qualquer custo para o futuro da nação); e artefatos bélicos (utilizados pela força policial para sujeitar a população negra, conduzindo-os a submissão).



Figura 4 – André e Antônio sendo violentamente atacados por um extremista favorável à MP 1.888.

Fonte: Screenshots do filme *Medida provisória* (Brasil, Globo filmes, 2022).

Retornando a situação dos primos, ela se arrasta durante dias, ao ponto de eles passarem a ser considerados os únicos cidadãos

de melanina acentuada que restaram no país. Porém, ao invés de declarar rendição, eles decidem resistir em forma de protesto contra o sistema. Consequentemente, suas rotinas passam a ser avidamente acompanhadas pela mídia e pela parcela da população branca que é contra a MP 1.888, fator que restringe as autoridades de tomarem medidas mais enérgicas, visando evitar assim uma má publicidade.

Entretanto, André chega ao seu limite físico e de tolerância, e por ter uma personalidade impetuosa, opta por arriscar e invade o apartamento da vizinha para se nutrir e higienizar adequadamente. Porém, ele é denunciado, sendo então capturado. Ao oferecer resistência, é assassinado diante da imprensa e do primo que acompanhava o desfecho pela varanda. Angustiado e revoltado, Antônio torna-se ainda convicto de que não deve se entregar. O advogado decide permanecer firme até as últimas consequências, tornando-se um símbolo do movimento de resistência.

Um tempo depois, quando Antônio menos espera, Capitu surge na entrada do apartamento chamando-o para sair do local. Ela explica que o único caminho viável naquela situação é a rendição e deportação. Ele aceita seu destino, e ao serem conduzidos para um camburão da polícia, a mídia anuncia que o país agora será completamente branco.

Se a história terminasse neste momento, teríamos um cristalino exemplar de distopia moderna ou clássica. Para Silva (2021), uma característica comum nesse tipo de distopia é a subjugação do sujeito pelo sistema detentor do poder distópico, destruindo a tentativa de rebelião:

Protagonista se opõe ao poder distópico [...]. Protagonista é derrotado pelas mãos das instituições mantenedoras da ideologia dominante. Esse padrão narrativo das distopias ficcionais caracterizado pelo desfecho pessimista, estabelecido em *Nós*, foi particularmente seguido pelas obras inglesas até a primeira metade do século vinte, vindo também a ser

observado no Cinema, como no filme *Metropolis* (1927) com direção de Fritz Lang e baseado no roteiro de Thea von Harbou de 1924 e no romance homônimo de 1926. (SILVA, 2021, não paginado).

Para o professor supracitado, o pessimismo atrelado ao desfecho das distopias clássicas é uma consequência das guerras mundiais (em especial a primeira), que propiciou a desconstrução da ideia de que a ciência era a grande redentora da humanidade, sendo o caminho para a resolução de todos os seus problemas. As grandes guerras demonstraram que os produtos da ciência e tecnologia podiam ser usados para matar, e em grau massivo.

Não obstante, a fé na ciência e na tecnologia foi restabelecida na América a partir da década de 1950: “A mudança desse cenário começaria a ocorrer nos Estados Unidos e sua histórica relação de confiança com a Ciência como construtora do futuro e o poder da ação individual” (SILVA, 2021, não paginado). Esse cenário possibilitou o nascimento das primeiras distopias críticas ou contemporâneas, como *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Esta modalidade de distopia diverge da clássica principalmente em relação ao desfecho. Este, embora não possa ser enquadrado dentro daquilo que é considerado classicamente como feliz ou ideal, todavia confere a narrativa uma atmosfera de “esperança de dias melhores” motivada pela crença de que as ações individuais são relevantes e fazem a diferença. Que estas podem se tornar o ponto de ignição no desencadeamento de mudanças sociais verdadeiramente benéficas para o coletivo.

Silva destaca que: “nas distopias críticas essa esperança acontece dentro do texto articulando-se sob diferentes formas” (SILVA, 2021, não paginado). O filme *Medida provisória*, entendido nesta pesquisa como sendo uma distopia contemporânea/crítica, não foge desse modelo. No final, é revelado a Antônio que Capitu se uniu ao grupo de resistência do Afrobunker e o que parecia uma rendição na realidade foi um plano de resgate, porquanto o veículo estava

sendo conduzido por um membro disfarçado do movimento. O longa se encerra com a cena da população negra indo as ruas ao som da canção “O que se cala”, da compositora carioca Elza Soares. Eles deixam claro que não irão se render, pois o país é também o lugar de fala deles.



Figura 5 – Cena final da resistência nas ruas, protestando pacificamente contra as ações arbitrárias do governo.

Fonte: *Screenshots* do filme *Medida provisória* (Brasil, Globo filmes, 2022).

Com base no exposto, verifica-se que o cinema de gênero, especificamente de FC, ainda está em processo de construção no país. Existem poucas produções significativas de FC na cinematografia nacional, mas há um esforço nos últimos anos por parte dos cineastas em alterar esse cenário. E, embora, grande parte das produções sejam vendidas como distopia (em detrimento da natureza sociopolítica atrelada a esse subgênero, mas que mantém o fascínio inerente às narrativas insólitas), nem todas de fato se enquadram naquilo que poderia ser denominada como tal.

Na realidade, o que normalmente se constata no cinema pátrio são modelos híbridos, uma espécie de amálgama dos subgêneros, ou nas quais outra categoria ficcional é preponderante. Nesse sentido, não é absurdo afirmar que *Medida provisória* parece ser uma exceção, pois constituiu uma distopia crítica/contemporânea por excelência.

Sem embargo, se faz necessário reconhecer que, no final das contas, o que verdadeiramente importa não é a construção de filmes presos em caixinhas conceituais, mas que a indústria do cinema nacional continue a ousar e a criar obras de caráter experimental que representem o Brasil. Para que se alcance esse fim, contudo é necessário que sejam efetuados mais investimentos públicos e privados no setor cinematográfico (e também literário) para criação e divulgação de obras de FC brasileira (independente do subgênero ao qual pertençam). E que se valorize os profissionais do setor (para que mais tenham o desejo de seguir carreira na área), além da concessão de incentivos e vias de acesso ao consumo destes materiais, desenvolvendo-se assim um público futuro ávido por obras intelectuais abarcadas pelo insólito ficcional.

Referências

ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbra* (1977) e *Asilo nas Torres* (1979). **Afluente**: Revista de Letras e Linguística. vol. 3, no. 7, jan./abr. 2018, p. 172-183. Disponível em: <https://cajapio.ufma.br/index.php/afluente/article/view/9154/5459>. Acesso em: 18 maio 2023.

DUFOUR, Éric. **O cinema de ficção científica**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2012.

FIKER, Raul. **Ficção científica**: ficção, ciência ou uma épica da época? Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM Editores, 1985.

MEDIDA provisória. Direção de Lázaro Ramos. Rio de Janeiro: Globo filmes, 2022. 1 DVD (100 min.).

MENDES, Cleise. O futuro em um espelho. In: ANUNCIAÇÃO, Aldri. **Trilogia do confinamento**. São Paulo: Perspectiva, 2020.

NOVELINO, Marcelo. **Direito constitucional**. 6. Ed. Rio de Janeiro: Método, 2012.

OLIVEIRA, Nelson de. Ondas do amanhã. In: **Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira**. São Paulo: Sesi-SP editora, 2018.

ROBERTS, Adams. **A Verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas**. 1. ed. São Paulo: Seoman, 2018.

SILVA, Alexander Meireles da. **Distopia**. Dicionário Digital do Insólito Ficcional. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/distopia/>. Acesso em: 20 maio 2023.

SILVA, Inana Maria Sabino Fernandes da. **Distopias no cinema brasileiro de ficção científica**. Orientador: Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/48276/1/DISSERTA%c3%87%c3%83O%20Inana%20Maria%20Sabino%20Fernandes%20da%20Silva.pdf>. Acesso em: 15 maio 2023.

PIRITAS SIDERAIS E SANTA CLARA POLTERGEIST:
CLÁSSICOS *CYBERPUNK* BRASILEIROS
“INVISÍVEIS”?

Fábio Fernandes da Silva

Na década de 1990, foram publicados dois livros que praticamente passaram despercebidos pelos leitores brasileiros de ficção científica. Eram dois livros de autores brasileiros que não se conheciam e nem faziam parte do chamado “fandom”, representado majoritariamente na época pelo CLFC, Clube de Leitores de Ficção Científica. O CLFC era uma entidade fundada em São Paulo por R. C. Nascimento, com uma filial no Rio de Janeiro, mas naquela época já contava com cerca de 500 associados em todo o Brasil e alguns membros no exterior, sendo o mais famoso o escritor estadunidense Orson Scott Card, autor de *O Jogo do exterminador*.

Esses dois livros foram publicados por editoras diferentes mas tinham um ponto em comum: o antropólogo e escritor Hermano Vianna, que prefaciou ambos. Nos dois livros, Vianna usou o termo “cyberpunk” para se referir às narrativas.

Os autores em questão são: Fausto Fawcett, com *Santa Clara Poltergeist*, publicado originalmente em 1990 pela editora Eco, e Guilherme Kujawski, com *Piritas siderais*, publicado em 1994 pela Francisco Alves, ambas editoras cariocas.

Em *Santa Clara Poltergeist*, Hermano Vianna diz:

Olhando para o “resto” [*sic*] do mundo, consigo perceber algo da sensibilidade de Fausto Fawcett, em trabalhos muito especiais: no simulacionismo dos artistas plásticos Jeff Koons (também fanático pela Cicciolina)

e Haim Steinbach; performances religiosas da Church of Subgenius; nas “tecnoprevisões do ‘guru da realidade virtual’ Jaron Lanier; na colagem audiovisual e na filosofia pop do programa Buzz (MTV); na colagem rítmica e na pirataria sonora dos compositores do hip hop ou da house music; na violência estética/comercial do cinema de Paul Verhoeven e David Cronenberg; na linha editorial da revista Mondo 2000; na *literatura cyberpunk* de Rudy Rucker e Bruce Sterling (grifo nosso). (VIANNA, 1990, p. 2.).

Rudy Rucker, em sua série de livros iniciada com *Software* (1982), descreve um futuro que já é passado para nós leitores: o ano de 2020, onde as inteligências artificiais adquiriram consciência e livre arbítrio na forma de robôs, a raça dos chamados *boppers*. Nessa época, eles criaram uma sociedade complexa na Lua, onde se desenvolveram porque dependem de circuitos supercondutores superresfriados. O protagonista é o cientista humano Anderson Cobb, responsável pela criação dos *boppers* e hoje um velho vivendo na pobreza na Flórida e apavorado porque não tem dinheiro para comprar um novo coração artificial para substituir o de segunda mão que está falhando. Quando a história começa, Anderson é abordado por uma cópia robótica de si mesmo, que o convida para ir à Lua para receber a imortalidade.

Bruce Sterling é considerado o mentor intelectual do Movimento Cyberpunk, grupo formado inicialmente por ele, Rucker, William Gibson, John Shirley e Lewis Shiner, incorporando depois autores como Pat Cadigan e Greg Bear às suas fileiras, com a publicação da antologia *Mirrorshades* (1986). Em seu romance *Schismatrix* (1985), ele apresenta uma sociedade pós-humana no futuro distante, dividida entre Mechanists (essencialmente ciborgues) e Shapers (humanos geneticamente modificados).

Ambos os autores citados por Vianna se especializaram em temas ligados à modificação corporal, seja pela via mecânica ou biotecnológica. Em *Santa Clara Poltergeist*, Fausto Fawcett nos

apresenta Verinha Blumenau, prostituta catarinense que sofre um acidente com o cano enferrujado do banco de sua bicicleta, que penetrou fundo em sua vagina e a infectou com um poder ferromagnético, que provoca psicocinese e outros poderes dignos de um membro dos X-Men – mas com conotações (e denotações) sexuais que não se encontram em nenhum quadrinho da Marvel.

Verinha Blumenau viaja para o Rio de Janeiro e acaba indo parar em Copacabana, mais precisamente na Rua Santa Clara, aproximadamente no centro geográfico do bairro, onde se torna ela própria uma espécie de santa mutante que concede graças aos moradores daquele bairro, criando uma zona magnética que cura doenças, inclusive as que ainda não têm cura, como AIDS e câncer. O livro é uma narrativa caudalosa que comprime menos de vinte e quatro horas em 144 páginas, e resumi-lo não cabe neste texto. O importante é mostrar, na medida do possível, um ponto de contato entre o pensamento cyberpunk apontado por Vianna e a narrativa de futuro próximo de Fawcett.

Já em *Piritas siderais*, o que Vianna diz é o seguinte:

Pode-se estabelecer comparações com as estrelas do cyberpunk, como William Gibson ou Bruce Sterling. Mas nenhum desses paralelos é exatamente esclarecedor (e, como fui saber depois, gkramos [*nick* de Kujawski nos primórdios da internet] nunca leu *Santa Clara Poltergeist* e ficou decepcionado com *Neuromancer*). [...] *Piritas Siderais* pode muito bem ser propagandeado como o primeiro exemplar de *cyberbarroco*. (VIANNA, 1994.).

Em sua introdução a *Piritas*, o próprio Guilherme Kujawski complementa as informações e comparações (ainda que indiretas) com o cyberpunk:

Nada mais justo que a novela tenha recebido a atribuição de uma corrente renovadora da ficção científica americana, que é conhecida por “movimento

cyberpunk”. Rudy Rucker, um dos arautos deste movimento literário, resume o estilo em dois itens: condensação de informação e reflexões sobre a revolução tecnológica. dos computadores. As “hipergazetas” podem representar, não incondicionalmente, o primeiro item. (KUJAWSKI, 1990, p. 13.).

O cyberpunk original

A melhor definição do diferencial entre os cyberpunks e as figuras anteriores da ficção científica seria dada por Bruce Sterling, no prefácio à antologia *Mirrorshades*:

Os cyberpunks talvez sejam a primeira geração a crescer não somente dentro da tradição literária da ficção científica, mas em um mundo verdadeiramente de ficção científica. Para eles, as técnicas da “FC *hard*” clássica – extrapolação, alfabetização tecnológica – não são só ferramentas literárias, mas um auxílio para a vida cotidiana. (STERLING, 1986, p. 3).

Entre o final dos anos 1970 e o começo dos 1980, através de revistas como a texana *New Pathways*, diversos escritores iniciantes de ficção científica começaram a se reunir e comparar afinidades. Cinco desses autores se juntaram num grupo, batizado por eles simplesmente como O Movimento: Bruce Sterling, Rudy Rucker, Lewis Shiner, John Shirley e William Gibson. Em uma análise feita por nós no artigo “Cyberpunk – Pequena História de um Movimento”, “Para esses autores, o período que compreende o final dos anos 70 e o início dos 80 não teve repercussão na ficção científica, porque o gênero estava estagnado, sem propostas novas.” (FERNANDES, s/d, p. 11).

Para combater essa estagnação, Bruce Sterling lançou, em 1982, um misto de jornal com fanzine chamado *Cheap Truth*. A publicação durou entre 1983 e 1986. Teve dezoito números, todos disponíveis na Web (no endereço <http://www.fanac.org>). Com o pseudônimo de Vincent Omniaveritas, Sterling comentava livros e o panorama da ficção científica da época. O número cinco, escrito em 1983, que apresentava um editorial com o título esclarecedor “Explorando uma Ideologia Pop do Século XXI”, traz um comentário ácido da repórter Sue Denim (pseudônimo de Lewis Shiner) sobre uma ficção científica moralista, “do tipo que a mamãe e o papai gostam e permitem”. E termina seu artigo com uma observação emblemática:

Talvez as pessoas que votam nos [prêmios] Nebula¹ ainda tenham medo de suas mães e pais; talvez eles próprios ainda não sejam mães e pais. Isto explicaria por que eles não votam em livros com ideias de verdade, sexo de verdade e linguagem de verdade. (STERLING, 1983).

Este era o objetivo do grupo de Sterling: escrever livros que, embora sem fugir das ideias clássicas da ficção científica (como viagens espaciais e tecnologia computacional avançada), lhes desse uma nova roupagem, com direito, por exemplo a cenas de sexo explícito que não deviam nada às descritas por Samuel R. Delany quinze anos antes em narrativas como o romance *Babel-17* e o conto “Para sempre, e Gomorra” (e nas quais Lewis Shiner, em seu romance de estreia *Frontera*, e Rudy Rucker, em contos como “Êxtase no espaço”, eram especialistas) e uma linguagem que se aproximasse mais de uma gíria de rua, sem perder o ar futurista característico desse gênero literário.

¹ O Prêmio Nebula é concedido anualmente pela Science Fiction and Fantasy Writers Association (ex-Science Fiction Writers of America) desde 1965 nas categorias de Melhor Conto, Noveleta, Novela e Romance de ficção científica. Somente membros dessa associação podem indicar os concorrentes e votar.

Mas de onde veio o termo *cyberpunk*, afinal? Essa palavra não foi inventada por nenhum dos cinco integrantes do Movimento; foi tomada de empréstimo a um conto de Bruce Bethke com o título “Cyberpunk!” (com ponto de exclamação), sobre *hackers* adolescentes. O conto, que ainda pode ser lido *online* no endereço <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>, foi escrito em 1980. Depois de sofrer um ataque de *hackers*, Bethke decidiu escrever essa história, e criou esse título numa tentativa consciente de inventar um neologismo que exprimisse a justaposição de atitudes *punk* e alta tecnologia. Seu pensamento não era muito diferente do expresso por Bruce Sterling:

Os garotos que atacaram meu computador; os filhos dele seriam Terroristas Santos, combinando a vacuidade ética dos adolescentes com uma fluência técnica que nós, adultos, conhecíamos vagamente. Além do mais, os pais e outras figuras adultas de autoridade do começo do século 21 estariam terrivelmente mal equipadas para lidar com a primeira geração de adolescentes que cresceriam realmente “falando informatiquês”. (BETHKE, 1980).

A diferença era que Bethke achava que isso ainda estava por acontecer, e os escritores do Movimento sabiam que, embora eles próprios tivessem nascido e vivido suas infâncias e adolescências antes do advento do computador pessoal (Gibson, por exemplo, nasceu em 1949), já pertenciam a uma geração envolvida com alta tecnologia, e tinham uma razoável fluência técnica.

Some-se ao conto de Bethke um empurrãozinho da parte de Gardner Dozois, na época editor da revista americana de contos de ficção científica *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*, que ajudou a popularizar o termo – e a palavra *cyberpunk* entrou no imaginário da humanidade para nunca mais sair.

O conto de Bethke acabaria sendo publicado em 1983 na revista *Amazing Stories*, consolidando o neologismo e tornando seu

autor famoso no círculo literário da ficção científica, mas ele não se juntou ao Movimento. A gangue *cyber* de Gibson, Sterling, Shirley, Shiner e Rucker receberia o auxílio luxuoso de uma série de outros nomes que começavam a despontar na ficção científica, como Paul di Filippo e Pat Cadigan. Juntos, eles brilhariam em 1986, com o lançamento da coletânea *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. No prefácio de Bruce Sterling, editor do livro, o manifesto oficial do agora oficialmente batizado Movimento Cyberpunk, prestando uma homenagem aos autores da New Wave:

Os cyberpunks, como grupo, estão escorados pelas histórias e pela tradição do campo da FC. Seus precursores são legião. Autores cyberpunk individuais diferem em suas heranças literárias; mas alguns escritores mais velhos, cyberpunks ancestrais talvez, demonstram uma influência clara e surpreendente. Da New Wave: a tensão das ruas de Harlan Ellison. O brilho visionário de Samuel Delany. A loucura galopante de Norman Spinrad e a estética rock de Michael Moorcock; a ousadia intelectual de Brian Aldiss; e, sempre, J. G. Ballard. (STERLING, 1986).

É interessante observar que, apesar da declaração de que os cyberpunks são fortemente vinculados à tradição clássica da FC com relação às histórias e à tradição de seu campo, ou seja, as ideias, é justamente no estilo que está a diferença do Movimento em relação aos que vieram antes.

A observação mais interessante de Sterling é justamente a de que “*autores cyberpunk individuais diferem em suas heranças literárias*”. Ao descrever logo em seguida escritores da geração anterior e as características emblemáticas de cada um, Sterling deixa claro que, apesar de existir um fio condutor no comportamento dos membros do Movimento Cyberpunk, não há necessariamente um cenário fechado nem um conjunto de características específicas demais em torno das quais os autores precisem se pautar.

A coletânea *Mirrorshades* é um exemplo disso, englobando ao mesmo tempo contos como “400 Boys”, de Marc Laidlaw, uma história futurista de ultraviolência que lembra algumas narrativas de William Burroughs, como seu livro *Wild Boys* (o que talvez não seja coincidência), e “Petra”, de Greg Bear, autor que sequer pertence ao movimento mas cujo conto (que mostra uma realidade virada do avesso, onde, entre outras coisas, estátuas de pedra ganham vida) entra por espelhar o caos na sociedade. As duas histórias de Bruce Sterling, escritas em parceria com William Gibson e Lewis Shiner, tratam respectivamente do futuro dos soviéticos no espaço e de universos paralelos. E o conto solo de Gibson, “The Gernsback Continuum”, que abre o livro, é uma narrativa ambientada no tempo presente, uma história metalinguística que é ao mesmo tempo uma homenagem à ficção científica clássica e sua negação – o ponto de ruptura com os paradigmas tradicionais da literatura de ficção científica.

Corpo e Mente no Cyberpunk Brasileiro

Os dois livros que são objeto deste texto têm alguma semelhança com os contos de *Mirrorshades*, principalmente em dois pontos: o *informacional* e o *corpóreo*. O primeiro ponto é um dos focos de *Piritas*, cuja trama é tão convoluta quanto a de *Santa Clara*: somos apresentados a uma São Paulo que de algum modo se transmutou numa cidade mística sob a proteção dos orixás, a São Paulo de Orunmilá. Os protagonistas são um negro de ascendência banta, Zé Seixas, e um branco de ascendência armênia, Terêncio Vale, cujo nome homenageia Terence Hill, famoso ator de *westerns-spaghetti*. Os antagonistas são uma ialorixá metade txucarramãe metade sudanesa chamada Maria Gonçalves, e um misterioso astronauta ianque, morto na explosão do ônibus espacial Challenger chamado

Berzelius Baldwin. O casal envolve a dupla Seixas-Vale num plano mirabolante pra trazer de volta à Terra um orixá escondido num planeta feito de ouro, do sistema de Alfa Centauri. Toda a ação é permeada por fragmentos de informação gerados pelas chamadas *hipergazetas*. Numa resenha elogiosa, o escritor e editor Nelson de Oliveira explica o que são as hipergazetas enquanto descreve de forma bem meticulosa a escrita de *Piratas*:

Sustentando essa comédia de erros e acertos de humor bizarro, o leitor encontra três procedimentos discursivos, um mais excêntrico que o outro. O primeiro procedimento é a própria narração em prosa labiríntica, rica em filigranas, típica das poéticas extravagantes (barroco, romantismo, surrealismo etc.). Quem narra é ‘um espírito estafeta de Tobias Barreto’, um fantasma preso num banco de dados, que usa e abusa de metáforas e trocadilhos.

O segundo procedimento são as *hipergazetas*: blocos de frases absurdas, linques sem linques, nonsenses políticos e sociais que funcionam como oráculos, transmitidos por hackers e semelhantes, na luta contra o sistema oficial. Um dos passatempos prediletos de Zé Seixas é decifrar as hipergazetas: Timothy Leary e Graham Bell abrem plano de expansão da consciência, Tzara atira ersatz de quartzo na perestroika, Dodecafonía é a cacofonia da sinfonia desprovida de audiometria, Seteiras de castelo de areia desmoronam com temporal de clepsidra...

O terceiro procedimento é o linguajar esdrúxulo de Berzelius Baldwin, ‘um portunhol com sotaque de benim-luanda, grego linear-B, dravídico e indo-europeu’. (OLIVEIRA, 2017).

Mas Hermano Vianna define melhor esse livro na seguinte passagem: “Numa única página podemos nos deparar com Zapata e a Erva do Diabo, o Surfista Prateado e Ted Boy Marino, um CD-ROM e a juju music.” (VIANNA, 1990). Grande parte

dessas referências aparece no livro mediadas pelas tais *hipergazetas* mencionadas acima: jornais digitais do futuro que, no mundo real, acabaram sendo precursores dos *blogs*. Kujawski se baseou nos *samizdats*, jornais nos tempos da União Soviética que circulavam clandestinamente para evitar a censura imposta pelos governos dos partidos comunistas nos países do Leste Europeu. O próprio Kujawski, alguns anos mais tarde, criaria um *blog* e o batizaria de *Samizdat*, numa espécie de homenagem às suas hipergazetas.

Em ambas as histórias, o místico está ligado ao tecnológico; cidades e pessoas sofrem transmutações. No caso de *Santa Clara Poltergeist*, as personagens sofrem mutações corporais nada sutis, como no caso das mulatas arigóticas²:

Enjauladas em gaiolas suspensas e teleféricas, elas trepam cirurgicamente entre si, abrindo e fechando com unhas e objetos cortantes os corpos, arrancando e colocando de volta as vísceras umas das outras em trepadas e sarrações de conteúdo orgânico radical. [...] Algumas delas são travestis dromedários, pois possuem um delicioso e único peitinho nas costas para incrementar as sodomias. As arigóticas trepam com esses travestis, metem agulhas no reto arrancando a pontinha da próstata, que parece uma língua de amêndoa saindo pra fora do cu escancarado. Depois, pegam um grampeador e beliscam a pontinha do falso peitinho, destampando suavemente o biquinho. Derramam um pouco de licor no biquinho de seio destampado, sorvem delicadamente a bebida e, em seguida, retampam o biquinho. [...] Nenhuma gota de sangue. (FAWCETT, 2014, p. 136-37).

A cena acima, que mistura sexo com uma forma extrema de sadomasoquismo, é devida à influência ferromagnética de Verinha

2 Segundo o próprio narrador de *Santa Clara Poltergeist*, as mulatas arigóticas “têm esse apelido em homenagem a Zé Arigó, o médium que recebia o espírito do Dr. Fritz, médico alemão que fazia operações do mesmo naipe nos anos sessenta”.

Blumenau, agora ressignificada como Santa Clara Poltergeist. As mutações provocadas por ela permitem que as pessoas afetadas possam fazer pleno uso de seus corpos sem danos permanentes e, dependendo do caso, até sem dor. Em comparação com o sexo cyberpunk anglo-americano, os brasileiros ganham de lavada: por exemplo, em *Frontera*, de Rudy Rucker, o sexo se resume a uma transa entre um casal heterossexual em que o homem pratica sexo oral na parceira. Em “Para sempre, e Gomorra”, o que ocorre é uma cena de masturbação homossexual somente.

O sexo sadomasoquista selvagem a quem os personagens de Fausto Fawcett se entregam é uma manifestação do chamado “baixo-corpóreo” bakhtiniano, ou seja, uma carnavalização no sentido literal da palavra de acordo com os estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin, um tempo suspenso em que tudo é permitido para o corpo, do que Fausto faz bom uso envolvendo os habitantes de Copacabana numa aura de sexo sem culpa, pelo contrário até, uma bem-vinda descarga de energia orgônica:

...energia vital transformada, ampliada em larga escala e multiplicada por unidades de produção instaladas nos direcionadores energéticos. Junto com a tão sonhada fusão nuclear, essa será a energia do futuro. Hidrogênio de água e orgasmo humano. (FAWCETT, p. 183).

Enquanto em *Santa Clara* a transformação é corpórea, em *Piritas* ela adquire mais uma forma espiritual, num país de um futuro próximo reinventado a ponto de o monoteísmo ser ilegal e cada cidade ter um orixá protetor. Na cidade de São Paulo de Orunmilá, os protagonistas Zé Seixas e Terêncio Vale caminham peripateticamente à maneira de personagens do *Ulysses* de James Joyce, sem objetivo definido a não ser o de nos mostrar a cidade, que mais parece saída de um filme como *Blade Runner*, com barracas vendendo espetinhos de krill e jinrinquixás disputando

espaços com patinetes e furgões, todos pilotados por uma versão kujawskiana de trabalhadores uberizados.

Outra coisa em comum entre as duas obras é a quantidade de referências, que não se esgotam numa só leitura. *Santa Clara Poltergeist* menciona o Kama Sutra, filmes como *Poltergeist*, o *fenômeno*, poetas como Novalis, e Wilhelm Reich, o psicanalista criador do conceito de orgônio; já *Piratas siderais* mistura James Bond com Filipo Tommaso Marinetti, Glauber Rocha, Plínio, o Velho e o já citado James Joyce, entre muitas outras personalidades. Guilherme Kujawski já havia declarado em entrevista que sempre encarou *Piratas* como um *conte philosophique*, ou seja, uma narrativa filosófica mais do que um romance propriamente dito, uma história com trama convencional de começo, meio e fim.

A razão pela qual esses livros podem ser considerados clássicos não é por terem cerca de trinta anos de publicados originalmente; não existe um marcador cronológico específico que defina o que pode ou não ser um clássico. Mas se levarmos em conta a classificação de Ondas da FCB, conforme explicada pelo escritor e editor Nelson de Oliveira em sua antologia *Fractais tropicais*, esses autores pertencem à chamada Segunda Onda, os autores cujas obras surgiram originalmente nas décadas de 1980 e 1990:

Minha paixão pela ficção científica brasuca começa a florescer, de fato, com a geração de autores que surge em 1960, em torno das Edições GRD, do lendário editor Gumercindo Rocha Dórea.

A fim de organizar o crescente cenário de nossa FC, cada vez mais populoso, essa geração GRD é chamada de *primeira onda da ficção científica brasileira*. Os autores que estrearam nos anos 1980 formam a *segunda onda*, e os que estrearam no início do século 21 configuram a *terceira onda*. (grifos do autor.) (OLIVEIRA, 2019, p. 13-14.).

Logo, usando o critério de publicação de Nelson de Oliveira (atribuído originalmente ao escritor e pesquisador Roberto de Sousa Causo, ainda que isso não tenha sido mencionado em *Fractais tropicais*), tanto Fausto Fawcett quanto Guilherme Kujawski pertenceriam à chamada Segunda Onda da Ficção Científica Brasileira.

Também nos parece adequado usar aqui a definição de Dorva Rezende para a literatura de ficção científica brasileira como sendo invisível, pois mesmo a marginalidade é algo que está circunscrita a um espaço (as margens), mas o invisível não:

Ela existe, teve seus fundadores, seus pioneiros, seus mestres e hoje se sustenta na obra de uns poucos, e bons, diletantes e perseverantes, aficionados do gênero. Mas ninguém a vê, a conhece, a comenta – exceto os que se reúnem nos fanzines e nos grupos de discussão em rede. Não é literatura marginal, pois não está nem à margem das prateleiras de nossas – ainda escassas – mas cada vez mais bem-arrumadinhas livrarias. Ela simplesmente não se encontra na estante, porque não se viabilizou como produto vendável para aproveitar a maré de investimentos estrangeiros que alimentaram a nossa indústria editorial nos últimos anos, no embalo das construções dos shoppings e das megalojas. Salvo, é claro, nos cantos, nos guetos. Nos nichos. (REZENDE, 2006, p. 3).

Os autores aqui analisados têm desfrutado de uma razoável invisibilidade, porque seus livros não se encontram nas estantes das livrarias. Fausto Fawcett, por ser também cantor e ator, é menos invisível, ainda que seus shows e discos não pareçam ter uma grande recepção na mídia, principalmente entre as gerações mais jovens. Some-se a isso o fato de que *Santa Clara Poltergeist* foi relançado em 2014, o que lhe conferiu um pouco mais de longevidade (ainda que essa edição mais recente já esteja esgotada em papel, sem edição digital). *Santa Clara* conta ainda com pelo

menos um estudo crítico de fôlego, o livro *A recepção do gênero cyberpunk na literatura brasileira: o caso Santa Clara Poltergeist*, de Rodolfo Rorato Londero, publicado também em 2014.

Já Guilherme Kujawski, por ser pesquisador acadêmico e ter parado de publicar há anos, não contou com nenhuma republicação até o momento e aparentemente não tem nenhum estudo acadêmico de fôlego a seu respeito, embora uma nova edição de *Piritas* esteja sendo considerada para a comemoração de 30 anos, em 2024.

Contudo, o que se quer com este texto é justamente tirar os dois livros dessa relativa invisibilidade e ressaltar seu caráter inovador ainda hoje, devido não só ao conteúdo de cada um deles, como também ao uso de uma forma pouco convencional, com narrativas lineares porém caudalosas, que provocam um estranhamento cognitivo semelhante ao de obras como *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess, ou *Riddley Walker*, de Russell Hoban, pelo uso de uma linguagem desviante da norma – no caso de *Santa Clara*, palavrões e gírias, no caso de *Piritas*, termos em vários idiomas além do português, ambos criando idioletos e espécies de dialetos que provocam um choque no leitor, fazendo com que este se transporte para o mundo mostrado na narrativa, completando um processo de imersão mais intenso do que se lesse uma aventura simples de *space opera* ou cyberpunk mais recente. Estes autores e suas obras-primas ainda têm o que ensinar às novas gerações de escritores e de leitores.

Referências

BETHKE, Bruce. Cyberpunk! **Amazing Stories**, Novembro de 1983. Disponível em <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm> . Acesso em 28.05.2023.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**. 2ª. Edição. Curitiba: Encrenca, 2014.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**. Rio de Janeiro: Eco, 1990.

FERNANDES, Fábio (s/d). Cyberpunk – pequena história de um movimento. In: **Isaac Asimov Magazine**, no. 21. Rio de Janeiro: Editora Record, p. 10-14.

FERNANDES, Fábio. Santa Clara Poltergeist e a História Secreta da Ficção Científica Brasileira. In: FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**. 2ª. Edição. Curitiba: Encrenca, 2014.

KUJAWSKI, Guilherme. **Piritas siderais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

KUJAWSKI, Guilherme. Piritas siderais é ficção científica “cyberpunk”? In: KUJAWSKI, Guilherme. **Piritas siderais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

OLIVEIRA, Nelson de. **Piritas siderais**. Blogue ficção científica brasileira, Disponível em <https://ficcaocientificabrasileira.wordpress.com/2017/07/18/piritas-siderais/>. Publicado em 18 de julho de 2017.

OLIVEIRA, Nelson de. (ed.) Ondas do Amanhã. In: **Fractais tropicais**: O melhor da ficção científica brasileira. São Paulo, SESI-SP Editora, 2019.

REZENDE, Dorva. Ficção científica brasileira: Invisível até quando? In: **Ficções**: Revista de contos. Ano VIII, Número 15, julho de 2006. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras.

STERLING, Bruce. (ed.) **Mirrorshades>+**: The Cyberpunk Anthology. New York: Ace Books, 1986.

STERLING, Bruce. **Cheap Truth**. Disponível em <http://www.fanac.org>. Acesso em 30.07.2003.

VIANNA, Hermano. Apresentação. In FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**, 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Eco, 1990.

VIANNA, Hermano. Apresentação (texto de “orelha”). In KUJAWSKI, Guilherme. **Piratas siderais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1994.

O LEGADO DO MANIFESTO DE IVAN CARLOS REGINA

Walter Cavalcanti Costa

Introdução

O “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira”, escrito por Ivan Carlos Regina, foi publicado originalmente em 1988, em um fanzine¹, mas ficou registrado com mais solidez para a posteridade cinco anos depois, iniciando a sua primeira coletânea contos, intitulada *O fruto maduro da civilização* (REGINA, 1993). No século XXI, o manifesto aparece novamente no livro duplo do autor, que tanto reuniu os 18 contos desse primeiro, quanto os 31 contos do segundo, chamado de *O éter inconsútil* (REGINA, 2019)².

Excetuando-se os elementos paratextuais – isto é, considerando a edição de 1993, o título e o subtítulo antes do texto, assim como a assinatura do autor após o texto – o manifesto foi composto em 29 parágrafos textuais curtos e incisivos³. Em miúdos, esses parágrafos foram sintaticamente organizados com apenas um ou dois períodos em cada um, compostos em uma totalidade de 473 palavras, redigidas em 2866 caracteres com espaços. Essa pressa

1 Conforme Ginway (2005, p. 143): “primeiramente apareceu em 1988 no fanzine Somnium, e foi subsequentemente republicado no D.O. Leitura.”

2 Sobre as novidades: na primeira coletânea, há uma espécie de apresentação, chamada “Rumos”, na qual Regina opta por refletir sobre o impacto da sua obra ao longo dos anos, assinando apenas como “o autor”; na segunda, existe um texto crítico sobre a obra de Regina (2019), assinado por Karina Elizabeth Vásquez, intitulado “Meandros tecnológicos: Breve introdução à ficção científica de Ivan Carlos Regina”.

3 Na edição dupla de 2019, a assinatura do autor some, mas os parágrafos textuais e os elementos pré-textuais permanecem inalterados.

verbal coadunava com a urgência do que era dito: para Regina, salvo raras exceções, a ficção científica brasileira não existia, uma vez que se comportava, no mais das vezes, como uma cópia diluída do estrangeiro.

Como proposta de intervenção, Regina lançou mão da sua própria versão da antropofagia oswaldiana, a partir da defesa da deglutição dos elementos da ficção científica dos países desenvolvidos, fundadores do gênero. Assim, uma revolução de forma e de conteúdo, contextualizada com a realidade nacional, é o que o autor prezava para que se pudesse realmente emergir uma ficção científica verdadeiramente brasileira.

Três décadas e meia após o lançamento, propõe-se aqui um percurso, com o intuito de investigar o legado do manifesto, por duas das mais significativas camadas que compõem esse gênero que, em sua gênese, é de ruptura⁴. De maneira específica, o que se pretende neste estudo é adentrar em dois estratos desse texto inaugural da antropofagia na ficção científica brasileira; estes são: o drama da existência humana e as propostas de (re)construção do gênero. Nessa esteira, busca-se desenvolver uma leitura do manifesto a partir de dois questionamentos: “o quê?” (do que se trata?) e “como?” (de qual maneira se expõe?). Em alusão aos códigos binários – linguagem que norteia os circuitos das máquinas, tecnologia recorrente na FC – essas duas etapas são chamadas respectivamente de “ZERO” e “UM”.

4 De acordo com Carlos Ceia (2023), no E-Dicionário de termos literários, a palavra “manifesto” pode ser compreendida como: “texto programático de uma escola ou de um movimento literários ou de um artista individual, que serve proposta para a fundamentação de uma nova estética, para um protesto contra uma ideologia vigente, ou para marcar uma posição política dentro de uma determinada conjectura cultural.”

ZERO: a existência (ou o quê?)

Os três primeiros parágrafos introdutórios do “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira” (REGINA, 1993) são dotados de singular beleza poética, pela preocupação em introduzir a ficção científica não a partir do estereótipo, mas por sua base existencial. Com isso, na verdade, fica subentendida a perspectiva de que temas recorrentes do gênero – tais como as viagens espaciais, os extraterrestes, os andróides altamente desenvolvidos, dentre outros modelos de representações – funcionam muito mais como alegorias, das quais os leitores dispõem para lidar com os dramas humanos, do que fins em si mesmos.

No primeiro parágrafo do seu manifesto, Regina opta por um período composto por três orações: “O homem foi até as estrelas para se encontrar e só achou o vazio, vazio, vazio.” (REGINA, 1993, p. 9). Nas duas primeiras orações, o autor permite perceber que, ao contrário do que se possa esperar, o estereótipo da viagem espacial não é, necessariamente, a busca por algo externo, tal como o descobrimento de outra civilização em um espaço longínquo, mas é a luta para compreender a si mesmo na imensidão do cosmo. Por outro lado, a terceira oração já permite perceber que essa busca é frustrada, porque esse astronauta encontra um vazio que, por meio de uma anáfora, ecoa poeticamente. O uso da anáfora não é meramente incidental, uma vez que o poético não é meramente ilustrativo, mas um lastro da construção verbal de Regina.

No poema “O homem, as viagens”, presente no livro *As impurezas do branco*, Carlos Drummond de Andrade⁵ trata dessa

5 Drummond está entre os poetas preferidos de Regina. No prólogo do conto “Alô, alô, responde... responde com toda sinceridade...”, presente em *O fruto maduro da civilização* (REGINA, 1993), Ivan dedicou aquele texto aos poetas que o “auxiliaram a carregar o fardo pesado da vida” (REGINA, 1993, p. 75), além de fazer alusões e citações aos poemas deles ao longo da narrativa. Dos dez poetas citados nesse texto, o último é justamente Carlos Drummond de Andrade. O poema que ele faz referência no fim do conto é “Poema das sete faces”, a partir da réplica do verso: “Vai, Carlos! ser gauche na vida” (DRUMMOND,

mesma preocupação do homem em conquistar o universo, expondo, estrofe a estrofe, a colonização do Sistema Solar. Inicialmente, o eu lírico expõe a colonização humana da Lua e, em sequência, de Marte. Após dominar Vênus, o homem se dá conta do tédio de conhecer e dominar mais um planeta, fazendo uso do mesmo recurso estilístico que Regina lançou mão em seu manifesto, ao repetir a palavra “*idem*” (DRUMMOND, 2012, p. 28) por três vezes, a fim de demonstrar o descontentamento com as repetições dos ciclos e das descobertas.

Segue o eu lírico viajante, narrando a saga espacial poética da humanidade, agora pelo planeta Júpiter, e, depois, pelos demais planetas, até chegar ao Sol. Com o Sistema Solar dominado, restam ao homem outros sistemas solares a serem conquistados, entretanto, quando todo o universo for colonizado, ainda haverá outra missão a ser realizada. A viagem é a de si para si mesmo, pelos dramas da existência, cuja linha de chegada dessa permanente corrida circular é sintetizada pelo verbo “con-viver” (DRUMMOND, 2012, p. 29), expresso através de uma implosão, representada pela separação com hífen do prefixo “con” em relação à base “viver”.

No manifesto de Regina, essa convivência da humanidade consigo mesma e com o mundo é ressaltada a partir dos chamados “companheiros de viagem”, expressos a partir das seguintes ideias: “*a morte, a dor, o riso, o sexo, a miséria, a alegria, o amor, o tédio, a solidão, a desesperança, o cansaço e a preguiça.*” (REGINA, 1993, p. 9, grifos nossos). Essa quebra de expectativas da ficção científica – de quando se espera o estereótipo e se entrega à existência – é algo já percebido e evidenciado por Mário da Silva Brito, no artigo “Uma literatura premonitória”⁶.

1978, p. 3). A única diferença feita por Regina é a troca da exclamação drummondiana por uma vírgula.

6 Publicado originalmente no “Suplemento literário” de O Estado de São Paulo, em 19 de julho 1958, servindo ainda, no ano seguinte, como apresentação da antologia Maravilhas da ficção científica. Em 1969, compõe o último artigo de uma coletânea do autor, chamada

Há duas passagens desse artigo que contribuem para a compreensão de que a ficção científica é uma literatura sobre a existência humana. A primeira delas versa sobre a pequenez da consciência humana frente à imensidão e à imprevisibilidade do universo:

O homem, antes centro do Universo, acabou adquirindo a ciência – e o que é muito mais: a consciência – de que está instalado num minúsculo ponto perdido num braço da galáxia, entre outros milhares de milhões de grupos estelares, e sabe, por exemplo, que cada novo telescópio prescreve toda a Astronomia sabida até ontem. (BRITO, 1969, p. 189).

Talvez esse vazio encontrado pelo homem ao viajar pelo universo – comum ao manifesto de Regina e ao poema de Drummond – resida justamente no fato de que o homem não consiga ser o centro do universo e, conseqüentemente, não possa (e, possivelmente, nunca poderá) dominar as estrelas. Um pouco mais adiante, Mário da Silva Brito, reforça a dimensão dos dramas humanos da ficção científica:

A ficção científica funda suas raízes nesse mundo instável e alienado. A espécie humana em perigo – perigo suposto ou real – produz uma literatura premonitória. É o grande documento da criatura em face do seu destino problemático. Ou a catarse de um sentimento de culpa coletivo. Seja como for, *é uma literatura do homem, nascida do seu íntimo profundo*, não importa que tantas vezes temerosa e fatalista, desiludida e triste. [...] *São personagens ansiosos por retornarem ao humano, por descobrirem uma verdade simples*, que nada tenha a ver com máquinas, poder ou glória, *mas que devolva aos seres a indispensável dimensão humana*. (BRITO, 1969, p. 189-90, grifos nossos)⁷.

de Ângulo e horizonte: de Oswald de Andrade à ficção científica (BRITO, 1969).

7 Como o próprio título sugere, a tese que sustenta a argumentação do artigo de Mário da

Essa dimensão íntima, ambientada em linhas de ações universais, propiciada pela ficção científica, torna perceptível o fato de que tais descobertas humanas não são meramente vãs, mas também catárticas. No segundo parágrafo do manifesto de Regina, esse autodescobrimento do “íntimo profundo” do homem, conforme a observação de Brito, pode ser associado à metáfora dos sóis. Em termos metafóricos, conta Regina que o homem “descobriu que no interior de todos os sóis se esconde a noite, e com ela sua inimiga ancestral, a escuridão.” (REGINA, 1993, p. 9). Assim, a partir de uma antítese barroca monocromática, Regina afirma que, no interior de todas as certezas (sóis), existe a imprecisão das dúvidas (a noite e a escuridão).

Para fins sistemáticos, vale uma releitura sequencial dos três parágrafos iniciais do manifesto, justamente os que ambientam o gênero da ficção científica na questão da existência:

O homem foi até as estrelas para se encontrar e só achou o vazio, vazio, vazio.

Descobriu que no interior de todos os sóis se esconde a noite, e com ela sua inimiga ancestral, a escuridão.

São seus companheiros de viagem a morte, a dor, o riso, o sexo, a miséria, a alegria, o amor, o tédio, a solidão, a desesperança, o cansaço e a preguiça. (REGINA, 1993, p. 9).

Condensando-se as ideias desse trecho, é possível reconstruí-lo de outras maneiras. Uma delas é a que segue abaixo.

Silva Brito é concentrada na ideia de que a ficção científica é uma literatura premonitória. Ou seja, uma literatura construída não no passado ou no presente das sociedades, como sempre foi em outros tempos, mas uma literatura que aponta para um futuro, por vezes, nebuloso: para a incógnita da escuridão. É por isso que, centrados em possibilidades, os cientistas não depreciam a ficção científica, como o fazem alguns críticos literários, por outro lado, eles a consideram como “uma hipótese de trabalho dependente de verificação sistemática” (BRITO, 1969, p. 187). De toda maneira, “a ficção científica só é literariamente válida, enquanto pertença ao universo da linguagem e da poesia e signifique uma medida da criatura humana”. (BRITO, 1969, p. 187).

O homem viajou para as estrelas não para descobrir novos mundos, mas para descobrir a si mesmo. Contrariando as suas expectativas, ele só encontrou o vazio em seu eco mais profundo. Nesse processo de (auto)descobertas percebeu que – assim como todos os sóis, que trazem em seu interior a noite e a escuridão – dentro de todas as certezas, existem as dúvidas que se multiplicam, mas que também geram essa ação contínua de ser, estar e fazer que são próprias da vida. Assim, na sua finita estadia no universo, a humanidade passa por uma série de experiências na convivência consigo mesma, alternando, em uma vasta gama do sentir, *a morte, a dor, o riso...* dentre outras experiências. Inclusive não citadas.

Sendo fincada no campo filosófico da existência humana e diante da grandiosidade do cosmo tão ressaltado pela literatura de ficção científica, que valor, afinal, teria uma ficção científica brasileira, já que esse gênero visa justamente o rompimento de fronteiras? A resposta para essa questão estaria não nas estrelas do amplo universo, mas na própria organização política do planeta Terra.

UM: as propostas (ou como?)

Após a metafórica introdução – que versa implicitamente sobre a relevância da ficção científica no campo da existência humana – Ivan Carlos Regina, visa deixar clara a distinção entre a FC estrangeira e a nacional. Para isso, inicia uma série de afirmações contundentes para demolir a maneira como estava sendo feita a ficção científica brasileira, até chegar ao ponto de afirmar, categoricamente, no 15º parágrafo, que ela simplesmente “não existe”. Ainda no campo existencial, mas no âmbito nacionalista, ele clama por uma mudança urgente, a partir de um período composto

por coordenação alternativa: “*Ou* atingimos sua qualidade *ou* desaparecemos.” (REGINA, 1993, p. 10, grifos nossos).

Afinal, conquanto aponte para o céu, a ficção científica é escrita na Terra, que é dividida por fronteiras políticas imaginárias, pretensamente soberanas e obviamente competitivas entre si. Mesmo que um dia seja escrita em naves ou estações espaciais, é muito provável que esses astronautas do amanhã carreguem consigo as bandeiras dos seus países⁸. Sendo assim, na realidade dos fatos, o mundo gira de maneira distinta para quem faz parte dos “países tecnologicamente desenvolvidos” (REGINA, 1993, p. 10), grupo de que, obviamente, o Brasil não faz parte. Dessa maneira, Regina defende que lutar pela ficção científica brasileira é lutar pela existência do país enquanto produtor do gênero.

As propostas desenvolvidas por Ivan Carlos Regina no “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira” são condensadas em cinco parágrafos distintos; mais precisamente e respectivamente nos seguintes: 5, 8, 13, 14 e 24. Na primeira pessoa do plural, com duas negativas e três afirmativas, essas proposições são desenvolvidas a partir de quatro verbos: “propor”, “querer” (duas vezes), “vir” e “precisar”. Todo o restante do manifesto possui, predominantemente, outras finalidades, tais como contextualizar ou ilustrar, na sustentação do que é dito nesses cinco fatídicos parágrafos.

Assim, expõe-se, respectivamente, a seleta com os parágrafos-propostas:

Não propomos a dialética do povo mas a estética do novo.

[...]

Queremos ser uma explosão da forma e uma revolução do conteúdo. A supernova no céu convencional.

8 Em “Rumos” (vide nota 2), Regina ratifica essa convicção: “ainda que a FC expresse o desejo do homem de seguir o seu destino para o cosmo, sempre seremos distintos culturalmente.” (REGINA, 2019, p. 10).

[...] *Não viemos* criticar a função da máquina mas propor a *estética do homem*.

Precisamos deglutir urgentemente, após o Bispo Sardinha, a pistola de raios laser, o cientista maluco, o alienígena bonzinho, o herói invencível, a dobra espacial, o alienígena mauzinho, a mocinha com pernas perfeitas e cérebro de noz, o disco voador, que estão tão distantes da realidade brasileira quanto a mais longínqua das estrelas.

[...] *Queremos* despertar o iconoclasta que jaz em todo peito brasileiro. (REGINA, 1993, p. 9-10, grifos nossos).

Em sequência, percebem-se dois grandes núcleos das propostas estéticas do manifesto: a “estética do novo” (parágrafos 5 e 8) e a “estética do homem” (parágrafos 13, 14 e 24). No manifesto, essas duas estéticas são complementares e concomitantes entre si. Era com essa concisão que Ivan Carlos Regina demonstrava como enxergava que a produção literária da ficção científica brasileira deveria ser, uma vez que a maior parte do que era produzido estava transformada “num gênero de cenários, um arremedo de *vaudeville*, estéril e inconsequente”. (REGINA, 1993, p. 9).

Nessa perspectiva, ao abordar os seus pares, ou seja, os demais escritores de ficção científica brasileira, Ivan Carlos Regina deixa explícito o seu profundo desprezo pela maioria das obras produzidas em solo nacional: “A produção literária brasileira, no gênero de FC, à exceção de reduzido rol de obras, é de uma mediocridade horripilante.” (REGINA, 1993, p. 10). De maneira intransigente, como pode ser percebido, ele distingue a qualidade das obras do gênero em dois polos: o “reduzido rol” das que podem ser consideradas como boas; enquanto a ampla maioria é notavelmente medíocre⁹.

9 Com essa radicalização, não é difícil imaginar que Ivan tenha adquirido desafetos e sofrido represálias no que diz respeito a autores e leitores que produzem e consomem

Implicitamente, um conceito teórico sustenta teoricamente as afirmações de Regina sobre o outro: o de sistema literário. Na introdução de *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1975), Antonio Candido inicialmente distingue as “manifestações literárias” da “literatura propriamente dita”. Sobre esta segunda, ele a defende como um sistema triádico, condensado em três vértices: os autores, os leitores e as obras. Respectivamente, para estabelecer a distinção entre esses pontos, ele considera os autores como “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”; os leitores são tidos como “um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive”; enquanto as obras, ou manifestações literárias, como “um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”. (CANDIDO, 1975, p. 23).

No manifesto de Regina, na ânsia reconstrutivista, há uma ênfase muito maior em mostrar o lado degradado do sistema. É assim que, na linguagem do autor, interessa muito mais dissecar o lado negativo das manifestações literárias “horrivelmente medíocres” do que as qualidades do “reduzido rol de obras”, tidas por ele como uma exceção.

Dessa maneira, na escrita do manifesto, os *autores* (subentende-se que são, em sua maioria, ruins) seriam “escritores sem leitores”, os quais formam “colônias intelectuais, que procuram, num grotesco imitar, recriar o *modus vivendi* dos países tecnologicamente desenvolvidos”. Por sua vez, os *leitores* seriam formados por gente esquisita (ou *outsiders*) de todas as faixas etárias: “crianças de olhos arregalados”, “homens neuróticos” e “velhinhos tarados por livros”. Por fim, as *obras* seriam “literaturas escapistas, absurdos livros que se resumem às capas e pobreza mental” (REGINA, 1993, p.

essas obras “horrivelmente medíocres”. De toda forma, para alguém com a convicção de Regina, frente à contribuição pública que ele demonstrava querer oferecer ao mundo, as possíveis mágoas alheias são secundárias e até suportáveis.

10). Estava claro: a ruptura era para evitar a perpetuação de uma tradição literária medíocre.

Ainda que sejam de épocas e de contextos diferentes, a virada de chave no sistema literário mapeado por Regina está concentrada no cerne da antropofagia idealizada por Oswald de Andrade, no “Manifesto antropófago”, em 1928¹⁰. Por isso mesmo, faz-se necessário primeiro realizar um apanhado do legado da antropofagia oswaldiana para, em seguida, mensurar a dimensão das propostas contidas no manifesto de Regina. Sendo assim, parte-se da justificativa para a utilização da própria palavra “antropofagia”; e não outra de sentido equivalente.

Quando o modernista falou de antropofagia, ele não fez meramente uma ilustração radical primitivista; em outra senda, ele solidificou uma metáfora de uma reconstrução de práticas culturais nacionais. Com isso, essa antropofagia tinha como base o “ritual de valoração para certos ameríndios que comiam o inimigo a fim de assimilar suas qualidades de guerreiro”. (FONSECA, 2008, p. 75).

Em *Contracultura através dos tempos*, Ken Goffman e Dan Joy afirmam que “a ‘antropofagia’ de Oswald sugeria que o colonizado podia tirar partido da hibridização com o colonizador, e vice-versa” (GOFFMAN; JOY, 2007, p. 365). Sendo assim, o intuito não era exclusivamente o comer a carne do outro (o estrangeiro), com vistas para a alimentação, mas, sobretudo, o deglutir as qualidades e as virtudes do outro como forma do aprimoramento do eu (o nativo)¹¹.

Sob esse ponto de vista, ainda que pareça erroneamente uma suavização da radicalidade proposta por Oswald, essa aproximação

10 Ou seja, publicado exatamente 60 anos antes do manifesto de Regina.

11 Esse esclarecimento já foi realizado pelo próprio Oswald de Andrade, em uma comunicação escrita para ser lida em um evento chamado “Encontro dos Intelectuais”, realizado em 1954: “O indígena não comia carne humana nem por fome nem por gula. Tratava-se de uma espécie de comunhão do valor que tinha em si a importância de toda uma posição filosófica.” (ANDRADE, 2011, p. 373).

semântica entre “antropofagia” e “hibridização”, entre o colonizado e o colonizador, parece ter sido uma feliz analogia. Outrossim, o “vice-versa”, utilizado por Ken Goffman e Dan Joy, antecedido pela conjunção coordenativa aditiva “e”, ainda que carregue uma falsa máscara de uma cordialidade hipócrita sob a percepção de um estrangeiro, consolida uma mudança de perspectiva frente ao lugar-comum da antropofagia.

Normalmente, as interpretações sobre o “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, são caracterizadas pela *inversão de uma mão única*: sai de cena o protagonismo do colonizador, no qual o colonizado é catequizado, civilizado e obrigado a entregar ao estrangeiro as riquezas e saberes que possuir. Em vez disso, entra em cena o protagonismo do colonizado, que deglute o colonizador, apropriando-se de suas qualidades e virtudes, invertendo a via da vantagem.

Esse ponto de vista da antropofagia – como uma mão única em favor do colonizado – é sintetizado, por vários críticos, inclusive por Maria Augusta Fonseca, em *Por que ler Oswald de Andrade*:

No manifesto à luz dessa tradição, Oswald elaborou a paródia de uma conhecida fala do príncipe Hamlet, devorando a seu modo a cultura europeia. Arrancava disso a questão nuclear – *Tupi or not tupi – that is the question*. Oswald formula essa nova dúvida também como um desafio, por um trocadilho brincalhão. Nota-se que escreve sem usar um único termo da língua portuguesa, já que “tupi” é um som transliterado da língua geral (sem registro escrito). Nesse esforço de conscientização, Oswald repeliu no manifesto a “catequese” da “raça superior”, do conquistador que impôs ao ameríndio sua moral repressora, castrando sua cultura, “vestindo suas vergonhas”, lembrando que o colonizador branco esmagou a cultura nativa. (FONSECA, 2008, p. 75)¹².

12 Completando esse ponto de vista, ela conclui, mais adiante: “Em síntese, era necessário

Essa lógica da inversão da hierarquia entre colonizador e colonizado já era levantada pelo próprio Oswald de Andrade, no poema “erro de português”, no qual o português, ao chegar debaixo de uma chuva intensa nas terras que um dia se chamaria Brasil, “Vestiu o índio”, mas se “Fosse uma manhã de sol,/O índio tinha despido/O português” (ANDRADE, 2017, p. 183). De fato, a antropofagia, nesse poema, seguia a ideia do seguinte trecho do “Manifesto antropófago”: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior.” (ANDRADE, 2008a, p. 67). Aquela roupa do colonizador era o algo que inviabilizava a verdade na nudez indígena no choque cultural.

Mesmo com os destaques desses excertos, o “vice-versa”, de Ken Goffman e Dan Joy, sedimenta outro caminho, o da consolidação das propostas desenvolvidas pelo próprio Oswald de Andrade no manifesto anterior: o “Manifesto da poesia Pau Brasil”. (ANDRADE, 2008b). Esse manifesto dividia a poesia tal como se divide a balança comercial do país: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau Brasil, de exportação.” (ANDRADE, 2008b, p. 60). Por isso, o “vice-versa”: a antropofagia pode, sim, ser considerada como *uma via de mão dupla, na qual ambos os lados podem sair ganhando*.

Em suma, o maior triunfo do “Manifesto antropófago” foi a consolidação deste ideal presente no “Manifesto da poesia Pau Brasil”: uma poesia (e uma literatura) nacional digna de exportação, como exemplo bem sucedido de construção de uma estética. Dessa maneira, o fato de a antropofagia ser assunto de livro estrangeiro com uma abordagem extremamente ampla – a contracultura¹³

expulsar o espírito do ‘colonizador’ e proclamar nossa independência pela prática da antropofagia em um amplo sentido.” (FONSECA, 2008, p. 77).

13 Para Dan Joy, “a contracultura é ‘ruptura’ por definição, mas também é uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição, ou de atravessar as tradições do presente de modo a abrir uma janela para aquela dimensão mais profunda da possibilidade humana

global ao longo dos tempos, desde o mito de Prometeu, até a era digital (GOFFMAN; JOY, 2007) – mostra que Oswald de Andrade realmente conseguiu exportar a sua proposta estética mundo afora. Nesse livro, a antropofagia é destacada como um movimento histórico de relevância, associada ainda como um dos precursores de outra também significativa contracultura ao redor do globo, a Tropicália.

De volta à ficção científica sob a perspectiva de Ivan Carlos Regina, M. Elizabeth Ginway observa que o autor, com o seu manifesto, “propõe que os escritores brasileiros façam as suas próprias contribuições ao gênero, abstendo-se de uma reverência cega às sociedades tecnológicas das quais elas emergiram, refazendo-as e, talvez, reformando o próprio gênero”. (GINWAY, 2005, p. 145). Em outras palavras, a partir da antropofagia da ficção científica estrangeira, ele pretendia recriar a ficção científica nacional, de maneira a torná-la boa o suficiente para ser consumida tanto por brasileiros em larga escala (e não apenas pelo pequeno clichê de leitores citados no manifesto), quanto por estrangeiros. Não apenas exclusivamente invertendo a lógica do sistema literário, mas criando uma via de mão dupla, uma vez que a FC nacional seria não apenas para consumo interno, mas um produto digno de exportação.

Ainda que seja concebido sob a forma de uma enigmática linguagem, existe um quadro programático oculto que alimenta as estéticas propostas no manifesto. Mesmo que outros intérpretes possam encontrar outros mais, o nacionalismo proposto por Regina, ao longo dos 29 parágrafos textuais, é sustentado por dois pilares. Em compressão, estes são: *o experimentalismo e o engajamento*.

Na tessitura textual de Ivan, esses dois aspectos coexistem de maneira nuclear: enquanto o experimentalismo é como um

que é a fonte perene do verdadeiramente novo – e verdadeiramente grandioso – na expressão e no esforço humano. Dessa forma, a contracultura pode ser uma tradição que ataca e dá início a quase todas as outras tradições.” (JOY, 2007, p. 13).

princípio criador, mantenedor da estética do novo, o engajamento é o mais crítico recurso da antropofagia reginiana, o solidificador da estética do homem. Na prática, dos cinco parágrafos citados anteriormente, expressos como a apresentação das propostas, os dois grandes polos (o experimentalismo e o engajamento) são apresentados em dois parágrafos, os únicos com os verbos na negativa.

Para o reforço dessa constatação, vale retomá-los: o quinto – “Não propomos a dialética do povo mas a estética do novo” – e o décimo – “Não viemos criticar a função da máquina mas propor a estética do homem”. (REGINA, 1993, p. 9). Novamente para fins sistemáticos, assim como foi feito no tópico anterior, sobre a associação entre a ficção científica e a existência, será realizada a seguir uma espécie de tradução intralingual ou uma paráfrase do que está sendo dito nas entrelinhas desses dos parágrafos, condensadores dessas duas estéticas.

Estética do novo: Ainda que estejamos sempre politicamente localizados, não pretendemos ficar reféns das teorias críticas, gerando uma literatura panfletária, porque o nosso compromisso, antes de tudo, é com a arte. Por isso, propomos o novo a partir de uma revolução da forma e do conteúdo¹⁴. *Estética do homem:* Não viemos criticar a máquina/tecnologia em si, mas o uso que o

14 Isso não quer dizer que Regina não se importe com a “dialética do povo”, uma vez que, os contos dele “são críticas da vida moderna, tomando emprestadas ideias desenvolvidas pelos críticos marxistas Theodor Adorno e Max Horkheimer e pela Escola de Frankfurt desde os anos de 1940. Eles sustentam que o capitalismo erodiu a vida pública, a moralidade e a integridade do indivíduo, nisso minando o conceito de comunidade e um senso de identidade significativo.” (GINWAY, 2005, p. 146). No manifesto, após os três parágrafos iniciais, com a finalidade de uma ambientação existencial, existe, no quarto parágrafo, a exposição aleatória de “uma pirâmide de objetos inúteis”. Embora seja de uso comum no cotidiano, todos são sintéticos e resultantes de conquistas históricas tecnológicas, tendo a finalidade de exemplificar, sobretudo, os cinco últimos companheiros de viagem existenciais: “o tédio, a solidão, a desesperança, o cansaço e a preguiça.” (REGINA, 1993, p. 9). Todos esses objetos, e tantos outros mais, tornam-se inúteis porque são utilizados, na sociedade do consumo, como alternativas para que o indivíduo gaste e compre mais, fazendo tudo mecanicamente, tal como uma máquina e não como um humano.

homem faz dela, para que o brasileiro consciente de sua realidade ascenda como um iconoclasta.

Para a construção desse iconoclasta, o manifesto utiliza a antítese entre “deus” (com letra minúscula) e “máquina” para localizar sociologicamente os conflitos existenciais desse homem, a partir do sexto parágrafo: “O homem odeia o deus e ama o robô. Seu destino é destruir a perfeição e criar a aberração.” Sem a inicial maiúscula divina, ficam no mesmo patamar semântico “o homem” e os seus objetos de repulsa e adoração, respectivamente: “o deus” e “o robô”. Essa legitimação desse nivelamento aparece logo no parágrafo seguinte: “O totem foi a primeira máquina do homem.” Com a glorificação dessa máquina, a tecnologia serviria para o homem trocar os seus “componentes humanos por artificiais” (REGINA, 1993, p. 9), com a finalidade de isentar-se de responsabilidades. Dessas, há uma em específico que magnetiza a maior parte do engajamento do manifesto, estando localizada fora do âmbito ficcional e historicamente um ano antes da publicação do manifesto.

A contaminação de pessoas com o cézio 137, em Goiânia, capital de Goiás – referência feita na localização temporal presente no último parágrafo textual: “1º ano após o desastre de Goiânia.” (REGINA, 1993, p. 10) –, evidencia que o homem realmente possui responsabilidades por seus atos. Sobre o incidente, a Secretaria de Estado de Saúde (SES-GO) afirma que, em setembro de 1987, “o manuseio indevido de um aparelho de radioterapia abandonado, onde funcionava o Instituto Goiano de Radioterapia, gerou um acidente que envolveu direta e indiretamente centenas de pessoas.” (GOIÂNIA, 2023). Esse acidente gerou o contágio de parte da população de Goiás com o Césio 137:

Com a violação do equipamento, foram espalhados no meio ambiente vários fragmentos de ^{137}Cs , *na forma de pó azul brilhante*, provocando a contaminação de diversos locais, especificamente naqueles onde houve

manipulação do material e para onde foram levadas as várias partes do aparelho de radioterapia. (GOIÁS, 2023, grifos nossos).

No manifesto, a última grande imagem é a de um índio psicodélico, presente no antepenúltimo parágrafo textual, produto da antropofagia reginiana: “Um índio descerá de uma estrela *colorida brilhante*.” (REGINA, 1993, p. 10, grifos nossos). Como pode ser percebido nesses grifos, Ivan usou essa imagem para tentar sublimar o trauma coletivo do Césio 137, causado pelo mau uso da tecnologia do estrangeiro. Anteriormente, no vigésimo terceiro parágrafo, Regina já havia afirmado que o homem “não é merecedor da tecnologia”, por essa razão, ele brada, dois parágrafos adiante: “Morte aos adoradores de máquinas.” (REGINA, 1993, p. 10). Com isso, reforça a necessidade de uma estética do homem e não uma adoração cega à máquina.

Esse tom de denúncia e de protesto é exemplificado no manifesto também a partir das imagens modificadas dos seres do folclore nacional. Um dado relevante, ainda associado ao caso do Césio 137, foi a descrição de quase todos desses seres citados, a partir do contato com elementos radioativos, ao longo dos parágrafos 11, 19, 21: “um boitatá de olhos de césio [...]”; “uma mula sem cabeça [...] cospe fogo radioativo” e “um saci pererê [...] arrota urânio enriquecido” (REGINA, 1993, p. 9-10). No 26º parágrafo, a antropofagia é representada a partir da figura do caipora, sem ter deixado claro o contato com elementos radioativos, demarcando território, ao executar ações em quatro verbos de movimentos agressivos: “devora”, “destrói”, “deglute” e “destroça”: “Um caipora verde amarelo devora hamburgueres, destrói satélites, deglute armas e destroça tecnologias.” (REGINA, 1993, p. 10).

Entre o experimentalismo e o engajamento, no nono parágrafo (que se repete novamente no 22º parágrafo), a liga entre as duas estéticas (do novo e do homem) é o humor. Através da tomada

de empréstimo do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, Ivan Carlos Regina salienta: “A alegria é a prova dos nove.” (REGINA, 1993, p. 9-10). Em outras palavras, o que ele quer destacar é que, mesmo com todos os pesares, precisamos rir do grande absurdo indecifrável que é a vida. O humor é uma das maiores possibilidades de manifestar e de verificar a validade de uma proposição. Seja ela qual for.

Considerações finais

Na introdução da coletânea *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*, chamada de “um resgate da ficção científica brasileira”, Roberto de Sousa Causo fez a uma ponderação sobre o legado do “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira”, de Ivan Carlos Regina. Segundo Causo (2007), foi através desse manifesto que a questão da adaptação do gênero à realidade brasileira foi trazida com mais ênfase. Ainda no mesmo parágrafo e na mesma página, ele pontua que o movimento perpetrado por Ivan “foi bem-sucedido em levantar a questão, mas não em dar um argumento sólido e bem articulado” (CAUSO, 2007, p. 23)¹⁵. De fato, de um ponto de vista acadêmico, a avaliação de Causo está correta. Afinal, pelo prisma lógico, existe uma diferença diametral entre apenas “levantar a questão” e “dar um argumento sólido e bem articulado”. Entretanto, nem preto e nem branco, mas em uma zona cinzenta, há outros caminhos de leitura.

15 Causo é um dos nomes mais relevantes no que diz respeito à divulgação e ao fortalecimento da ficção científica brasileira, sendo um grande autor literário, editor e incentivador do gênero. Curiosamente, Causo tem um papel relevante também na vida literária de Regina. Além de inserir o conto-título do então único livro lançado por Regina, na segunda parte dessa mesma antologia, intitulada *Os melhores contos brasileiros de ficção científica: fronteiras* (CAUSO, 2009), foi ele quem produziu a ilustração da capa e o texto da orelha de *O fruto maduro da civilização* (REGINA, 1993).

Distanciando-se desse *modus operandi* comum aos textos acadêmicos, o manifesto de Regina transita entre o didático e o poético sem uma definição muito clara: quase tudo fica por conta das entrelinhas. Nessa espécie de submundo verbal, a ambiguidade alimenta-se de uma escritura que circunda entre a evocação de imagens de um poema em prosa e o texto programático de um manifesto. Essa dupla senda provoca o leitor a se questionar até que ponto há apenas uma exposição temática alegórica ou um discurso enigmático.

Em meio a todas as peculiaridades que saltam aos olhos nesse texto, uma, em particular, faz-se ouvir com específico ruído: a contínua ausência de contradições consistentes que possam comprometer a validade estética do manifesto. Em outra via de fala, tanto quanto as imagens poéticas, a via de raciocínio consistente nas entrelinhas do manifesto permitiu a série de interpretações desenvolvidas no presente estudo. Com todo o exposto, em termos estéticos e históricos, o grande legado do “Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira” foi colocar a ficção científica nacional em um campo de ambígua existência.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 11ª ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1978.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Oswald de. A reabilitação do primitivo. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *In*: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008a.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In*: FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008b.

BRITO, Mário da Silva. Ângulo e horizonte: de Oswald de Andrade à ficção científica. São Paulo: Martins, 1969.

Carlos Ceia: “Manifesto”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 06-04-2023.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

CAUSO, Roberto de Sousa (Org.). **Os melhores contos brasileiros de ficção científica**. São Paulo: Devir, 2007.

CAUSO, Roberto de Sousa (Org.). **Os melhores contos brasileiros de ficção científica**: fronteiras. São Paulo: Devir, 2009.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOIÁS. Secretaria de Estado de Saúde. **Césio 137 Goiânia**. [Goiás]: SES, [2023?] Disponível em: <https://www.saude.go.gov.br/cesio137goiania>. Acesso em: 28 abr. 2023.

JOY, Dan. Prefácio. *In*: GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

OLIVEIRA, Nelson (org.). **Fractais tropicais**: o melhor da ficção científica brasileira. São Paulo: SESI-SP, 2018.

REGINA, Ivan Carlos. **O fruto maduro da civilização**. São Paulo: GRD, 1993.

REGINA, Ivan Carlos. **O fruto maduro da civilização + O éter inconsútil**. São Paulo: Patuá, 2019.

ANEXO

MANIFESTO ANTROPOFÁGICO DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

MOVIMENTO SUPERNOVA

O homem foi até as estrelas para se encontrar e só achou o vazio, vazio, vazio.

Descobriu que no interior de todos os sóis se esconde a noite, e com ela sua inimiga ancestral, a escuridão.

São seus companheiros de viagem a morte, a dor, o riso, o sexo, a miséria, a alegria, o amor, o tédio, a solidão, a desesperança, o cansaço e a preguiça.

No cruzar da existência uma pirâmide de objetos inúteis: um forno de micro-ondas, uma garrafa plástica, um quilo de éter, uma blusa de nailon, uma lâmina de barbear. Objetos do dia a dia.

Não propomos a dialética do povo mas a estética do novo.

O homem odeia o deus e ama o robô. Seu destino é destruir a perfeição e criar a aberração.

O totem foi a primeira máquina do homem.

Queremos ser uma explosão da forma e uma revolução do conteúdo. A supernova no céu convencional.

A alegria é a prova dos nove.

A tecnologia é, em última instância, a tentativa neurótica do homem em substituir todos os seus componentes humanos por artificiais, criando um mundo onde ele seja o menos possível responsável.

Um boitatá de olhos de césio espreita no planalto central do país.

Ao lidar somente com a máquina a ficção científica transforma-se num gênero de cenários, um arremedo de vaudeville, estéril e inconsequente.

Não viemos criticar a função da máquina mas propor a estética do homem.

Precisamos deglutir urgentemente, após o Bispo Sardinha, a pistola de raios laser, o cientista maluco, o alienígena bonzinho, o herói invencível, a dobra espacial, o alienígena mauzinho, a mocinha com pernas perfeitas e cérebro de noz, o disco voador, que estão tão distantes da realidade brasileira quanto a mais longínqua das estrelas.

A ficção científica brasileira não existe.

A cópia do modelo estrangeiro cria crianças de olhos arregalados, velhinhos tarados por livros, escritores sem leitores, homens neuróticos, literaturas escapistas, absurdos livros que se resumem às capas e pobreza mental, colônias intelectuais, que procuram, num grotesco imitar, recriar o *modus vivendi* dos países tecnologicamente desenvolvidos.

A ficção científica nacional não pode vir a reboque do resto do mundo. Ou atingimos sua qualidade ou desaparecemos.

A produção literária brasileira, no gênero de FC, à exceção de reduzido rol de obras, é de uma mediocridade horripilante.

Uma mula sem cabeça cospe fogo radioativo pelas ventas.

Emulamos tecnologias sem conhecê-las.

Um saci pererê matuta, com uma prótese de vanádio, masca mandioca, tritura paçoca e arrota urânio enriquecido.

A alegria é a prova dos nove.

O homem prova, todo dia, que não é merecedor da tecnologia.

Queremos despertar o iconoclasta que jaz em todo peito brasileiro.

Morte aos adoradores de máquinas.

Um caipora verde amarelo devora hamburgueres, destrói satélites, deglute armas e destroça tecnologias.

Um índio descera de uma estrela colorida brilhante.

SUPERNOVA

São Paulo, 1º ano após o desastre de Goiânia.

IVAN CARLOS REGINA

REGINA, Ivan Carlos. *O Fruto Maduro da Civilização*. São Paulo: GRD, 1993.

FICÇÃO CIENTÍFICA INFANTOJUVENIL BRASILEIRA: O ÍCONE DA CIDADE EM OS *PASSAGEIROS DO FUTURO*

Késia Rafaelle Ribeiro Andrade

Introdução

O livro *Os passageiros do futuro* (1987), de Wilson Rocha, está ambientado em um contexto futurista, no ano 3000, e narra as aventuras de um grupo de amigos, cujo integrante principal é Delon. Os quatro adolescentes, dentre outras proezas, capturam um planeta anão no deserto de Zônia (um dos lugares devastados do século XXX) e, ao perder os habitantes desse planeta, viajam para o passado no intuito de encontrá-los e levá-los de volta ao seu mundo.

A narrativa pertence ao período da produção literária de FC brasileira conhecido como Segunda Onda, fase que se dá a partir da década de 1980 e é marcada pelo ressurgimento do fandom (grupos de fãs de determinado estilo literário) de ficção científica, que tem papel importante no aumento das produções e discussões de FC no Brasil (MONT'ALVÃO, 2009). Esse período é de extrema importância para maior valorização das obras brasileiras de ficção científica, pois seu foco “[...] foi aumentar a produção e a discussão do gênero”. (MONT'ALVÃO, 2009, p. 385). Ainda assim, a ficção científica brasileira necessita de mais espaço e atenção tanto no meio popular como no meio acadêmico.

Com base nisso, esta pesquisa se dá no intuito de ratificar o importante papel que, assim como outros gêneros, a FC desempenha

nas discussões referentes a questões socioculturais. Como exemplo, pode-se citar as questões referentes ao meio ambiente, como sua destruição em prol de um mundo mais artificial; ou quando certas narrativas abordam a desumanização e distanciamento entre as pessoas a fim de interagirem mais com as novas tecnologias.

Destarte, a análise que esta pesquisa propõe diz respeito a como o escritor Wilson Rocha utiliza o ícone da cidade para trazer à luz a reflexão sobre o fato de muitas vezes o ser humano considerar os avanços científicos e tecnológicos o meio principal para suprir suas necessidades e resolver seus problemas.

Para isso, parte-se de uma breve contextualização histórica sobre a construção de Brasília e o período da *belle époque*, e de como esses momentos influenciaram o modo de a população brasileira enxergar os avanços técnicos e científicos, bem como sua influência sobre a ideia do que é uma sociedade desenvolvida.

Além disso, aborda-se como aspectos desses dois períodos são observados em partes da narrativa de *Os passageiros do futuro*, como a escolha do nome da cidade onde moram os quatro jovens do século XXX (Território Brasília), bem como as impressões que tanto a urbanização quanto os problemas sociais do Rio de Janeiro de 1987 deixam em Delon quando ele viaja para o passado.

Iconografia de Gary K. Wolfe: o ícone da cidade

O conceito de ficção científica no qual esta pesquisa se alicerça leva em consideração alguns aspectos muito comuns nesse gênero. Tal qual M. Elizabeth Ginway, em *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005), leva-se em conta a “iconografia” de Gary K. Wolfe (1979), que diz respeito aos ícones característicos da FC. Segundo Wolfe (2016, p. 66), “a ficção científica muitas vezes lida com ideias, mas na imaginação

essas ideias podem ser condensadas em imagens familiares ou ícones”¹, o que demonstra o reconhecimento de determinada obra como FC por meio de componentes específicos apresentados no decorrer da narrativa.

Sendo assim, certos “ícones recorrentes – o robô, o alienígena, a espaçonave, a cidade e a terra devastada (*wasteland*) – para usar a terminologia de Wolfe, são tomados como indicadores mais confiáveis da filiação de um texto ao gênero”. (GINWAY, 2005, p. 14). Esses elementos encontrados em determinados livros anunciam, ou indicam, ao público leitor que aquela narrativa se enquadra na FC, e que ela/ele acompanhará dali em diante um mundo futurista, viagens ao espaço, a convivência humana com o robô, a chegada de alienígenas na terra etc.

É importante ressaltar que esses aspectos são apresentados tendo como base noções científicas, que explicam e justificam a existência de determinado monstro, viagem no espaço-tempo ou o domínio de uma inteligência artificial sobre seres humanos, ficando cristalina que sua origem não tem a ver com magia, maldição ou divindades. Sendo assim:

Um dos primeiros requisitos que podemos listar para uma obra de ficção científica é que algo deveria ser possível – envolvendo coisas que poderíamos realmente criar, lugares que poderíamos realmente ir, ou sociedades que poderiam realmente evoluir. Uma história de ficção científica pode ser sobre dragões, por exemplo, mas não dragões mágicos. (WOLFE, 2016, p. 3, tradução nossa)².

1 Deste ponto em diante, abordam-se excertos escritos em língua estrangeira a partir da nossa livre tradução. Do original: “As we’ve seen, science fiction often deals in ideas, but in the popular imagination, these ideas may be condensed into familiar images or icons.”

2 One of the first requirements we might list for a work of science fiction is that it should be possible—involving things that we might actually create, places we might actually go, or societies that might actually evolve. A science fiction story can be about dragons, for example, but not if they’re magical dragons.

Seguindo essa perspectiva, pode-se citar a criatura de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, criada pelo cientista Victor Frankenstein por meio de experimentos cuja finalidade é reanimar matéria morta com uso da eletricidade, justificando a existência da criatura com o conhecimento das ciências naturais. Ainda como exemplo, *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, apresenta o nosso planeta em um momento pós-apocalíptico, em que a radioatividade compromete a genética humana e androides com inteligência artificial se rebelam contra a humanidade, o que culmina nas Nações Unidas incentivando a colonização humana em outros planetas e a caça aos androides rebeldes. Nesse caso, elementos da ciência robótica e da química constroem certo tipo de lógica que explica o cenário no qual a narrativa se desenvolve.

Além disso, muitas produções de ficção científica apresentam o encontro entre o conhecido e o desconhecido, e “[...] exploram a mesma situação de semelhança e estranheza: o homem e o robô; o homem e o computador; o homem e o super-homem [...]”, conforme aponta o crítico Braulio Tavares (1992, p. 14). Geralmente, isso se dá quando certo personagem chega a um mundo diferente, ou viaja a um tempo que não é o seu.

Esse gênero literário apresenta ainda enredo repleto de perigos e desafios vividos por seus personagens principais. Aliás “[...] a FC também cultiva o espírito heróico, aventureiro, de grandes perigos e gigantescas batalhas [...]” (TAVARES, 1992, p. 14). É o caso, por exemplo, de *A Guerra dos Mundos* (1898), do britânico H. G. Wells.

É possível afirmar que a FC está inserida no universo da ficção especulativa, que abrange toda produção literária que faz uso de “especulação” a respeito de realidade diferente. Sendo assim, a ficção especulativa abrange outros gêneros, tais quais o fantástico, o horror, a fantasia e o realismo maravilhoso, como afirma Roberto de Sousa Causo:

Trata-se de um efeito básico da ficção especulativa – a construção de uma realidade que é ao mesmo tempo próxima e distante da percepção do leitor, de modo que a sua percepção crítica possa ser recuperada. Em essência, uma realidade alternativa por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado. (CAUSO, 2003, p. 33).

Percebe-se nas palavras de Causo que tal ficção aglutina narrativas que tentam construir realidades alternativas, especulando sobre outros possíveis contextos baseados no que já conhecemos, vimos ou teorizamos a partir de elementos de “fontes míticas, satíricas, utópicas, romanescas ou mesmo científicas, para realizar-se como um corpo multifacetado de possibilidades ficcionais” (CAUSO, 2003, p. 45). Dessa feita, pode-se afirmar que o “leque” da ficção especulativa circunda desde obras do gênero fantástico até o gênero ficção científica.

É comum observar em narrativas de FC, como *Utopia*, de Thomas More, e *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, o ícone da cidade representando o vislumbre humano de um futuro seguro, com tecnologia suficiente para promover bem-estar e suprir todas as necessidades básicas de forma segura e eficiente.

A cidade é, assim, apresentada como oásis de civilização, onde tudo é construído e desenvolvido para proteger os seres humanos dos males sociais (moradia precária, violência, pessoas sem teto etc.) e das catástrofes naturais.

Destarte, enquanto algumas produções desse gênero trazem um olhar mais negativo sobre os excessos em relação aos avanços tecnológicos, outras retratam uma perspectiva mais otimista de uma sociedade supertecnológica, com grandes conquistas científicas e superação de problemas comuns que o ser humano sozinho não consegue resolver, como infraestruturas retrógradas, falta de segurança, sistema precário de saúde, entre outros. Uma sociedade cuja ordem e estabilidade sociocultural são a base para

o mundo ser bem desenvolvido. (GINWAY, 2005, p. 80). Aspecto descrito por Wolfe (2016) a seguir:

Certamente, bastante da ficção científica se passa em áreas remotas, terrenos baldios pós-apocalípticos, ou espaço sideral, mas uma das imagens icônicas recorrentes do gênero é a da brilhante megalópole futura, cheia de enormes edifícios, carros voadores, e rodovias elevadas e repletas de pedestres ofuscados pelo grande escala do ambiente³. (WOLFE, 2016, p. 168, tradução nossa).

Esse vislumbre de uma sociedade avançada científica e tecnologicamente, com pessoas vivendo sob a mais plena ordem, de forma pacífica, com invenções tecnológicas suficientes para se protegerem de todos os males sociais e naturais, um futuro utópico, pode ser encontrado também em obras de FC brasileiras como *Os Visitantes do espaço* (1963), de Jerônimo Monteiro, e “Universidade marciana” (1960), de Dinah Silveira de Queiroz.

Uma cidade futurística no ano 3000

Os passageiros do futuro apresenta uma narrativa que se passa em uma cidade futurística chamada Território Brasília, descrita como “a região mais bem dotada cientificamente na Terra” (ROCHA, 1987, p. 25), com bibliotecas holográficas, cabines de teletransporte, construções à prova de desastres naturais, robôs auxiliando nas atividades diárias, instituições educacionais com tecnologia avançada. Em suma, “vivía-se agora em um planeta

3 Certainly, plenty of science fiction is set in remote areas, post-apocalyptic wastelands, or outer space, but one of the recurrent iconic images of the genre is that of the gleaming future megalopolis, full of enormous buildings, flying cars, and soaring highways and teeming with pedestrians dwarfed by the sheer scale of the environment.

absolutamente seguro e confortável” (ROCHA, 1987, p. 26), que reflete o alto nível de modernização que a sociedade conquista. Fator representativo do uso do ícone da cidade para demonstrar que a urbanização é consequência dos avanços da humanidade, como mencionado por Wolfe:

A cidade é o produto final de um processo que começou com a agricultura e passou gradualmente para as comunidades agrícolas e aldeias e, finalmente, para os centros de comércio, um universo cada vez mais finito. Mas a ficção científica, derivada de uma cultura já amplamente urbanizada, muitas vezes vê isso como um objetivo arcaico, um beco sem saída; portanto, o movimento de muitas narrativas de ficção científica é escapar da cidade e restabelecer algum tipo de cosmologia baseada na ideia de expansão⁴. (WOLFE, 1979, p. 88).

Essa predisposição, já mencionamos, está presente também em *Os Passageiros do futuro* e se apresenta por meio do Território Brasília, mas também na cidade do Rio de Janeiro de 1987, que no século XX passa por grande processo de urbanização.

Convém mencionar que no século XX, período em que Wilson Rocha produz e publica o livro analisado, dois aspectos históricos importantes marcam o nosso País: a construção de Brasília e a influência da *Belle Époque* em grandes cidades brasileiras, como São Paulo e o próprio Rio.

A construção de Brasília nas décadas de 1950 e 1960, durante o governo Juscelino Kubitschek, representa a capacidade de desenvolvimento, com o crescimento econômico, construção

4 Do original: “The city is the end product of a process that began with agriculture and moved gradually to farming communities and villages and finally to centers of commerce, a universe growing ever more finite. But science fiction, deriving from an already largely urbanized culture, often sees this as an archaic goal, a dead end; hence the movement of many science-fiction narratives is to escape the city and re-establish some sort of cosmology based on the idea of expansion.”

de ferrovias, aumento de empregos, expansão industrial, maior democratização de energia elétrica.

São idealizados, naquele período, grandes projetos para a modernização da nova capital do Brasil, seguidos de grandes melhorias, principalmente nas áreas de transporte, energia e indústria. Trata-se, portanto, de um lugar que seguisse os padrões de urbanização encontrados em cidades internacionais consideradas modelo de modernidade na época. Segundo Viviane Ceballos:

Brasília foi edificada sob os signos da igualdade, da modernidade e do progresso, sendo atribuída a ela a insígnia de “Alvorada de novo Brasil”. Essa fisionomia da cidade é apresentada reiteradamente como similar à atitude de JK, constituindo uma imagem positiva para o seu governo (1956-1961) que aparece, para alguns autores, como um período ímpar na história brasileira. (CEBALLOS, 2005, p. 4).

Cumprir fazer um paralelo entre o nome da nossa capital e o nome escolhido por Wilson Rocha para a cidade superdesenvolvida e moderna de *Os passageiros do futuro*, Território Brasília. Trata-se de uma aproximação entre o momento social que o Brasil atravessa àquela altura e a realidade futurística no livro, característica comum nas produções de FC:

Na Ficção Científica Brasileira, a representação da cidade assume a função de um termômetro que mede o nível de degradação ou evolução social ao longo do tempo, sendo esta, por vezes, apresentada em um viés positivo ou negativo, a depender do momento histórico-cultural em que a obra está. (ARAÚJO, 2021, p. 235).

Nessa direção, as narrativas de FC expressam a percepção do autor sobre o contexto histórico-social de seu meio, utilizando o ícone da cidade para revelar ou refletir sobre a sua realidade urbana.

Afinal, o século XX presencia um momento de grande euforia política, com grandes projetos de modernização cujo intento é trazer progresso ao Brasil e diminuir problemas como o desemprego e a miséria.

Esse fator está refletido nas palavras do narrador, quando, ao descrever a sociedade ficcional, afirma que “Pobreza. Penúria. Fazia uma ideia remota de que essas eram situações bem diversas e distantes de tudo o que eles possuíam em 3000.” (ROCHA, 1987, p. 54). Aparentemente, a realidade nos anos 3000 supera a maioria dos problemas sociais que afligem a humanidade, graças aos avanços técnico-científicos. Esse olhar positivo a respeito da tecnologia também é mencionado por Wolfe, no sentido de que:

Pode haver pouca dúvida de que muitas obras de ficção científica lidam entusiasticamente com conceitos e efeitos tecnológicos, mas como mencionei anteriormente, preferem ver esta tecnologia como provocando transformações fundamentais na qualidade e modo de vida, ou abrindo novas arenas de exploração e exploração. No ambiente urbano, a tecnologia está voltada para si mesma; torna-se cada vez mais focada em fornecer soluções para problemas de sua própria criação. As energias tecnológicas que estão direcionadas a objetivos louváveis, como a redução da poluição e do ruído, a conservação de energia e o transporte público, têm como objetivo fundamental a estabilização do presente e não a criação de novos futuros⁵. (WOLFE, 1979, p. 91).

5 Do original: “There can be little doubt that much science fiction deals enthusiastically with technological concepts and effects, but as I mentioned earlier, it prefers to view this technology as bringing about fundamental transformations in the quality and manner of life, or opening up new arenas of exploration and exploitation. In the urban environment, technology is turned in upon itself; it becomes more and more focused toward providing solutions to problems of its own creation. The technological energies that are directed toward such laudable goals as pollution and noise abatement, energy conservation, and public transportation have as their fundamental goal the stabilization of the present rather than the creation of new futures [...]”

Sendo assim, muito do que as produções de FC retratam tem a ver, inicialmente, com um mundo que, no futuro, alcança o nível tecnológico que capacita o ser humano não só a resolver problemas, mas também a realizar atividades ainda consideradas impossíveis, como viajar para outros planetas, fazer chamadas holográficas, retardar o envelhecimento, viajar no tempo, ou até mesmo reproduzir instantaneamente as imagens contidas na mente da pessoa, como o que é descrito, a seguir, em um trecho da narrativa:

Depois da primeira rodada da imensa lista de acusações, ainda houve um repeteco para que eles soubessem bem do que estavam sendo acusados. A Grande Bolha era muito detalhista e não deixava passar nada. Depois foi feita uma exibição holográfica (imagens soltas no espaço) de um “retrato falado” da aventura-travessura deles. Os garotos se viram no deserto de Zônia, esticando a rede e capturando o planeta-anão. Foi reconstituído também o momento em que ampliaram a “coisinha”, mostrando inclusive a ação de Plick fornecendo energia de seu corpo ao laboratório. Parecia até que tinham sido “filmados”, mas na verdade aquilo nada mais era que teleimaginação, um processo laser-eletrônico muito usado em 3000, que consistia em reproduzir fatos contidos na memória das pessoas, captando-os em suas mentes e exibindo-os diante delas. (ROCHA, 1987, p. 23-4).

Este excerto diz respeito ao julgamento realizado na escola de Delon, coordenado por Grande Bolha, no qual ele e seus amigos são acusados de ir contra os valores e regras estabelecidos naquela sociedade para garantir a ordem perfeita alcançada após tantos investimentos em tecnologia perfeita, capaz de controlar até o comportamento desordeiro de crianças e jovens, transformando-os em “pessoas obedientes. Disciplinadas.” (ROCHA, 1987, p. 22). Realidade essa que retrata a imagem ordeira da cidade de Delon, onde não há motivos para reclamações nem causas pelas quais lutar,

aliás, “lutar pra quê? Não há mais por que lutar. Já não fizemos um mundo perfeito?” (ROCHA, 1987, p. 22). É essa a visão que a maioria das pessoas do Território Brasília tem sobre o mundo construído em 3000.

De volta à história do Brasil, a construção de Brasília é divisor de águas, não só no quesito ordem e progresso urbano, mas principalmente para construir a imagem de um país cujo anseio é acompanhar os avanços vividos no mundo, bem como concretizar o projeto de estender a capital brasileira para o interior de seu território, de onde seriam construídas estradas e ferrovias para ligá-la às outras províncias e, assim, garantir o desenvolvimento na maior área possível, com segurança política e melhor qualidade de vida, por meio do projeto Cinquenta Anos de Progresso em Cinco. Esforço esse que, segundo Ginway,

[...] buscou concretizar com seu projeto predileto, o da nova capital Brasília, que, ele esperava, iria oferecer uma fonte de otimismo, realização e confiança aos brasileiros. Os prospectos utópicos dessa nova capital incorporavam a retórica da modernização e se tornaram um símbolo altamente visível do desejo do Brasil de romper com seu passado rural, colonial e baseado na agricultura. Esta imagem da cidade como um lugar mítico de riquezas, possibilidades utópicas e realizações incorpora o mito moderno do espaço urbano. (GINWAY, 2005, p. 22).

O otimismo expresso a partir de uma cidade bem estruturada, cuidadosamente desenhada e projetada por grandes profissionais, concretiza-se na inauguração de Brasília, em 1960, considerada na época a “capital do futuro”, com arquitetura supermoderna desenvolvida por Oscar Niemeyer, e com grande potencial de crescimento urbano. Dá-se, então, início à transferência do Distrito Federal para o interior do país, pois até aquele momento a sede do governo brasileiro era o Rio de Janeiro, município este

que protagonizou importante momento histórico do país: a *Belle Époque*.

A *Belle Époque* brasileira também marca o início do século XX com grandes transformações, principalmente no que diz respeito à arte, cultura, ciência e urbanização. Momento de forte influência europeia nas regiões mais prósperas do Brasil, como São Paulo, Pará, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Características também mencionadas por Araújo (2021):

Tal movimento contemplava não só aspectos sociais, mas também culturais e ideológicos com a criação de projetos para transformar o Rio de Janeiro em uma “Paris tropical”, sob o slogan “O Rio civiliza-se!”, afinal, naquele período, as grandes cidades brasileiras ansiavam por se modernizar aos moldes das civilizações europeias. (ARAÚJO, 2021, p. 235).

Essas palavras enfatizam bem a *Belle Époque* enquanto movimento que enaltece a importância das grandes cidades como consolidadoras da urbanização e enquanto centros da burguesia e da modernidade. O Rio é, então, alvo de projetos para melhorar seu espaço urbano e deixá-la o mais próximo possível do modelo europeu de civilização, recebendo água encanada, luz elétrica, rede de esgoto, bondes, conquistas que só chegam a outras partes do País tempos depois. Assim, como afirma Needell (1993):

Embora os brasileiros invejassem a civilização e o progresso do Atlântico Norte, eles também os consideravam uma conquista específica da Europa. [...] Por outro lado, aceitava-se com naturalidade a precária adoção de tecnologias, costumes e capitais estrangeiros no Rio de Janeiro, reflexo das realidades neocolônias. Na verdade, os habitantes das províncias pensavam no Rio como uma cidade magnífica, capaz de conferir prestígio urbano a quem a visitasse. (NEEDELL, 1993, p. 48).

Percebe-se, então, que, apesar de ainda longe dos grandes avanços tecnológicos e modernos das cidades europeias para as províncias brasileiras da época, o Rio de Janeiro é considerado o mais próximo daquela realidade. Aliás, além da ciência e dos espaços urbanos, a *Belle Époque* também retrata cultura e arte como parte essencial do desenvolvimento.

Em *Os passageiros do futuro*, chama atenção que, ao viajar para o Rio de Janeiro do século XX, Delon depare-se com o que parece ser retrato do lado boêmio carioca conquistado após as influências da *Belle Époque*:

O ruído, sim, mudara. Nada mais daquele silêncio solene dos tempos modernos de 3000. Tudo agora estourava nos ouvidos. Uma barulhada incrível, orgânica, que parecia entrar por todos os lados do corpo. E música. Seria música aquilo? Uma onda sonora envolvia vozes de todos os tipos, falantes, conversantes, sorridentes, gargalhantes.

E as cores? Delon tinha mergulhado num mundo arco-íris, ensolarado. À sua volta, todos os tons e matizes coloridos, nas roupas e nas paredes. As pessoas também pareciam coloridas, nos rostos corados e peles rosadas ou bronzeadas. Puxa, como riam. Olhavam para todos os lados ao mesmo tempo. Pareciam querer captar tudo, sem perder nada. (ROCHA, 1987, p. 38-9.)

Para Delon, esses aspectos humanos são novos, parecem refletir a realidade mais leve, com menos ansiedades e preocupações. Aquele parece ser lugar de grande otimismo e paz, onde, apesar de não tão avançado quanto o lugar de onde ele veio, a tecnologia atrasada da época aparentemente é suficiente para deixar a vida das pessoas mais fácil e confortável, como ele mesmo percebe após conhecer mais o Rio do século XX:

Seu primeiro contato com a civilização do passado lhe havia revelado um cenário até certo ponto confortável, como o da lanchonete com os jovens saudáveis e bem-

vestidos, os edifícios altos e elegantes, as lojas com suas vitrines bonitas e o apartamento em que Márcia morava com a tia. Delon chegara a pensar: “Como se vive bem neste século, apesar do atraso!” (ROCHA, 1987, p. 53).

O cenário observado pelo jovem do século XXX revela uma sociedade fruto de vários esforços de transformar cidades brasileiras em centros mais “civilizados”, com pessoas bem-vestidas e educadas, reflexo da famosa burguesia europeia e estadunidense. Para isso, iniciativas políticas, artísticas, sociais e de infraestrutura marcam, especialmente, a paisagem urbana brasileira, como as obras arquitetônicas da época, tais qual o Teatro Amazonas, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Confeitaria Colombo e a Estação da Luz, em São Paulo.

Entretanto, todo esse vislumbre de modernização e urbanização traz, mais tarde, consequências sociais que afligem principalmente os menos favorecidos economicamente. Tal fator é retratado por Rocha, quando Delon “[...] foi obrigado a mudar de opinião” (ROCHA, 1987, p. 53) ao se deparar com as mazelas escondidas por trás dos grandes edifícios cariocas. Essa realidade também está presente nas palavras de Araújo, ao mencionar *Esfinge* (1908), de Coelho Neto:

No contexto da capital carioca, em prol do almejado progresso proveniente do exterior – e com a finalidade de resgatar a beleza e pureza da cidade –, as ações do governo da época deixaram a população dos cortiços sem teto e sem história, o que fica bastante evidente nas crônicas de Coelho Neto. Em seus escritos, é possível notar a menção feita ao surgimento de um importante fenômeno posterior às demolições: a única solução para os banidos pelo progresso era subir os morros da capital federal com os destroços de suas moradias e ali firmar residência. Nascia, assim, uma nova forma de cortiços: as favelas. (ARAUJO, 2021, p. 236-37).

As favelas citadas são saldo deixado pela *Belle Époque*, que empurra a população mais pobre para o centro da Cidade, enquanto os ricos se estabelecem mais ao sul e a oeste, em um esforço de deixar o espaço mais “limpo”, “bonito” e “organizado”, o que não é possível se a pobreza, saneamento básico precário e a falta de civilização fazem parte daquela realidade.

Para os ricos e para o governo, esse atraso no crescimento urbano era provocado pela presença dos cortiços. Nesse ponto, a ideia de cidade urbanizada ganha outra conotação e passa a ser a causa de muitos problemas sociais, conforme Wolfe:

A cidade é do passado. Ela não fornece mais uma analogia viável do futuro. Como mencionei anteriormente, já vivemos nas fantasias urbanas tecnológicas das gerações anteriores e aprendemos diariamente sobre as tensões produzidas apenas para evitar que a cidade moderna se tornasse arcaica: transporte de massa, aumento do tráfego aéreo e de automóveis, maiores e mais centralizados prédios, a decadência do centro e a escassez de moradias se combinam para nos lembrar que o ambiente urbano foi fundado em uma era quando tais problemas não eram aparentes, e devem se engajar em uma luta contínua apenas para acompanhar seu próprio crescimento descontrolado. Embora seja uma simplificação excessiva para dizer que a ficção científica é necessariamente ficção do futuro, o futuro é, no entanto, a arena em que muitas de suas obras ocorrem, e a cidade como um dia foi sonhada pode agora ser vista como uma improvável, ou pelo menos questionável, parte desse futuro⁶. (WOLFE, 1979, p. 90-91).

6 Do original: “The city is of the past. It no longer provides a viable analog of the future. As I mentioned earlier, we are already living in the technological urban fantasies of prior generations, and we learn daily of the tensions produced in merely keeping the modern city from becoming archaic: mass transit, increased air and auto traffic, larger and more centralized buildings, the decay of the center, and housing shortages all combine to remind us that the urban environment was founded in an era when such problems were

Isto posto, pode-se dizer que o Rio de Janeiro visitado por Delon reverbera as consequências deixadas pelos esforços de modernizar grandes cidades brasileiras, o que é ratificado quando o personagem é levado por sua amiga Márcia, do século XX, para visitar uma conhecida favela carioca. Durante a visita, Delon fica chocado com a pobreza e a situação precária que encontra:

— Já tinha estado numa favela? — perguntou Márcia, baixinho, junto ao ouvido de Delon. Delon se admirou de Márcia não parecer tão chocada quanto ele. Só lhe ocorreu uma pergunta:

— Quem mora aí? Prisioneiros?

Márcia riu. Não sabia se era uma piada.

— Não brinque com essas coisas. Tem muitas famílias honestas aqui. A maioria!

— Famílias?! Mas por que são obrigadas?

— Ai, Delon. Não complica! — disse Márcia, meio impaciente, enquanto começava a subir, atrás da tia. (ROCHA, 1987, p. 55).

Trata-se da tentativa de urbanizar a cidade do Rio sem levar em consideração as necessidades de quem vive nas moradias do Centro, descritas como foco de doenças pela falta de higiene, estruturas arcaicas que “enfeiam” o espaço urbano. Assim, tem início um movimento contra as construções consideradas coloniais demais e que destoam do modelo de civilização que se pretende construir, sendo os cortiços parte desse todo.

not apparent and must engage in a continuous struggle merely to keep up with its own unmanaged growth. While it would be an oversimplification to say that science fiction is necessarily fiction of the future, the future is nevertheless the arena in which many of its works occur, and the city as it was once dreamed can now be seen as an unlikely, or at least questionable, part of that future.”

O que Delon presencia é a situação precária de muitas pessoas obrigadas a deixar suas moradias antigas sem qualquer perspectiva de melhora na sua qualidade de vida. Realidade que não faz sentido para o garoto do futuro, em que desigualdades e problemas de moradia já são superados. Assim, ao tentar explicar a Delon o que leva aquelas pessoas a morarem ali, Márcia responde:

— Ninguém é obrigado a morar em favela. Mora porque precisa, porque quer, escolhe, sei lá!

— Escolher morar... aqui? — Delon continuava sem aceitar essa ideia.

— Eles não têm outro jeito! Olha, depois você pergunta tudo para tia Denise, que ela explica. Ela é assistente social, e está habituada com esses problemas!

Mas vem. Tá cansado? É lá em cima! Delon continuava subindo, examinando tudo por que passava, os barracos precariamente fixados no barranco, a gente curiosa no caminho. Sentiu no coração uma emoção nova: a sensação inédita de desconforto por não pertencer a um lugar e ser olhado como um invasor. Depois saberia que isso se chama constrangimento. Parece que toda aquela gente pobre os estava censurando por suas roupas melhores. A sua, então, brilhante e superacolchoada... Resolveu pisar bem forte com as botas na lama, para sujá-las e talvez nivelar-se um pouco à miséria à sua volta. (ROCHA, 1987, p. 55).

Problemas que crescem ainda mais a partir do início do século XX, após alguns programas de reforma urbana, seguidos de demolições de moradias da área central, habitadas pelas camadas populares, mas sem qualquer política de habitação ou de ajuda financeira para os desabrigados, o que culmina nos deslocamentos para os morros e no que hoje é conhecido como favela. Sobre o ícone da cidade nas narrativas de ficção científica, Wolfe acrescenta:

A cidade é caótica. Embora em um nível a cidade represente um tipo de ordem que a ficção científica tende a valorizar, ela leva essa ordem a um ponto de retornos decrescentes: a cidade torna-se muito grande e complexa para ser totalmente compreendida por qualquer um de seus habitantes e, a partir desse excesso, da ordem vem a desordem. Assim, a imagem da cidade atenua um dos dogmas fundamentais da ficção científica dominante: a noção de que o ambiente de uma pessoa pode ser conhecido e dominado. Pior. Faz isso por meio do próprio processo de apropriação que caracteriza grande parte da ficção científica. Como a própria ciência moderna, a cidade acumula um conjunto imponente e confuso de detalhes tão maciço que qualquer indivíduo que dela participe deve estreitar deliberadamente o escopo de sua experiência simplesmente para torná-la coerente⁷. (WOLFE, 1979, p. 92).

Esse forte contraste entre desenvolvimento e desordem no ícone da cidade não é o único aspecto retratado por Wilson Rocha. Este também aponta os problemas referentes à degradação da natureza, resultado dos avanços tecnológicos e industriais desmedidos e, muitas vezes, mal administrados. Além da falta de cuidados por parte da sociedade cada vez mais apegada aos confortos e facilidades proporcionadas por descobertas tecnológicas mais e mais modernas.

Essa falta de cuidado com o meio ambiente também é demonstrada no livro *Os Passageiros do futuro* por meio do ícone

7 Do original: "The city is chaotic. Although on one level the city represents a kind of order that science fiction tends to value, it carries this order to a point of diminishing returns: the city becomes too large and complex to be fully understood by any of its inhabitants, and out of this excess of order comes disorder. Thus the image of the city mitigates against one of the fundamental dogmas of mainstream science fiction: the notion that one's environment can be known and mastered. Worse. it does this through the very process of appropriation that characterizes much science fiction. Like modern science itself, the city accumulates an imposing and confusing aggregate of detail so massive that any individuals participating in it must deliberately narrow the scope of their experience simply to make it coherent."

terra devastada. Deserto de Zônia e Vale da Solidão são dois lugares ficcionais que representam as perdas que a humanidade pode sofrer caso os recursos naturais do nosso planeta não sejam melhor administrados. Artifício muito utilizado na FC no intuito de refletir sobre algumas atitudes humanas que supervalorizam as conquistas tecnológicas e acabam, muitas vezes, provocando perdas irreparáveis ao meio ambiente. Fator ratificado nas palavras de Wolfe:

Na década e meia que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, observou-se que a ficção científica produziu muitas obras de natureza apocalíptica – obras que descrevem um mundo devastado por alguma força natural enorme, na qual os sobreviventes lutaram para sobreviver e reconstruir alguma coisa do que restou de civilização⁸. (WOLFE, 1979, p. 125).

Esse recurso literário é referido pelo próprio Wolfe como o ícone da terra devastada e está bastante presente na narrativa analisada, em especial, quando a viagem do jovem Delon para 1987 destaca a disparidade entre a realidade do meio ambiente do ano 3000. Enquanto no século XXX, crianças e adolescentes não têm a oportunidade de conviver com riquezas naturais e com os benefícios que o meio ambiente preservado pode proporcionar, no século XX Delon se depara com algumas das paisagens ainda intactas e deslumbrantes:

— Pronto, está aí a praia! — disse tia Denise fazendo o automóvel desembocar de uma rua e enfrentar a claridade natural mais estonteante que Delon jamais vira em toda a sua vida. Verde, prata e um azul intenso, num glorioso dia de sol que magicamente emergira da

8 No original: "In the decade and a half following the Second World War it has been noted, science fiction produced a great many works of an apocalyptic nature – works that describe a world devastated by some massive natural force, in which the survivors struggled to revive and rebuild some semblance of civilization."

chuva: mais um cenário surpreendente e inesperado no século XX, para o garoto do século XXX. E o cheiro. Ah, o cheiro saudável que lhe invadia as narinas.

— Salte, Delon! Vamos andar um pouquinho! — falou Márcia, tirando o garoto da letargia. Delon desceu do automóvel e sentiu-se pequenininho. Por quê? Por quê? Que emoção era essa? Diante daquela natureza esmagadoramente bela, percebia pela primeira vez que as pessoas de 1987 tinham muitos motivos para gostar de viver. (ROCHA, 1987, p. 62-63).

É importante lembrar como a cidade futurística na qual Delon vive é descrita como lugar extremamente tecnológico, com capacidade de suprir as necessidades humanas com conforto, conhecimento, alimento, proteção, porém de forma artificial. E isso justifica a surpresa de Delon ao conhecer a paisagem natural que em seu tempo já não existe mais.

Ao acompanhar Delon absorto enquanto encara o mar, as montanhas ali perto e o céu azul, a/o leitor é levado a refletir, junto com o personagem, sobretudo o que se pode perder caso a tecnologia se torne mais importante do que a natureza. O mundo artificial, mesmo com toda comodidade que possa oferecer, jamais poderá dar à humanidade os recursos que a natureza oferece. O que se pode ver na própria ponderação do Delon, conforme segue:

Não. Delon não estava se divertindo. Muito pelo contrário. Sentia-se maravilhado com o que via, mas, ao mesmo tempo, imensamente triste por descobrir tanta coisa que o mundo iria perder. Em 3000, as superfícies líquidas tinham minguado muito, rios secando, lagos desaparecendo, oceanos diminuindo e se tornando esparsos como grandes poças de água. Além de escuros e quase sem movimento. Tudo isso em decorrência de séculos e séculos de descuido, maltrato, loucura e irresponsabilidade.

E ali, em 1987, o mar ainda era tão lindo. De que valiam os avanços da tecnologia e da ciência – o bem-estar do ano 3000 – se ninguém podia mais ver um mar como aquele? Se ao menos fosse possível fazer alguma coisa... (ROCHA, 1987, p. 63-64).

Essa reflexão elucida a importância do equilíbrio entre as conquistas técnico-científicas e a preservação da natureza. Uma não precisa, obrigatoriamente, eliminar a outra. Contudo, o que se vê no decorrer dos séculos é série de ações irresponsáveis, realizadas em prol da ciência e da tecnologia, como se esse fosse o único meio para alcançar as mudanças e a concretização dos projetos de melhoria da vida humana.

Atitudes essas observadas em momentos históricos e catastróficos, como na primeira e na segunda guerras mundiais, em que a tecnologia e a ciência foram utilizadas para ceifar vidas humanas e devastar muitos cenários naturais. Além dos esforços dedicados ao processo de industrialização e urbanização, tendo a exploração da natureza como meio para alcançar tal objetivo. Fator também observado por Delon:

Evidentemente, havia desolação e tristeza no século XXX, como no deserto de Zônia, e mesmo no vale da Solidão, mas eram consequência de cataclismos e outras catástrofes causadas por lutas irracionais do ser humano contra seu semelhante ou contra a natureza em geral. (ROCHA, 1987, p. 55).

A concretização da ciência e das pesquisas técnico-científicas, possível desde os avanços da Revolução Industrial, permite conquistas no âmbito tecnológico que modificam a rotina, facilitam as atividades do dia a dia e grandes descobertas a favor da saúde e de outros setores. Invenções como os satélites, veículos espaciais, automóveis, aviões, além das pesquisas que tornam possível erradicar doenças e descobrir a estrutura do DNA, exemplos que

fazem do mundo lugar mais evoluído e otimista no que tange ao futuro da humanidade.

Esse lado positivo dos avanços tecnológicos é muito retratado nas narrativas de FC desde a década de 1960, mas, ao mesmo tempo, muitas dessas narrativas alertam sobre os perigos do excesso da tecnologia, com em distopias ecológicas que refletem “[...] como vários estudos sobre superpopulação e poluição na década de 1960 levantaram preocupações sérias sobre o futuro ambiental do planeta” (GINWAY, 1987, p. 125). Na narrativa de Wilson Rocha, vê-se essa preocupação sendo refletida nos momentos em que Delon lamenta as perdas ambientais que ele observa entre os séculos XX e XXX, encarando essas consequências como fruto de atos irracionais do ser humano, como no excerto acima.

Além das paisagens naturais de outrora e que na cidade futurística de Delon não passam de grandes faixas de terra vazias, ou enormes estruturas para cabines de teletransporte e construções urbanas desenvolvidas à base de tecnologia extremamente avançada e existente apenas nos anos 3000, é exposto o fato de que, após eras e eras de destruição da natureza, biomas como a floresta amazônica são dizimados, restando em seu lugar apenas desertos áridos e céu poluído. “Tudo foi encoberto pela mais grossa crosta de poluição que se abateu sobre a Terra” (ROCHA, 1987, p. 11), como no trecho em que Delon e seus amigos viajam para um dos desertos mais conhecidos no século XXX:

Tinham se tornado comuns, em 3000, os desertos como aquele. Mas o de Zônia era, sem dúvida alguma, o maior deles. Uma brutal extensão de terra vazia e árida (mais de três milhões de quilômetros quadrados), que outrora fora a maior massa vegetal e o principal reservatório de oxigênio do planeta. Porém, os grandes desastres ecológicos do século XXIV secaram os rios (ali tinha corrido, no passado, o maior volume de água do mundo), devastaram a floresta e dizimaram a fauna. uma tragédia que teve uma compensação, apenas

razoável, no crescimento científico e tecnológico da humanidade. Mas a antiga beleza daquela região morreu para sempre. (ROCHA, 1987, p. 9-10).

Quando o autor demonstra a possibilidade de um dia a Amazônia vir a se tornar deserto, traz à mente da e do leitor a reflexão sobre a enorme perda natural, não só para o Brasil, mas para todo o planeta. Afinal, esse bioma estoca, sozinho, um quinto de toda a água doce do planeta, abriga cerca de 30 milhões de espécies de animais e é responsável pela estabilidade do clima em boa parte das Américas. Seria, então, grande desastre ecológico a destruição dessa floresta!

Outra ponderação sobre a viagem no tempo de Delon diz respeito ao perigo que os maus tratos à natureza representam não só para as florestas, mas para locais gélidos do planeta, como a Antártica. Em determinado momento, o grupo de adolescentes conversa sobre um dos lugares que em 3000 representa diversão e o mais próximo que se poderia ficar de ambiente natural no século XXX:

– Para ver o quê? – perguntou B-Hor, ainda de má vontade e mais interessado em dar uma volta pelo museu. – Só areia, pedra e poeira? Se ainda fosse como no passado, com aquele rio enorme, os bichos, a selva...

– Aí ninguém ia meditar coisa alguma! Adeus autocrítica – disse Plick. – Se fosse para nos divertirmos, teriam nos mandado à Antártica!

A Antártica, sim, era o sonho de todos os garotos dessa idade. uma espécie de prêmio, quando, por exemplo, terminavam os cursos. Todas as maravilhas do lazer tinham se concentrado ali, nos últimos cem anos. Hoje, graças ao progresso, poucos se lembravam de que aquela bela região já havia sido gélida. Por outro lado, nos dias de hoje, a antiga floresta tropical ao norte, onde o grupo agora se encontrava, era dominada pelo frio intenso. Principalmente à noite, quando o vento gelado do deserto de Zônia penetrava até os ossos. (ROCHA, 1987, p. 10).

É importante observar o paradoxo apresentado, enquanto o grupo de jovens encara a ida para a Antártica em seu tempo como forma de premiação, ao público leitor do século XX fica a reflexão sobre o que o descongelamento nos polos terrestres significa: extinção de vários animais, aumento do nível do mar, inundação de ilhas, nevascas, entre outras catástrofes naturais.

Essa representação distópica da natureza está presente em muitas outras produções de FC que utilizam o ícone da terra devastada para trazer à tona, de forma quase que “profética”, o que se recebe em troca da destruição ambiental, como já compartilhamos. Essa tendência literária também é analisada por Wolfe quando ressalta que a maioria desses romances, explícita ou implicitamente, tendem a validar a tecnologia criando novos ambientes do desconhecido que forçam o homem a lutar contra a natureza, não por ambições de apropriação e domínio, mas por simples sobrevivência. Tais trabalhos sugerem que podemos ter perdido de vista o real significado de tecnologia, e que só podemos recapturar esse significado. (WOLFE, 1979). O crítico acrescenta que na atualidade é possível visualizar um ambiente tão incessantemente hostil quanto os ambientes que nossos ancestrais enfrentaram, um ambiente que é, em muitos aspectos, o polo oposto da cidade. Se o ambiente da nave espacial nos leva ao desconhecido, e o ambiente da cidade nos mostra como podemos subjugar-lo, o ambiente da terra devastada nos ensina que o desconhecido sempre permanece, pronto para se reafirmar, para nos enviar de volta ao começo (p. 147).

Destarte, enquanto o ícone da cidade, muitas vezes, retrata na FC o poder que a tecnologia pode dar à humanidade de dominar o ambiente ao seu redor, utilizando de meios tecnológicos para aprimorar e melhorar seu modo de vida, o ícone da terra devastada demonstra que a pretensa superioridade do ser homem tem limites e que, caso suas conquistas não levem em consideração o respeito pela natureza, a tendência é regredir até posição menos humana, mas de simples sobreviventes.

Considerações finais

O escritor Wilson Rocha utiliza os ícones da ficção científica destacados por Gary K. Wolfe no livro *Os passageiros do futuro* para projetar sua crítica social. Símbolos como o robô, a nave espacial, a terra devastada, a cidade futurista, entre outros, são elementos geralmente inseridos na FC e que constituem características comuns de narrativas desse gênero.

Não surpreende, portanto, que dentro da narrativa de *Os passageiros do futuro* seja possível encontrar o robô, a terra devastada e a cidade futurista como alguns desses elementos abordados por Wolfe. Ícones utilizados no intuito de refletir sobre aspectos dos avanços da tecnologia e seus impactos sobre nosso meio e sobre a vida humana.

A partir da análise aqui proposta, são apresentadas considerações a respeito do uso do ícone da cidade para refletir a demasiada importância que o ser humano, muitas vezes, direciona para a tecnologia, encarando-a como a saída para uma sociedade mais ordeira, eficiente e bem desenvolvida.

Inicialmente, a narrativa apresenta a cidade futurística em que Delon vive, Território Brasília. A partir desse espaço, é construída a imagem de um lugar moderno, urbanizado, tecnológico, capaz de suprir todas as necessidades humanas por meio da tecnologia. Por outro lado, observa-se essa mesma cidade como retrato das consequências negativas trazidas sobre o meio ambiente por causa de atitudes desenfreadas de exploração da natureza e de seus recursos em prol de um mundo mais tecnológico.

Esses aspectos ficam bem evidentes quando, em determinado momento da narrativa, Delon e seus amigos viajam no tempo. Ele vai para 1987 e descobre um meio ambiente já envolto de certos avanços tecnológicos e urbanos, como os grandes edifícios, os meios de transporte, prédios com elevadores, cabines telefônicas etc.

Além disso, no século XX Delon conhece uma Rio de Janeiro onde, apesar dos resultados de grandes esforços de urbanização (grandes edifícios, avenidas planejadas, pessoas com poder aquisitivo), há problemas sociais, como a pobreza nas favelas, o trânsito caótico e a desigualdade social. Isso reitera as observações compartilhadas sobre o caráter das produções de FC, ao mesmo tempo em que demonstra que os avanços técnico-científicos podem melhorar a vida humana, também alerta para os problemas que essas próprias conquistas podem causar.

Referências

ARAÚJO, Naiara. O ícone da cidade na ficção científica brasileira. In: FEITOSA, Márcia Manir Miguel; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **A cidade nas literaturas de Língua Portuguesa: imagética, plural, transfigurada**. Teresina: Cancioneiro, 2021. Pág. 231—49.

ARAÚJO, Naiara. **Brazilian science fiction and the colonial legacy**. São Luís. Edufma, 2014.

ASIMOV, Isaac. **I, Robot**. Nova York: Fawcett, 1950.

CAUSO, R. S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2003.

GINWAY, M. E. **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

GODOY, S. R. M. F. **A percepção da família diante da vulnerabilidade do adolescente na era digital**. UNIFATEA, 2018.

HALL, G.S. (1904). **Adolescence**: Its psychology and its relations to physiology, anthro-pology, sociology, sex, crime, religion and education (Vols. I & II). New York: D. Appleton & Co.

MONT'ALVÃO Júnior, A. P. As definições de ficção científica da crítica brasileira contemporânea. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 381-93, set.-dez. 2009. Disponível em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_30.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

PEREIRA, R. P. **Brasil Especulativo**: Ciência e brasilidade na ficção de Jerônimo Monteiro (2019). 320 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2019.

ROCHA, W. **Os Passageiros do futuro**. Série Vagalume. São Paulo: Ática, 1987.

SCAVONE, Rubens T. “O Menino e o robô.” In: **O Diálogo dos mundos**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961.

SOUSA FILHO, V. G. de. **Adolescentes em busca de sentido**: logoterapia e aconselhamento. Curitiba: Appris, 2020.

TAVARES, B. **O que é ficção científica**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TAVARES, B. (org.). **Fantastic, Fantasy and Science Fiction Literature Catalog**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1992.

VYGOTSKY, L.S. **A formação social da mente**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991a.

WOLFE, Gary K. **The Known and the Unknown**: The Iconography of Science Fiction. Kent, OH: Kent State University Press, 1979.

OS HOMENS DA CIÊNCIA E O CIENTISTA LOUCO NO CONTO “MORFINA” (1932), DE HUMBERTO DE CAMPOS

Thalita Ruth Sousa
Naiara Sales Araújo

Introdução

Nos séculos que se seguiram a partir da Renascença, o desenvolvimento de estudos naturais e físicos e suas aplicações na vida cotidiana aumentou dramaticamente. Isto provocou uma mudança epistemológica na percepção dos indivíduos a respeito da ciência, cujo desenvolvimento culminou na Primeira Revolução Industrial, ocorrida no século XVIII, na Inglaterra. O crítico e literato Isaac Asimov afirma, em *No Mundo da ficção científica* (1984), que a percepção do potencial dos avanços tecno-científicos em promover um futuro diferente fez nascer um novo gênero: a ficção científica (doravante, FC), uma resposta literária a essas alterações sociais.

Segundo o escritor americano Theodore Sturgeon, a narrativa de FC é “estruturada em torno de seres humanos, com um problema humano e uma solução humana que não seria viável sem seu conteúdo científico” (*apud* FIKER, 1985, p. 12-13). Significa dizer que retirar a ligação entre o elemento humano e a ciência não só descaracteriza, mas desconstrói toda a narrativa desse gênero. Na perspectiva de Sturgeon, a humanidade protagoniza e promove as resoluções científicas de sua narrativa, não recorrendo a elementos fora de seu domínio, como o sobrenatural.

Dentre as figurações que viabilizam a estruturação da narrativa de FC, uma em particular tem presença consolidada desde o início do gênero com *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley: o cientista louco, ou *savant fou*. O teórico Patrick Parrinder, em *Scientists in Science Fiction: Enlightenment and After* (1990), o descreve como um ser sombrio, melodramático e mau, frequentemente retratado na literatura iluminista como um homem sem escrúpulos que estaria perigosamente aliado ao que é ilícito. Ao longo de suas diversas aparições literárias desde então, ele ganhou um conjunto de significações específicas que dialogam com a história humana e a representação da ciência de seu tempo, chegando a aparecer também como um ser bom ou mal compreendido.

Sobre sua origem, em *Testing Reality's Limits: 'Mad' Scientists, Realism and the Supernatural in Late Victorian Popular Fiction* (2013), a crítica Jennifer Bankard explica que esta personagem foi o veículo pelo qual autores exploraram a relação entre humanos e o mundo material, tendo possivelmente surgido numa história publicada em periódicos de 1891. Apesar desta atribuição finissecular, a conexão entre o insano e o gênio florescera em meados do século XIX, com raízes filosóficas e pagãs. Filósofos como Platão, Sêneca e Aristóteles observaram uma relação entre a loucura e a genialidade, enquanto a tradição pagã clássica às vezes associava o gênio ao sobrenatural, a um espírito guia.

Esta última idealização é resgatada na Renascença, apesar de ser superada pela concepção de “gênio” como um intelecto superior ou mesmo a pessoa intelectual, tendo em vista a análise de Anne Stiles em *Literature in Mind: H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist* (2009). Isto, juntamente com as visões iluminista do gênio inspirado por Deus e romântica do artista/poeta endeusados, auxiliará na constituição do cientista louco. Stiles traz, ainda, as contribuições da revista *Mind* (1876-presente), que popularizou teorias sobre a relação entre comorbidade e doenças mentais. Um dos pais da FC, o escritor britânico H.G. Wells, não só conhecia a

Mind, como também escrevia para ela (*idem*). A literatura do autor inglês ajudou a difundir a figura do cientista genial e insano, assim como outros contemporâneos. Ainda de acordo com Stiles (2009), a relação genialidade e insanidade era apregoada como científica, mas, na verdade, tinham evidências anedóticas ao invés de dados experimentais e estatísticas.

Nota-se a presença do *savant fou* à medida que as primeiras narrativas com características de FC surgem no país, sendo ele frequentemente retratado de forma negativa, aponta Thalita Sousa (2021) em *Arqueologia da protoficção científica e a contribuição da literatura maranhense*. Sua pesquisa aponta a existência de personagens que se enquadram neste ícone em narrativas como “Conto Alexandrino” (1883), de Machado de Assis; *Esfinge* (1908), de Coelho Neto; “A Nova Califórnia” (1910), de Lima Barreto; *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls; “A Vingança de Mendelejeff” (1929), de Berilo Neves; “A Sombra” (1927) de Coelho Neto.

A estes adiciona-se “Morfina”, do escritor maranhense Humberto de Campos, presente em sua coletânea *O Monstro e outros contos* (1932), e objeto deste estudo. Objetivamos analisar a figura do cientista louco e a presença da ciência no conto supracitado, além de suas relações com aspectos sócio-históricos brasileiros. Para tanto, nesta pesquisa bibliográfica, disporomos das análises críticas e teóricas de autores como Nancy Stepan (1976), Jennifer Bankard (2013), Patrick Parrinder (1990) e Roslynn Haynes (2006), entre outros. Considerando esses aspectos, iniciaremos o estudo a partir dos desdobramentos tecno-científicos que ocorreram no Brasil e propiciaram as mudanças epistemológicas necessárias para o surgimento da FC nacional.

Breves considerações sobre o desenvolvimento científico nacional

A crença de uma ligação direta entre o progresso social e o desenvolvimento científico é observada no Brasil desde o início do século XIX, com a chegada da Família Real. Contudo, mesmo com a independência do Brasil em 1822, a ciência nacional era de fase colonial e assim permaneceu até o fim do século XIX, afirma a historiadora Nancy Stepan em *Gênese e evolução da ciência brasileira* (1976). Significa dizer que a comunidade científica dependia das tradições e do treinamento fora do país, sendo a ciência “resultado do esforço individual” (*idem*, p. 10; 48-49). A fase seguinte seria caracterizada por maior número de cientistas dialogando nacional e internacionalmente, capazes de manter o trabalho científico ao longo do tempo (*idem*). Estas noções serão aprofundadas durante a análise literária aqui proposta.

Vários fatores contribuíram para que a fase científica colonial findasse no século XIX. Neste período, nota-se uma maior percepção social sobre a ciência e sua interferência na vivência humana, principalmente na então capital, o Rio de Janeiro. Modificações estruturais e culturais na cidade, inspiradas pela *Belle Époque* francesa, proporcionaram uma aproximação entre os moradores cariocas e os novos adventos tecnológicos. Além disso, intelectuais acreditavam no poder científico e teórico para detectar e curar os “males sociais” da nação e transformá-la em uma civilização como a europeia.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano em *História do Brasil República*: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo (2016, p. 42), positivismo, higienismo, evolucionismo e darwinismo social foram apropriados para superar os assim chamados obstáculos herdados do passado: “a ‘ignorância’ das elites; a miséria e o fatalismo das classes populares; ‘a degeneração racial’ produzida pela miscigenação étnica; as estruturas políticas e econômicas

arcaicas, resquícios dos tempos coloniais” (*idem*). Munidas de apelo científico, estas ideologias incentivaram o preconceito racial e a rejeição à memória colonial, resultando no agravamento das relações entre as classes sociais. Superar os “obstáculos herdados do passado” se traduzia em rejeição à classe pobre, que, em sua maioria negra, era considerada responsável pelos “males sociais”. As razões de seu estado seriam não somente sua raça, mas também as condições de saúde, assim, a cura e consequente “civilização” viria “através do conhecimento médico e científico”, aponta a estudiosa Maria Maciel em *A eugenia no Brasil* (1999, p. 128).

É neste período que começamos a observar a figura do médico intrinsecamente associada à da ciência, especialmente devido às epidemias, principalmente de varíola, que se alastravam na população. Em consequência do estado de calamidade pública, as pesquisas na área da saúde aumentaram de forma significativa e a figura dos médicos passou a ser associada ao “fazer científico” e à autoridade que respaldava as medidas sanitárias. O governo implantou a vacinação obrigatória sem preparar o público com o devido conhecimento acerca do conteúdo das injeções antivariola. Isto resultou em conspiração e repugnância por parte majoritária da população, que protagonizou “A Revolta da Vacina”, como explica o historiador Nicolau Sevcenko (2014) em seu livro de título homônimo ao do movimento.

Desta forma, o progresso que revestia a ciência e se materializava na figura dos médicos parecia significar ser destituído de direitos e responsabilizado pelas mazelas sociais. Entende-se que, para além da experimentação física, no imaginário brasileiro a autoridade do profissional da ciência o permitia decidir questões condutoras sociais, a respeito das quais pessoas comuns não tinham competência. Neste cenário, o médico/cientista não era só o legitimador das ações do Estado voltadas para a transformação social, mas uma espécie de agente direto delas. Além disso, a calamidade epidêmica e a evolução da medicina deram a ele poder social.

Apesar de que haver, em aspectos gerais, uma a visão de que os esforços para modernização beneficiavam a agenda de uma elite hegemônica, ressalta-se que a ação dos agentes de saúde não se resumiu a pontos negativos. De fato, é possível afirmar que as pesquisas laboratoriais foram um dos fatores que contribuíram para o fim da fase colonial da ciência brasileira. Temos como exemplo o médico e bacteriologista Oswaldo Cruz, que estudou na França e trouxe seu conhecimento para o Brasil, erigindo uma estrutura duradoura de reputação internacional, a exemplo do laboratório Manguinhos. Auxiliou, ainda, na formação de cientistas nacionais, como Carlos Chagas, que descobriu o tratamento para a Doença de Chagas (1909). Isso fortaleceu a ciência nacional e consolidou sua entrada na segunda fase da evolução científica.

Um esforço de ação afirmativa do papel do cientista foi iniciado ao longo da década de 1910 e fortalecidos na década seguinte. O acesso à ciência e a popularização de seu trabalho mudaram a partir da década de 1920, muito devido ao crescimento do interesse por questões tecno-científicas após a I Guerra Mundial. Os historiadores brasileiros Luisa Massarani e Ildeu Moreira explicam, em *Divulgação científica no Rio de Janeiro na década de 1920* (2010, p. 126), que a publicidade científica do fim do século XIX era mais concentrada em conceitos e conhecimento do que na disseminação dos resultados da ciência, enquanto na década de 1920 buscava-se “criar condições para o desenvolvimento da pesquisa básica no país”. Foram utilizados jornais, livros, revistas e rádios para a “difusão de informações de conteúdo científico e educativo” (*idem*).

Estes esforços trariam uma compreensão da cultura científica, aumentando o interesse pela experimentação e suas aplicações. A presença de pesquisadores estrangeiros no Brasil não era estranha à comunidade intelectual, como ocorreu em 1832 com o pai da teoria da evolução das espécies Charles Darwin e, em 1913, com o ex-presidente dos Estados Unidos e naturalista Theodore Roosevelt. A visita de renomados cientistas como o pai da relatividade Albert

Einstein, em 1925, a Nobel de química e física Marie Curie, em 1926, e o fundador da antropologia moderna Claude Lévi-Strauss, de 1934 a 1937, foram eventos marcantes que alimentaram a especulação e o imaginário carioca nesse período de divulgação.

Assim como ocorreu em território inglês no século XVIII, uma resposta literária ao avanço científico floresceu timidamente desde meados do século XIX. Contudo, é no início do século XX que notamos um número mais expressivo de narrativas que deram forma às raízes da FC nacional. De acordo com Sousa (2021), enquanto a década de 1900 trouxe 3 (três) narrativas ligadas à FC, e 1910 proporcionou 4 (quatro), na década seguinte há 31 (trinta e uma) e, na de 1930, 17 (dezessete). Essas histórias trazem características das duas fases de desenvolvimento da ciência no país, bem como uma retratação do entendimento da ciência de cada época. Percebe-se que, à medida que a ciência evolui, o método científico presente nas narrativas perde o caráter rústico e desvincula-se de misticismos, ganhando maior proximidade com a metodologia científica moderna. Uma vez que os estudos críticos seguem identificando obras antes colocadas à margem, a perspectiva é de que estes números se tornem mais expressivos.

A ficção científica de Humberto de Campos: “Morfina” (1932)

O escritor Humberto de Campos Veras (1886-1934), ocupante da cadeira vinte da Academia Brasileira de Letras, nasceu no Maranhão e sua atuação na área começou no Pará. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1912 e foi testemunha das transformações pelas quais os cenários científico e literário da cidade passaram. Sua morte foi causada pela hipertrofia da hipófise, uma glândula da parte inferior do cérebro. Até então, a doença não possuía tratamento e, por isso, apesar do diagnóstico ocorrido em 1928, ele

sofreu seis anos com a doença antes de falecer. Conforme Giscard Angra, em *Quando a doença vira um fardo: a trajetória de Humberto de Campos* (2014), a enfermidade afetou sua expressão literária, de forma que seu estilo antes sarcástico e zombeteiro se tornou mais intimista e consolador, como será visto durante a análise a seguir.

A narrativa do conto “Morfina” (1932) é compartilhada por um médico chamado Dr. Augusto de Miranda, e gira em torno de uma mulher que está internada na “Casa de Saúde Genoveva”, onde ele trabalha. Vindo de gerações de médicos, ele é descrito como loiro, de olhos claros e simpático, e ocupando o cargo de subdiretor. A mulher é elegante, alta, de cabelos negros e ondulados, vinda de classe alta. Ela sofria de dores no fígado que só passavam com morfina, remédio aplicado por seu esposo médico. Como ela se torna viciada, o marido marca consulta com um especialista que aprendeu a curar a toxicomania no estrangeiro, o Dr. Stewenson. Contudo, contrariando a expectativa, ele também é viciado na droga e os dois, médico e paciente, tornam-se amantes.

Certo dia, após injetar morfina na coxa, a mulher tem alucinações e a sensação de estar pegando fogo, além de pensar que está cega. O marido, após ser chamado, explica que essa experiência foi resultado de a morfina ter atingido a artéria e entrado na circulação sanguínea. Quando se recupera, a mulher logo pede para ver o filho deles, de cinco anos, com o qual fica sozinha. Qual não é a surpresa quando ela começa a enforcar a criança! Como se não bastasse este fato repentino, sobressalta também o fato de ela, ao mesmo tempo, gritar por ajuda e pedir que libertem o menino, pois não tinha o controle de suas próprias mãos. Todavia, a criança morre.

Após compartilhar essa trágica história de assassinato, o Dr. Miranda afirma que agora a mulher ela está bem, mas é vigiada para evitar que não corte “as mãos com que estrangulou o seu filho” (CAMPOS, 1935, p. 53)¹. Ao fim, subentende-se que a mulher foi

¹ A edição aqui utilizada de *O Monstro e outros contos* é a 4ª, publicada em 1935, três anos após a original.

dada como louca, e sua internação na “Casa de Saúde Genoveva”, que carrega semelhanças com um hospital psiquiátrico, converge para isto. Nota-se, no conto, uma estreita ligação com a situação dos estudos farmacológicos e psiquiátricos no Brasil.

Devido à difusão das epidemias e as consequentes calamidades causadas por elas, o âmbito da saúde foi uma das primeiras áreas a ganhar incentivo dos governantes desde a chegada da família real. Essa valorização não passou despercebida à população, e a presença de médicos no convívio diário, principalmente, passou a ser notada de forma crescente. A imagem destes profissionais era ligada à representação da ciência “muito antes do papel dos cientistas estar claramente definido”, pois a medicina já “tinha uma identidade profissional e uma perceptibilidade social” (STEPAN, 1976, p. 53). A proeminência do *status* de seus profissionais é refletida ao longo do conto “Morfina”, no qual figuram três médicos.

O primeiro deles é o Dr. Augusto de Miranda, uma “pessoa amável e mansa”, de “figura grave e simpática”, que “transpirava a energia serena e boa das almas fortes e tranqüilas [*sic*]”, além de ser “mediano de estatura, robusto de tórax”, com “cabelos alourados e olhos entre o azul e o verde” (CAMPOS, 1953, p. 45-46). Tal homem logo cativa a confiança do narrador, que o tem como amigo. A descrição da personagem acima encaixa-se no fenótipo do branco europeu e seu caráter e personalidade são descritos de forma a provocar admiração e respeito. Com efeito, no período da *Belle Époque* Tropical, a presença do europeu em solo nacional era vista como elemento civilizador da população, como representação do progresso que seria advindo daquela ciência considerada genuína, isto é, a produzida no Velho Mundo (MACIEL, 1999).

A elevada posição do Dr. Miranda não é somente institucional, ela também é social: o doutor é “filho de médico e neto de médico”, já tendo nascido no “quarto ano de medicina” (CAMPOS, 1935, p. 46). A exposição de seus antecedentes permite compreender que o subdiretor era a terceira geração de médico em sua família, ou seja,

há uma tradição familiar educacional possivelmente apoiada em poder financeiro. É possível dizer que essa caracterização apetece a perspectiva de alguns intelectuais da época, pois uma elite que domina o conhecimento e preserva suas heranças europeias, como o faz Dr. Miranda, vai ao encontro do objetivo que algumas lideranças republicanas possuíam.

Para a teoria da psiquiatria do século XIX, o psiquiatra agiria como bússola para a reorientação do paciente, utilizando-se da “rigidez científica e da insuspeição moral” para levar o paciente “a retornar à sanidade mental”, registra Ana Alencar em *A História da loucura* (2013). Isto interligava a recuperação do louco à influência da moral, tornando o médico um modelo de conduta próximo ao paciente. Quando o narrador alude à perfeição do físico e do caráter do Dr. Miranda, ele não está só louvando a satisfação de um padrão social de beleza, mas também de postura que um profissional da área deveria ter.

Outro aspecto que remete à influência das teorias científicas são as descrições da função e da estrutura da Casa de Saúde Santa Genoveva. No que tange à função, ela recebe enfermos, em geral, fato atestado pelo amigo acidentado do narrador ter sido tratado nela, mas é a presença da paciente com problemas mentais ligada à descrição espacial que deve ser ressaltada. Já seu aspecto de refúgio cercado pela natureza e sua localização elevada remetem às instituições campestres inglesas chamadas de “retiro”, que se propunham “humanizar” o tratamento de pacientes psiquiátricos desde o século XIX, de acordo com o estudioso Jonathan Marcantonio em *A loucura institucionalizada: sobre o manicômio e outras formas de controle* (2010). De fato, a casa de Saúde fica “na Estrada Velha da Tijuca, em um ponto pitoresco, dominando a cidade. Ensombram-lhe as cercanias de antigo solar, algumas dezenas de mangueiras enormes, e árvores outras, de fronde compacta e agasalhadora.” (CAMPOS, 1935, p. 46). E é justamente no jardim da Casa de Saúde Santa Genoveva, descansando sob uma

mangueira, que o narrador e o subdiretor encontram a paciente morfinômana.

O Dr. Miranda relata que o início do vício da mulher se deu numa noite em que ela fora “atacada de cólica hepática de extraordinária violência” (CAMPOS, 1935, p. 47). Ou seja, uma dor aguda na região do fígado. O marido, segundo médico do conto, aplicou a medicação indicada, mas como esta não teve efeito, ele então “compadeceu-se, e aplicou-lhe uma injeção de morfina” (*idem*). Portanto, o primeiro contato da mulher com a droga foi através do marido, como um remédio. O texto deixa claro que a morfina não era utilizada como primeiro recurso para o tratamento. Esta droga é um importante e forte analgésico derivado do ópio, um fármaco utilizado para dores agudas e crônicas com alto poder de dependência, de acordo com Daiana Nascimento e Rioko Sakata em *Dependência de opioide em pacientes com dor crônica* (2011).

Apesar de atestar sua natureza benéfica ao anular a dor da mulher, a face maléfica da morfina que age no organismo não demora a revelar-se. Na verdade, já no segundo dia de aplicação a mulher “gemia, debatia-se, gritava, reclamando a injeção. Profissional inteligente, o marido certificou-se de que, verdadeira a princípio, a dor, agora, era simplesmente simulada. A morfina havia exercido sua influência funesta!” (CAMPOS, 1935, p. 48). Ela foi curada da enfermidade, mas em contrapartida, o produto da ciência que deveria ajudá-la provocou um novo problema de saúde: o vício em entorpecentes.

O perigo apresentado pela morfina foi exposto pelo seu próprio inventor, um assistente farmacêutico alemão, chamado Friedrich Sertürner: “considero meu dever chamar a atenção para os efeitos terríveis dessa nova substância a fim de que uma calamidade possa ser evitada”, disse ele no início do século XIX (*apud* DUARTE, 2005, p. 135). Contudo, seus avisos não impediram a droga de popularizar-se tanto no mundo Ocidental quanto Oriental naquele mesmo século, provocando mortes tanto devido à overdose quanto

à Guerra do Ópio². Segundo Danilo Duarte em *Uma Breve história do ópio e dos opióides* (2005, p. 138), “a crença de que o ópio não acarretava prejuízo individual ou coletivo começou a ruir em 1830 e, em 1860, essa droga se tornou problema médico e social, em função dos dados estatísticos de mortalidade”. Tal cenário atesta que “Morfina” traz uma temática universal de grande relevância para a época, cuja importância se estende até os dias atuais.

No conto, o marido não injeta a droga novamente na esposa e ela, percebendo que não conseguiria dissuadi-lo, aquieta-se. Contudo, ele passou a observar “uns ímpetos de temperamento, uns excessos de paixão que o encantavam, porque ele era homem, mas que o preocupavam porque era médico e o alarmavam porque era marido” (CAMPOS, 1935, p. 48). Essa euforia e agitação comportamental provocaram suspeitas no médico por serem características do vício em opióides. De acordo com Penildon Silva, entre os sintomas dos usuários crônicos estão a “sensação de calor em certas partes do corpo e sensação no baixo ventre, que eles comparam com orgasmo sexual” (*apud* METRI; PORTUGAL, 2013). Ao longo da narrativa, confirma-se a dependência química, pois o esposo descobre que ela consumia várias ampolas por dia, tendo sido “seduzida pelas sensações das injeções que ele lhe aplicara” (CAMPOS, 1935, p. 48). A quantidade evidencia que, apesar de intensa, a sobrecarga de êxtase que a droga fornecia era efêmera, e também que o vício já estava em grau elevado.

O personagem entende então as implicações colaterais de sua atitude, pois mesmo com boas intenções, ele não permaneceu na “terapêutica indicada” para a dor dela e aplicou um fármaco cujos riscos eram de seu conhecimento. Não obstante, a intenção positiva não absteve o doutor de parte da culpa pelo quadro de vício da

2 A Guerra do Ópio ocorreu no início do século XIX entre a China e a Inglaterra. O primeiro país desejava combater o vício do ópio em seu território, enquanto o segundo lucrava com a importação. Em suma, o conflito iniciou devido às leis chinesas proibindo tal comércio e a destruição de um depósito da Companhia das Índias Ocidentais. Cf. Duarte, 2005.

esposa. De certo modo, encontra-se neste personagem a exceção ficcional para a afirmativa de Raul Fiker em *Ficção científica: Ficção, ciência ou uma épica da época?* (1985), de que na maioria das narrativas de FC os avanços da ciência têm resultados negativos devido à intenção maléfica de seus profissionais e não por conta do produto tecnológico em si. Isso significa dizer que em “Morfina”, até este momento da narrativa, o vilão fora mais o produto da ciência do que o emprego dele por cientistas.

Neste conto, Campos aquece a discussão a respeito da dicotomia de caráter tanto da tecnologia em si quanto da ciência que a produziu. Neste viés, Carl Sagan em *O Mundo assombrado pelos demônios* (2016, p. 322) analisa a flutuação da visão sobre o cientista, ora eles são punidos por praticar o mal, ora por alertar acerca do uso inapropriado da ciência. De fato, tanto a ciência quanto seus produtos apresentam riscos por serem “considerados moralmente neutros, eticamente ambíguos”, empregados para bem e para o mal (*idem*). Sagan pondera que, considerando isso, a responsabilidade pelos problemas que geram é mais da natureza humana do que da ciência, apesar da competência desta ser diretamente proporcional ao nível de poder de suas criações.

Com base nisso, nota-se que em “Morfina” o fármaco como benéfico ou maléfico é relativo dependendo da perspectiva adotada. Para ela, a descoberta da droga trouxe a cura da dor e paixões e sensações prazerosas; para ele, a cura de uma doença, mas a perturbação de vê-la dominada por um entorpecente degradante. Sendo assim, a ambiguidade do produto científico está ligada à natureza humana e ao seu aspecto moral e ético. O conto explicita o descontrole da ciência sobre suas descobertas, ponto agravado devido à periculosidade da morfina, ao modo precipitado com que seus profissionais a manipulam e ao fato de que são estes últimos quem deveriam regular seu uso. Tal perspectiva de descontrole se intensifica com o decorrer da história, pois apesar de o médico ter

se negado a aplicar morfina na esposa não significa que ela parou de conseguir o opioide, de certa forma, por intermédio dele.

O desejo pelo êxtase da droga fez a esposa cometer um crime contra o próprio marido, ao falsificar várias vezes suas assinaturas “no papel do consultório, em receitas de sua responsabilidade” (CAMPOS, 1935, p. 48). Ele percebe então que esta situação poderia colocar sua reputação em risco, bem como sua incapacidade para “salvar a companheira infeliz” (*idem*). Segundo Duarte (2005), o vício se caracteriza pela “necessidade absoluta de continuar a utilizar a droga (compulsão)”, obtendo-a por qualquer meio. A atitude da morfinômana encaixa-se nessa descrição, e é a partir desse momento que sua compulsão aumenta, como será observado.

Ele resolve então procurar ajuda de outros colegas de profissão, e aqui o terceiro médico é introduzido. Recém-chegado ao país, o Dr. Stewenson completou seus estudos na Europa, mais especificamente na Alemanha e Suíça, onde se especializou na cura da toxicomania. Ele é apresentado como um homem de aparência e espírito belos, a quem o esposo “expôs lealmente o seu caso doméstico”, pedindo que “tomasse sob os seus cuidados a esposa” (CAMPOS, 1935, p. 49). É possível analisar que o marido tem o Dr. Stewenson como esperança para a cura da mulher morfinômana, devido à particularidade de seu campo de estudo e por ter se formado no centro do conhecimento para a época, a Europa. Cabe ressaltar que a morfina fora descoberta na Alemanha, um dos locais de sua especialização.

Este trecho resgata a noção de hegemonia estrangeira que antes fora trazida pela constituição do Dr. Miranda, mas que aqui é sustentada por ser a fonte de conhecimento superior. A busca de saber no Velho Mundo realizada pelo Dr. Stewenson se assemelha à trajetória de muitos brasileiros do fim do século XIX e início do XX, a exemplo de Oswaldo Cruz³, conforme exposto anteriormente

3 Oswaldo Cruz aperfeiçoou-se “em Microbiologia em Paris – afinal, lá ficava o Instituto Pasteur, lá estavam as grandes cabeças da especialidade. E Paris era também a capital

nesta pesquisa. Nos anos de 1900, a “originalidade na ciência era ainda resultado [do] esforço individual, da educação europeia e, muitas vezes, da fortuna pessoal” (STEPAN, 1976, p. 27). Fazendo paralelo com o conto de Campos, é possível observar que o Dr. Stewenson se aprofundou em um campo que carecia de saber por parte de seus companheiros e também que possui certa fortuna, uma vez que se profissionalizou na Europa e possuía seu próprio gabinete para consultório (CAMPOS, 1935).

Este caminho para o fazer científico é, na verdade, representativo de uma realidade macro na qual o Brasil pós-imperial estava inserido. Faz-se importante recordar que, quando o número de pessoas envolvidas com a ciência aumenta, mas a comunidade científica ainda depende das “tradições da ciência” de fora do país, dos praticantes que são treinados na Europa, diz-se que este é um cenário de “ciência colonial” (STEPAN, 1976, p. 27). A relação de dependência de conhecimento entre os médicos de “Morfiná”, conforme analisado anteriormente, é um caso que se encaixa nessa descrição de Stepan.

Por outro lado, examinando o fato de o Dr. Miranda ser o terceiro em uma geração de médicos e ter desde a infância sido conduzido para esta área, nota-se uma construção de legado científico familiar a longo prazo. O subdiretor seria o ideal de profissional nacional, aquele fruto da “disseminação continuada da atividade científica” (*idem*) e, como a história do Dr. Stewenson se constitui no passado e o Dr. Miranda está no tempo presente, é possível supor a noção de uma transição entre a fase colonial e a pós-colonial. Ainda de um olhar da literatura para o social e considerando as concepções de Stepan (*idem*), é possível ver essa mudança de fase no Brasil da década de 1930, pois mesmo sendo um país cientificamente em desenvolvimento, havia chegado tarde à industrialização e

mundial da cultura, um reduto de escritores, poetas, músicos, artistas plásticos [...]” (SCLIAR, 2007, p. 42).

era, em boa parte, dependente da ciência e tecnologia do mundo industrializado.

Outro ponto que mostra a perspicácia de Campos ao estruturar seu conto é o tipo de especialização do Dr. Stewenson. O estabelecimento dos estudos da toxicomania e a busca por sua cura eram questões efervescentes desde a década de 1920. Em 1932, ano de publicação de “Morfina”, uma legislação que “definía a toxicomania ou a intoxicação habitual por substâncias entorpecentes” fora estabelecida, assinalando o reconhecimento da psiquiatria como o discurso científico autorizado para tratar o problema, afirma o pesquisador Julio Cesar Adiala em *Drogas, medicina e civilização na Primeira República* (2011, p. 159).

Assim, nestas primeiras décadas, a autoridade do médico para lidar com viciados em entorpecentes fora reassegurada, bem como a criação de um local específico para indivíduos acometidos da toxicomania (*idem*, p. 164). A falta deste local específico é refletida no conto devido à internação da mulher na mesma Casa de Saúde em que outros pacientes ficavam. Não obstante, a internação dela e a consulta com o Dr. Stewenson reafirmam a autoridade médica sobre o quadro de sua saúde. Tais detalhes de “Morfina” aparentam obviedade devido ao nível de conhecimento popular sobre a ciência no século XXI, mas considerando que a ideia de toxicomania passou a ser divulgada expressivamente em periódicos psiquiátricos a partir de 1921, o encaixe destes elementos atesta a atualidade das discussões da literatura de Campos.

O cientista louco e a manipulação do poder da ciência

Continuando a busca por sua cura, a protagonista do conto vai sozinha ao consultório do Dr. Stewenson, que logo a faz entrar no gabinete e fecha-o com chave. O médico enche duas seringas

com morfina e aplica em si e na cliente, e então os dois rolam abraçados, como loucos. Eles têm um momento de euforia provocado pelo entorpecente, conforme já explicado nesta análise. O uso da morfina fora planejado, pois o “anúncio como especialista contra os entorpecentes não visava senão atrair as senhoras viciadas conquistando companheiras para os seus delírios” (CAMPOS, 1935, p. 49). Pela falta de moral e ética com a qual utilizou seu conhecimento, por querer manipular outrem utilizando a autoridade que a ciência lhe outorgou e pelo uso impróprio e inconsequente dos recursos científicos, o Dr. Stewenson caracteriza-se como um cientista louco. Ele demonstra ser egocêntrico e ter uma noção distorcida do que é comportar-se dentro dos limites da lógica e da razão.

Este acontecimento instiga a reflexão sobre o poder proporcionado pelo conhecimento, e este é o fio condutor principal das narrativas a respeito da ciência e dos cientistas, expõe a teórica Roslynn Haynes. Segundo ela, em *The Alchemist in Fiction: The Master Narrative* (2006), o medo do conhecimento especializado e seu poder se dá porque ele é dominado por poucos, enquanto a maioria da população se vê ignorante e impotente. O Dr. Stewenson aproveita-se da vulnerabilidade e da falta de conhecimento de seus colegas de profissão e age levemente para com suas pacientes. Uma vez que seu anúncio era contra os entorpecentes, as mulheres que viessem por intermédio dele estariam à procura de uma cura. Tomando o conto como exemplo, adiciona-se às causas do medo a preocupação de ser refém das ações daqueles que possuem o conhecimento e o temor de que o profissional faça mau uso de seu conhecimento especializado.

O Cientista Louco é evidenciado quando não se associa “ao exercício da sua atividade um vincado sentido ético que procure melhorar a vida dos seus semelhantes colocando ao serviço da Humanidade os recursos da sua ciência”, expõe Paulo Lavoura em *Representações do homem de ciência nas Viagens Extraordinárias*

(2019, p. 6). Deveras, sua especialização contra o entorpecente, seu acesso facilitado à droga e sua permissão para uso em pacientes são utilizados, ironicamente, para atrair usuários. O Dr. Stewenson não só fornece a droga à senhora casada com seu colega, mas também deseja “atrair as senhoras viciadas” e, assim, “conquistar companheiras”, a respeito das quais ele possui intenções sexuais, fato provado por ele e a viciada se tornarem amantes (CAMPOS, 1935). A ganância, a vaidade, o desejo de poder e a manipulação de outros seres humanos são alguns dos fatores que se acentuam nas figuras maléficas e fazem com que sejam encaradas com uma mistura de fascinação e medo (HAYNES, 2016).

As atitudes desta personagem podem ser vistas como um desafio ao *status quo*, uma maneira de provocar questionamentos sobre o que se assume ser correto e, no caso do Dr. Stewenson, o questionamento concerne à imposição de limites ao uso de narcóticos para fins pessoais (BANKARD, 2013). O Dr. Stewenson, enquanto *savant fou*, não é aquele que fisicamente se isola de seus pares para explorar o conhecimento ou que possui uma solução para a crise humana e, para obtê-la, ultrapassa os limites da ética. Pelo contrário: ele fomenta a crise humana com suas concepções transgressoras, utilizando o conhecimento e o poder que possui para benefício próprio. A revolta do cientista louco é “egoísta, impaciente e orgulhosa” (LAVOURA, 2019, p. 7).

Ao utilizar artifícios para atrair parceiras e aplicar a droga no segredo de seu gabinete, ele está escondendo o vício, e isso aponta para uma consciência de que suas ações são reprovadas pela comunidade científica. Seu *status* de “louco” significa mais do que mera insanidade do “homem da ciência”. Os personagens assim descritos representam entendimentos novos e até radicais da realidade, o que faz a concepção de “louco” gravitar para a ideia de alguém que está fora da convenção social ou científica (BANKARD, 2013). A exclusão do Dr. Stewenson desta convenção é atestada pela reprovação das atitudes dele por meio de duas personagens: o

narrador e o Dr. Miranda. O primeiro, que representa o homem comum, fica horrorizado, enquanto o segundo, que incorpora o olhar científico, demonstra piedade pela mulher.

Além de concordar com Bankard sobre os membros da ciência serem os primeiros a intitular o cientista como louco, Shawn Parkison, em *The Society of Mad Scientists* (2020, p. 35), diz que “cientistas problemáticos são pessoas excêntricas com interesses excêntricos. Criticamente, é provável que eles sejam estranhos não só à sociedade, mas também à ciência estabelecida” (Tradução nossa)⁴. Unindo a ideia das duas esferas sociais que o narrador e o Dr. Miranda apresentam com essa análise de Parkison, entende-se que a afronta provocada por Dr. Stewenson pode ser, paradoxalmente, tanto em razão de sua excentricidade, quanto uma consequência dela.

O nome do médico remete ao literato inglês autor de *O Médico e o monstro* (1886), cujo personagem principal entende que seus “divertimentos” podem macular sua posição na sociedade e os oculta, “com mórbida sensação de culpa e vergonha” (STEVENSON, 2017, 214). Em comparativo com o cientista de Stevenson, o doutor brasileiro não passa por um momento de confrontação de suas falhas e, por isso, não protagoniza uma crise moral. Conforme discutido no tópico anterior, a reprovação e o contraste comportamental se dão pela reação de seus pares. Contudo, ele também esconde seus erros devido à reprovação social e mantém suas práticas em segredo. Assim como o Dr. Jekyll aparenta ser um homem de respeito, mas tem sua face maligna revelada pela droga, o Dr. Stewenson também o faz. Primeiramente, ele é descrito como “um belo homem e um belo espírito” (CAMPOS, 1935, p. 49), mas o uso compulsivo da morfina o torna um monstro social.

4 “Hazardous scientists are bizarre people with bizarre interests. Critically, they are not just likely to be outsiders in society but also among the scientific establishment—the members of which were quite possibly the first ones to laugh at them and call them mad.”

Ambas as personagens cometem crimes indiretamente decorrentes do consumo da droga, mas em “Morfina” o infrator e o cientista não se separam. Outro aspecto que abarca ambos os homens de ciência é a relação estabelecida entre libertação moral e a sexualidade. Campos descreve como o doutor visava atrair mulheres para serem “parceiras de delírios”, intento concretizado quando aplicou a droga em si e na morfinômana, chegando a rolar no chão em meio ao êxtase da droga, tornando-se amantes (CAMPOS, 1935). Por sua vez, Stevenson retrata um Mr. Hyde que se enche de ousadia e fantasia com imagens sensuais que advêm de um êxtase de sensações, além de atacar mulheres indefesas (STEVENSON, 2017).

No prosseguir do conto, o marido da mulher descobre a extensão de seu “infortúnio” e que era “duas vezes desgraçado”, pois a própria esposa confessa o que aconteceu e que o Dr. Stewenson era seu amante (CAMPOS, 1935, p. 49). Numa esfera estrutural da narrativa, Bankard (2013, p. 12) explica que os “leitores e críticos literários reconhecem o personagem do Cientista Louco pela maneira como outros personagens dentro do texto o tratam; eles consideram seus experimentos loucos e o tratam como um pária social [tradução nossa]”⁵. Então observa-se que a apresentação de três homens da ciência com diferentes atitudes em “Morfina” é um recurso utilizado na FC para que o *savant fou* seja destacado e contrastado. O experimento imprudente referido por Bankard, em “Morfina”, pode ser traduzido para o uso inadequado da ciência.

Isto posto, entende-se que na convenção constituinte do Cientista Louco há a justaposição da rejeição de seus pares e da sociedade, sendo que o papel contraposto de outros cientistas determina, por um comparativo de diferença, o quanto ele é transgressor. Por exemplo, em “Morfina”, somente o Dr. Miranda e

5 “Readers and literary critics recognize the character of the mad scientist by the way other characters within a text treat him; they consider his experiments to be crazy and treat the scientist himself as a social pariah.”

o Dr. Stewenson são nominados, o que os coloca em comparação e, por sua vez, acentua seu contraste em relação à prática científica. Ao analisar as narrativas do Cientista Louco, Parrinder (1990) explica que, frequentemente, há um cientista, representante dos valores reais da ciência, observando aquele que age em contravenção e se contrasta com os homens da ciência “normais”. O Dr. Miranda é o único cientista apresentado sem “falhas” morais ou de julgamento e, portanto, preenche melhor a posição referida por Parrinder.

A narrativa prossegue com a ciência se consolidando como salvadora, pois quando a mulher passa por uma crise de superdosagem, o marido médico aplica uma medicação que evitaria que ela “se mutilasse na fúria com que se atirava pelo chão, pelos armários, pelas paredes...” (CAMPOS, 1935, p. 51). De fato, em casos graves de intoxicação por morfina pode haver comportamento agressivo e até convulsões, e para reverter os efeitos da alta dosagem, utiliza-se um antídoto antagonista, segundo o *Instituto para práticas seguras em uso de medicamentos em morfina* (2014). Assim como a descrição da hipertermia anterior, esta narrativa em conformidade com a realidade do funcionamento da morfina indica uma possível familiaridade do autor com ela, provavelmente devido aos seus anos enfermos, como já exposto neste texto.

Outra caracterização do cientista, nessa narrativa, pode ser averiguada a partir do comportamento do ex-esposo em relação à morfínômana quando, após sua crise, ocorre a intervenção familiar e ela é sedada. O ex-marido foi “de uma solicitude acima de todo louvor... Não a abandonou um só instante. Amor ou piedade, o certo é que ficou a seu lado até que a viu fora de perigo...” (CAMPOS, 1953, p. 52). Ele é a imagem do esposo dedicado e solícito, reafirmando seu bom caráter. Isto colabora para sua posição como cientista sábio, o Benfeitor da Humanidade, classificação dada por Lavoura (2019) e que também é aplicada ao Dr. Miranda. A construção literária que define a apresentação desse

tipo de personagem vem da representação do homem da ciência pós-iluminista.

O cientista sábio se associa “à ascensão das ciências naturais (físicas e biológicas), ao estatuto de formas superiores do saber humano, anteriormente reservado à Filosofia e à Matemática”, marcando “presença significativa em todas as formas de expressão artística, tanto na literatura como nas artes” (LAVOURA, 2019, p. 15). Essa associação entre a ascensão das ciências e a representação trazida pelos homens da ciência de Campos já foi apontada anteriormente, mas aqui destaca-se o fato deles também assumirem os valores intelectuais e morais que edificam uma sociedade progressista, tal qual os personagens pós-iluministas (*idem*). Isto faz-se importante pelo fato deste Benfeitor da Humanidade ser um ícone da literatura de FC consagrado principalmente por meio das obras do escritor francês Júlio Verne.

Assim, o modelo Verniano inclui não só o âmbito profissional, mas também o pessoal. A retratação exemplar do marido e do Dr. Miranda enfraquece o medo do conhecimento especializado e daquele que o domina (HAYNES, 2006), fato anteriormente exposto por meio do cientista louco, e fortalece a credibilidade da ciência como fonte de desenvolvimento social. No que tange aos profissionais científicos à luz da FC, o conto é finalizado de forma positiva, principalmente porque a morfinômana passa a ser paciente da Casa de Saúde Santa Genoveva, sendo cuidada pelo Dr. Miranda e sua equipe. Entretanto, a morfina incorpora uma imagem negativa da ciência, migrando de medicamento milagroso para entorpecente viciante.

Considerações finais

Em “Morfina”, há uma postura didática na representação da ciência, questão abordada por Campos ao mostrar a cura da dor da morfinômana, mas também o vício que lhe destituiu a funcionalidade de sua vida social; e o prazer eufórico adquirido, mas também a disfunção psicológica. Em se tratando dos médicos, entende-se que eles ilustram uma ideologia eugenista e hegemônica elitista. Os discursos que perpassavam a estrutura social colonial recentemente substituída ainda influenciavam a mentalidade dos brasileiros no início do século XX. Estes buscavam uma imagem europeizada para se legitimar enquanto criadores de ciência, o que evidencia uma falta de confiança em sua própria produção.

No conto, os homens da ciência tendem a observar o que ocorre em vez de agir com assertividade e, quando buscam auxílio, falham em consegui-lo, não encontrando uma solução satisfatória. Há o sentimento de que, ao final, a ciência traz explicações, mas não resolve os problemas humanos. O fato de, ao fim do conto, a mulher ter o desejo de mutilar-se, mas mesmo assim ser declarada sã pelo médico, introduz dúvida acerca da sua eficácia em diagnosticar os problemas humanos, refletindo, assim, a posição instável da população sobre as mudanças epistemológicas dessa área.

Outro aspecto que se soma a esta leitura social é o fato do narrador de “Morfina” ouvir a história dos resultados adversos do medicamento e assumir uma postura de temor e horror. Este comportamento foi similar ao da população que via o papel de protagonista dos pavores humanos ganhar a forma dos produtos científicos mal utilizados. Há uma desconfiança que confronta a visão da ciência como esperança de desenvolvimento e reforça o ponto de vista dela como uma agente contra o ser humano.

Isso é observado quando o marido coloca na morfina a esperança da solução da doença da esposa, mas não prevê o caráter viciante

da droga sobre ela, uma mulher que não tem seu conhecimento médico e usa a morfina inconsequentemente. O uso da droga está diretamente ligado à jornada de degradação da mulher, que perpassa o crime de falsificação contra o marido, o adultério, o desequilíbrio mental. Ela chega ao ápice ao se deparar com a morte em suas mãos, com seu descontrole que leva ao filicídio. Seu caminho termina em autodesprezo e exclusão do convívio social, pois agora é uma assassina irracional. Sua posição como esposa é anulada e sua atuação a coloca como tudo que se opõe a uma verdadeira mãe. Pode-se compreender que a ciência é colocada como uma ameaça à ordem social, o que inclui a desconstrução de uma de suas instituições mais tradicionais, a família.

O Cientista Louco se mostra antiético, amoral, arrogante, criminoso e inconsequente, que usa de engano para atrair mulheres que desejam libertar-se do mal do fármaco, mas são induzidas ainda mais a usá-lo e acabam envolvidas sexualmente. O conhecimento é, para o Dr. Stewenson, um instrumento que serve de degrau para chegar a seus objetivos, que oferece os recursos necessários para sua empreitada maléfica. Ele incorpora a transgressão à ética científica e sua depravação revela o monstro de Stevenson que mora nele e não se importa com o julgamento de seus pares.

Isso mostra que, apesar da difusão do esclarecimento acerca da ciência ocorridos em 1920 e 1930, que pode ter favorecido o nível de estruturação científica do conto, ainda havia um caminho de conscientização da população sobre os produtos da ciência. Em verdade, essa necessidade chega até os nossos dias, de forma que a narrativa de Campos nos serve de alerta para os malefícios do uso indiscriminado das drogas medicinais. “Morfina” reforça a perspectiva de que a literatura pode comunicar as necessidades de uma sociedade que passa por ajustes relativos à ciência e tecnologia. A significativa exploração da ciência pelo conto da década de 1930 exemplifica o modo como a narrativa aqui abordada dialoga com a evolução tecnocientífica.

Referências

ADIALA, Julio Cesar. **Drogas, medicina e civilização na primeira república**. 184 f. Tese (doutorado). Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2011.

ALENCAR, Ana et.al. A História da Loucura. **ID online**: Revista de Psicologia. v. 7, n. 21. 2013, p. 15-24.

ANGRA, Giscard Farias. **Quando a doença vira um fardo**: a trajetória de Humberto de Campos (1928-1934). 336 f. Tese [doutorado]. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

ASIMOV, Isaac. **No mundo da ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BANKARD, Jennifer S. **Testing Reality's Limits**: 'Mad' Scientists, Realism, and The Supernatural in Late Victorian Popular Fiction. (Tese) 253 f. Departamento de Inglês. Universidade Northeastern: Boston, 2013.

DUARTE, Danilo Freire. **Uma Breve história do ópio e dos opióides**. Revista Bras Anesthesiol. v. 55, n 1. 2005, p. 135-46.

CAMPOS, Humberto de. Morfina. In: _____. **O Monstro e outros contos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935, p. 43-53.

FIKER, Raul. **Ficção científica**: Ficção, ciência ou uma épica da época? Coleção Universidade Livre. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1985.

HAYNES, Roslynn. **The Alchemist in Fiction**: The Master Narrative. HYLE – International Journal for Philosophy of Chemistry. v. 12, n. 1. 2006, p. 5-29.

ISMP BRASIL. **Morfina, erros de medicação, riscos e práticas seguras na utilização**. Boletim. v. 3, n. 2. 2014, p. 1-6.

LAVOURA, Paulo. **Representações do homem de ciência nas Viagens Extraordinárias**. Carnets. Deuxième série. v.15, 2019, p. 1-12.

MACIEL, Maria. **A Eugenia no Brasil**. Anos 90. v. 7. n. 11. jul. 1999, p. 121-43.

MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu. A divulgação científica no Rio de Janeiro na década de 1920. In: HEZER, Alda; VIDEIRA, Antonio (org). **Ciência, civilização e república nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2010, p. 115-35.

MARCANTONIO, Jonathan H. *A loucura institucionalizada: sobre o manicômio e outras formas de controle*. **Psicólogo em Informação**. v. 14, n. 14. 2010, p. 139-59.

METRI, Laila Ferreira; PORTUGAL, Brina. **Abuso de opióides**. Pontifícia Universidade Católica de Goiás Pós-Graduação em Farmácia e Química Forense, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2016.

NASCIMENTO, Daiana Ciléa Honorato; SAKATA, Rioko Kimiko. Dependência de opioide em pacientes com dor crônica. **Revista Dor**. v. 12, n. 2, abr-jun. 2011, p. 160-165.

PARKISON, Park Shawn Robert. **The Society of Mad Scientists**: Scientists and Social Networking in the Victorian Novel. 144 f. Tese (doutorado). Departamento de Inglês. West Lafayette, Indiana, 2020.

PARRINDER, Patrick. Scientists in Science Fiction: Enlightenment and After. In: GARNETT, Rhys; ELLIS, R. J. (Ed). **Science Fiction Roots and Branches**: Contemporary Critical Approaches. London: MacMillan, 1990, p. 57-78.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina**: Mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

SOUSA, Thalita Ruth. **Arqueologia da protoficação científica e a contribuição da literatura maranhense**. 131 f. Dissertação. Mestrado em Letras. Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2021.

STEPAN, Nancy. **Gênese e evolução da ciência brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S. A., 1976

STEVENSON, Robert L. **O Médico e o monstro**. São Paulo: Martin Claret 2017.

STILES, Anne. Literature in Mind: H. G. Wells and the Evolution of the Mad Scientist. **Journal of the History of Ideas**. V. 70. N 2. Abril, 2009, p. 317-39.

ENTRE O PROGRESSO E A DESUMANIZAÇÃO: ANÁLISE DO CONTO “O CASAMENTO PERFEITO” À LUZ DA ESCOLA DE FRANKFURT

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Rita de Cássia Oliveira

Introdução

Em 1967, o escritor paulista André Granja Carneiro lança o primeiro estudo brasileiro publicado em português sobre ficção científica, *Introdução ao estudo da 'science fiction'*. Neste, embora predominem exemplos anglófonos, ao final há uma breve seção sobre autores brasileiros que praticaram a ficção científica, na qual são citados autores como Monteiro Lobato (*O presidente negro*, de 1926), Menotti Del Picchia (*A filha do inca ou A República 3000*, de 1930) e Orígenes Lessa (*A desintegração da morte*, de 1948), para citar alguns. Carneiro aponta inicialmente que provavelmente nenhum outro gênero sofra de tanto desprestígio quanto a FC, afirma ainda que o esgotamento do gênero policial, produzido para o consumo maciço de pessoas interessadas em uma literatura “digestiva”, levou a descoberta do gênero da FC como uma mina inesgotável de novas possibilidades (CARNEIRO, 1967, p.09). Adaptou-se elementos das tramas policiais à FC. Adoção que, em pouco ou nenhuma profundidade, renovou o que até então produzia-se com intuito comercial, enredos artificiais e fórmulas largamente habituais:

Basta transpor o detetive truculento para outro planeta, fazê-lo descobrir crimes misteriosos, entre mulheres bonitas, vestidas sumariamente, enquanto “robôs”

ajudam o criminoso, para que se venda toda uma edição em livro de bolso. A linguagem pseudocientífica, repleta de incongruências, resolve qualquer dificuldade de enredo. O herói aventureiro, até mesmo o “cow-boy” 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. (CARNEIRO,1967, p. 9).

Tais enredos constituíam um fenômeno comercial em países anglófonos, dando origem a um subgênero da FC que recebeu o nome de *space opera*. André Carneiro (1967) aponta que uma das principais causas da má reputação do gênero da FC seria pelo fato do enorme sucesso das *space operas* terem eclipsado o gênero como um todo. Muito da crítica que se faz à FC, leva em conta as *spaces operas*, como bem apontou Carneiro ao relatar as opiniões do consagrado crítico Otto Maria Carpeaux sobre a FC, taxando-a de “literatura de cordel”, “infantil” e “loucura coletiva” (CARNEIRO,1967, p.16), ao mesmo tempo que este tece elogios a obra *1984* de George Orwell. Desde então, críticos têm cada vez mais se dedicado à compreensão deste gênero, não apenas por seus apetrechos tecnológicos, o que ele tem de mais identificável e superficial, mas também por suas profundas motivações e constituições que levaram o homem a reformular suas narrativas mais perenes. Como apontou Levi Strauss sobre a FC, “não é ela uma mera forma degradada de mitos, mas um mito novo em emergência no seio da formação social industrializada” (STRAUSS *apud* OTERO, 1987, p. 17-18), uma renovação que gera uma verdadeira mitologia de nossa era, por sua indelével relação com a ciência.

Porém, ainda que exija explicações racionais em sua verossimilhança narrativa, a FC não é ciência, mas sim arte. O autor é guiado por relações de causa-efeito que lhe aproximam da investigação científica, mas, ao mesmo tempo desenvolve seu atributo estético, visa emocionar e sensibilizar.

Torna-se difícil conciliar os termos ciência e ficção. Ciência é a forma de pesquisa e conhecimento que exige raciocínio preciso, dados exatos, onde a especulação sem base é praticamente impossível. Ficção é criada pela imaginação, suas fontes reais são elásticas, a coerência que dela se exige não é de ordem objetiva, diz mais respeito ao estilo, à qualidade literária, ao poder de emocionar o leitor, transmitir-lhe alguma coisa. (CARNEIRO, 1968, p. 5-6).

Escritor e crítico, André Carneiro evidencia, na década de 60, a natureza contraditória, instável e mutável da ficção científica, “como a própria época em que vivemos, onde as definições são necessariamente passageiras, relativas e enganadoras” (CARNEIRO, 1967, p. 8). Caracteres que, neste início de século XXI, vem acentuando-se, posto que nossa frenética pós-modernidade caminha cada vez mais em direção à fragmentação das identidades, e definições provisórias, como apontam os estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman.

Na FC, o autor lança mão do contexto de conhecimentos de um determinado tempo da história (descobertas, inventos, tecnologias...) – a episteme de uma época é incorporada às narrativas –, então, simula-se possibilidades, especula-se. Atentemos para a natureza de tais especulações, pois o escritor não goza de total liberdade em suas projeções, podendo recair em gêneros como a fantasia. A elasticidade das fontes reais apontadas por Carneiro perpassa certa racionalidade inerente à FC. A composição que caminha entre a literatura e a ciência é evidenciada pelo crítico Léo Godoy Otero:

Como se vê, ficção científica é um método literário eminentemente especulativo, cuja constante deve ser a ciência para a qual são estabelecidos fatos os quais, uma vez laborados no tempo, venham a produzir uma nova situação, uma nova estrutura para a ação humana. (OTERO, 1987, p. 15).

Enfim, a liberdade do autor consiste em expandir o universo tendo em vista as possibilidades de causa-efeito. A FC “é literatura que infere da ciência antecipações possíveis com todos seus efeitos práticos” (OTERO,1987, p.15), logo, não se constitui em divagações ou abstrações, mas sim funda-se no futurível. O presente artigo deslindará as vicissitudes da especulação futurível no conto “O casamento perfeito”, publicado em 1966 pela editora *Edart*, na coletânea intitulada *O homem que adivinhava*, de André Carneiro. O conto se desenvolve em um mundo futurístico no qual a ciência e a tecnologia possibilitam encontrar um amor definitivo. Um Instituto Cibernético Central, analisa os pensamentos, ambições, temperamentos e possibilidades, e os transforma em “impulsos” que são comparados a “tipos femininos coincidentes” (CARNEIRO, 1966, p. 10); assim, a ciência concede ao homem de maneira exata e definitiva, o tão almejado encontro da sua “metade”.

O casal que intenta a união perfeita, neste futuro de escolhas racionais, é Val-t e A-Rubi. Ele, funcionário público, racional e completamente crente na ciência. É um representante típico da sociedade racionalista: a cidade possui vias rolantes, que levam os cidadãos a seus destinos. A alimentação dar-se por botões que dispõe de alimentos projetados exclusivamente para oferecer todos os nutrientes necessários. A- Rubi é a esposa ideal selecionada pelo Instituto Cibernético Central para ser a metade perfeita de Val-t, num casamento de permanente cumplicidade, concórdia, união; uma relação de garantida e perpetua satisfação. Porém tal racional seleção começa a exhibir falhas, uma vez que A-rubi mostra-se completamente discordante do protagonista, é completamente anticientífica, de temperamento impulsivo, emotivo, e, por vezes, irracional. Contrastante, o casal cotidianamente trava discussões cada vez mais fervorosas, por inúmeros motivos.

O conto desagua em uma aflitiva distopia sobre o embate humano entre o racionalismo, as escolhas planificadas e positivas, o desejo humano das escolhas claras, diretas e exatas, sem

probabilidade de erros, contra as pulsões emocionais, o instinto, as contradições, inconstâncias e incoerências humanas. Assim, será analisado como a ciência e tecnologia impactou as formas de compreender o mundo e de relacionar-se com o outro. Investigar-se-á a crítica ao racionalismo pragmático a partir da perspectiva da Escola de Frankfurt, focando-se a obra *Dialética do esclarecimento* (1985), dos filósofos Adorno e Horkheimer. De extrema centralidade no desenvolvimento analítico do conto, encontram-se também os apontamentos de Bauman a respeito das condições do homem na pós-modernidade, ou, como cunhou em sua extensa obra, na “modernidade líquida”. Elegemos principalmente a obra *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), na qual disserta a respeito das consequências da pós-modernidade nas relações afetivas.

A racionalização e fragilidade dos laços humanos

Em primeira impressão, ajuizar-se-ia a ficção científica que trata de um futuro distante, como literatura alheia ao mundo real, aos problemas e vicissitudes históricas, escapista (como muito já se considerou), entendimento este tão provisório quanto errôneo. É próprio do fenômeno literário o caráter mimético; a reconfiguração de um mundo tanto presente, passado ou futuro, tendo verossimilhança ao nosso mundo real ou ao fantástico, preserva de algum forma seu princípio de *mimese*.

Para Aristóteles a mimese é, primeiramente, a imitação da natureza, todavia natureza é entendida como o oculto princípio da geração e da corrupção dos seres naturais, e representa a própria realidade quando se realiza. No entanto, para ele a mimese é também a própria realidade quando se torna real, ou seja, a mimese refaz o caminho da natureza para apresentar

uma obra através da arte. A imitação do ser humano mostra a sua natureza intrínseca, isto é, seu caráter, suas paixões e seu comportamento. (MOISÉS, 2004, p. 292-94).

Então a FC configura sua *mimese* futurística através da cultura presente e de suas possibilidades imaginativas, tal realidade emulada que é própria, vai além da simples imitação do real, mas realiza uma nova experiência e perspectiva dos caminhos pelos quais o homem está enveredando. Emula-se uma realidade, que embora guarde em seu íntimo relações com elementos da realidade, possui um novo olhar, uma nova experiência. Para o crítico Luís Costa Lima: “todo fenômeno é recebido pelo homem segundo um conjunto de expectativas apreendidas a partir da cultura a qual este está inserido” (1986, p. 361).

Neste ponto de vista, o conto “O casamento perfeito” emula um universo no qual é manifestado comportamentos e tendências socioculturais do homem contemporâneo. Comportamentos estes, em grande medida guiados pelo desejo de sair da solidão, como por exemplo, enveredar em relações amorosas fluidas, ou buscar incessantemente a realização de desejos em cada vez mais curtos intervalos de tempo, ou ainda, procurar racionalmente relações que nos sejam vantajosas, como produtos consumidos a fim de satisfação sempre certa. Este procedimento, porém, acarreta aflição e sofrimento ao homem contemporâneo, como sinaliza Bauman, pois “a solidão produz insegurança, mas o relacionamento não parece fazer outra coisa. Numa relação, você pode sentir-se tão inseguro quanto sem ela, ou até pior. Só mudam os nomes que você dá à ansiedade.” (BAUMAN, 2004, p. 30).

Atentemos para um ponto fulcral: o conto possui uma relação utópica, uma vez que almeja eliminar cientificamente o problema da insegurança, da ansiedade, da possibilidade de o amor não gera senão satisfação, uma vez que um computador permite tal cálculo. Não é à toa que desvelamos as relações humanas do conto através

da lógica do capital. “O amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN, 2004, p. 23), mas o Instituto Cibernético, traz a certeza que tal hipoteca gerará lucros.

Bauman descreve as consequências das mudanças ocorridas na modernidade líquida nas relações amorosas, no que concerne aos modos de relacionamentos intrapessoais em tal contexto. Para o sociólogo polonês, uma das principais características da pós-modernidade é seu caráter líquido; as mudanças que ocorreriam até antes das revoluções industriais de forma lenta, nos tempos atuais, ocorrem de modo acelerado, chegando a alcançar o frenesi da necessidade da novidade a cada instante. Podemos exemplificar com os modelos de carros ou celulares que já são lançados com obsolescência programada, pois já se espera o lançamento de novos modelos. Perdemos a segurança de estar comprando um produto durável, pois cada vez mais, no comércio, o imutável está fadado à estagnação e insucesso. Nesta conjuntura, as relações amorosas também se modificam, se fragmentaram, se adaptam a tal ordem delirante de inconstâncias e incertezas.

A promoção da segurança sempre requer o sacrifício da liberdade, enquanto está só pode ser ampliada à custa da segurança (BAUMAN, 2003, p. 23). Mas segurança sem liberdade equivale à escravidão, e liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado. Segurança e liberdade, estes dois perenes desejos indelévels do ser humano estão em perpetuo embate na história da sociedade, basta somente notar nosso anseio por uma vida livre, porém ao mesmo tempo nossa corrida constante por um abrigo. Esta dicotomia é tanto social quanto pessoal, uma vez que nas relações amorosas há também este embate. Primordialmente entra-se em uma relação amorosa com a intenção de construir laços efetivos, ou seja, vínculos duradouros, pois este investimento objetiva a segurança em suas diversas modalidades, “a proximidade da mão amiga quando você mais precisa dela [...], a companhia na solidão, o apoio para sair de uma dificuldade...” (BAUMAN,

2004, p. 29). Porém, nada garante que o outro esteja investindo tanto quanto na construção destes laços, além da insegurança de todos os caracteres peculiares que atravessam a complexa relação amorosa, anseios, dúvidas, desencontro de comunicação, ou ainda, como apontou Bauman (2004, p. 23), as relações amorosas são construídas com base em um futuro incerto. Além disso, para a vida líquida pós-moderna, marcada pela inconstância e pelas flutuações de perspectivas, estar alicerçada em uma relação estável mostra-se cada vez mais um peso, pois criar laços significa privar-se de possibilidades futuras, que poderiam ser mais vantajosas.

A angústia de tentar aliar liberdade e segurança encontra sua face na era digital através dos relacionamentos virtuais, conexões feitas tanto pela sedução da facilidade de conectar-se ao outro, quanto pela capacidade de se desvincular do outro sem traumas, o que ocorreria na vida real. Tal *delete* do outro, é, segundo Bauman, o maior atrativo da crescente adoção de relações virtuais. Do ponto de vista do racionalismo pragmático, as relações amorosas reais, que constroem laços humanos, geram inseguranças, angústias e transtornos, problemas que se evitam nas relações na pós-modernidade. Analogicamente, seria uma relação de mercado:

É como folhear um catálogo de reembolso postal que traz na primeira página o aviso “compra não-obrigatória” e a garantia ao consumidor da “devolução do produto caso não fique satisfeito”. Terminar quando se deseje – instantaneamente, sem confusão, sem avaliação de perdas e sem remorsos – é a principal vantagem do namoro pela internet. Reduzir riscos e, simultaneamente, evitar a perda de opções é o que restou de escolha racional num mundo de oportunidades fluidas, valores cambiantes e regras instáveis. E o namoro pela internet, ao contrário da incômoda negociação de compromissos mútuos, se ajusta perfeitamente (ou quase) aos novos padrões de escolha racional. (BAUMAN, 2004, p. 85).

O conto “O casamento perfeito” pretende eliminar a dicotomia liberdade-segurança através do processo racional de seleção quantificada, uma vez que se soluciona o problema da angústia e incertezas no relacionamento, pois “o Computador Central separaria entre outros bilhões de mulheres aquela que seria sua perfeita metade, que nascera especialmente par ele” (CARNEIRO, 1966, p. 11). A tecnologia escamoteia a possibilidade de frustração amorosa, o homem espera alcançar a tão sonhada segurança absoluta e definitiva, porém numa ação digna de um grande mercado no qual se adquire um produto com todas as garantias de satisfação. O Instituto Cibernético entrega-lhe a encomenda perfeita às necessidades de construção do amor definitivo; na concepção do conto, um amor sem desentendimentos, uma relação na qual as concepções do eu sejam concordantes em ações e juízos com o outro.

Podemos perceber que por mais nefária que pareça a visão realista de Bauman, na qual as imperfeições ou falhas são motivos de descarte e fácil substituição, está na natureza deste descarte racional o clímax narrativo do conto analisado, pois Val-t descobre que fora vítima de uma erro, causado por uma sabotagem do Instituto Cibernético Central feita por um grupo de resistência anticientificista, assim compreendendo o motivo de sua esposa não parecer aos seus olhos racionais a sua metade concordante. O instituto concede um “certificado de engano” que possibilita o ressarcimento e anulação do matrimônio, e com este documento em mãos inicia-se o drama da escolha racional ou irracional a ser tomada.

O embate entre racionalização e subjetividade

As sociedades modernas desenvolveram seu meio urbano de forma cada vez mais concentrada, e por vezes desordenada,

gerando verdadeiros contingentes de temores e inseguranças. Curioso e irônico, se pensarmos que foram os mesmos sentimentos que levaram o homem a construir muralhas e fossos, nas cidades pré-modernas, isolando-as do meio, tornando-as segura contra quaisquer ameaças externas. Porém o inimigo agora não está mais fora da cidade, mas sim dentro, e o mais próximo de cada indivíduo; as inúmeras publicidades de sistemas de segurança, como alarmes, grades, vigilância 24 horas, monitoramento por satélite e imobiliárias fazem questão de nos lembrar – se é que é possível olvidar – da insegurança. Nossas vidas e propriedades estão sempre espreitadas pelo outro, assim, se constrói uma indústria que promete segurança, fazendo o *marketing* do medo. Tal preocupação se condensa em impulsos segregacionistas/exclusivistas, e levam inexoravelmente a guerras pelo espaço urbano (BAUMAN, 2004, p. 132). Assim, é uma tendência da pós-modernidade o isolamento da vida em apartamentos, condomínios e arquiteturas fechadas.

As novas construções, anunciadas com maior orgulho e as mais imitadas, são “espaços interditados” – “planejados para interceptar, repelir ou filtrar os usuários potenciais”. Explicitamente, o propósito dos “espaços interditados” é dividir, segregar e excluir – e não construir pontes, passagens acessíveis e locais de encontro, facilitar a comunicação ou, de alguma outra forma, aproximar os habitantes da cidade. (BAUMAN, 2004, p. 132).

A personagem protagonista do conto, Val-T, vive em um apartamento de solteiro; a segregação e individualismo levou o homem do futuro a ter um “elevador particular”, chegando ao extremo, a sedimentação da convivência. Seu apartamento é racionalizado, tudo funciona sob medida pragmática. Aperta-se um botão e o alimento está pronto, sem sabor algum, mas com todos os componentes necessários. A vida pragmática lhe confere uma programação televisiva com um propósito funcional, pois o

“tresdê” para o jantar tem “fundo musical digestivo” (CARNEIRO, 1966, p.9), porém a vida racionalizada perde o ponto do jantar que está “quente demais”. Este sente a ausência de uma companheira. O fundamento capitalista “tempo é dinheiro” – expressão creditada à Benjamin Franklin¹, – manifesta a ideia que ócio é prejuízo, pois deixa-se de ganhar o dinheiro nesse tempo desperdiçado. A personagem é descrita como alguém que perdeu o costume de divagar sobre as coisas, uma vez que “havia uma centena de coisas para se distrair em seu apartamento ‘categoria especial’” (CARNEIRO, 1966, p. 9). Não tinha tal costume mesmo estando só, manter-se ocupado é a via condutora da vida moderna.

O conto é narrado em terceira pessoa, porém tal foco narrativo alcança o discurso indireto livre, a voz do narrador é entremeada pela perspectiva do protagonista. O narrador se coloca na mesma posição ideológica de Val-t, e direciona-se a uma narrativa que procura cumplicidade por meio da perspectiva do personagem. Assim que A-Rubi recebe o comunicado que fora selecionada como par perfeito, o narrador declara seu juízo sobre o ato desta relutar “romanticamente” em assinar o documento:

Estranhamente, porém, não assinou logo sua anuência. Pensou romanticamente no assunto e só se decidiu no dia seguinte, o que, cientificamente, era um absurdo, pois *nossa* mente não pode chegar a nenhuma conclusão, diferente de um computador, que não seja uma tolice. (CARNEIRO, 1966, p. 12. *Grifo nosso*).

O tom conativo do trecho surge na argumentação que a conclusão humana sem ciência é uma tolice, e, no uso pejorativo que recai sobre o adverbio romanticamente. Atentemos ainda

¹ O físico Benjamin Franklin (1706-1790) teria chegado a ela depois de ler obras do filósofo grego Teofrasto (372-288 a.C.). O pensador grego, a quem é atribuída a autoria de cerca de 200 trabalhos em 500 volumes, teria mencionado a frase: tempo custa muito caro. Isso porque ele escrevia, em média, um livro a cada dois meses. Fonte: <http://hridiomas.com.br/origem-da-expressao-tempo-e-dinheiro/> acesso em 15 de março de 2023.

para a intromissão do narrador ao utilizar a primeira pessoa do plural em “pois *nossa* mente”, incluindo-se no discurso que almeja convencer o leitor deste posicionamento. O narrador repete amiúde a concepção de que a ciência traz ao homem o caminho no qual as incertezas são eliminadas, concepção cientificista da ciência como panacea: as conclusões da ciência são “coincidentes e exatas” (CARNEIRO, 1966, p. 9), o Instituto Cibernético Central, apresenta resultados e toma decisões “Justas, Perfeitas, Definitivas” (CARNEIRO, 1966, p. 10). Por vezes, o narrador apresenta uma fina ironia, chama de surpresa o que já é esperado pela lógica racional, quando a personagem é submetida a exames para a escolha da sua metade: “Iria submeter-se aos exames, embora a *surpresa* que êstes lhe trariam, agradável, perfeita e definitiva, fosse certa” (CARNEIRO, 1966, p. 10. *Grifo nossa*). O que era expressão romantizada pela tradição “unir-se a outra metade” é tido como “uma velha expressão de centenas de anos, que agora se aplica exatamente” (CARNEIRO, 1966, p. 10).

As relações humanas são entremeadas de embates e desencontros, intimamente ligados à própria idiossincrasias de cada ser, modo próprio de reagir por concepções dispa sobre a realidade; cada indivíduo é ímpar, uma vez tomado por sua indelével subjetividade, emotividade, e motivações inconscientes, como atestou Freud em sua teoria psicanalítica, no fim do século XIX e primeira metade do século XX, na qual o conceito de Inconsciente (*Unbewusste*) é ponto central. O excesso de racionalismo no conto caminha em direção contrária a essas subjetividades, uma vez que são suprimidas tanto pela consciência da sociedade tecnicista, quando pelo indivíduo que vê nas emoções ou irracionalidade, pontos que levaram o homem à ruína das guerras.

Bauman diz que toda relação humana que começa a ruir, inicia-se com a ruína da comunicação (2004, p. 31). O conto caminha para a realização do diálogo perfeito, no sentido exato de conversar com um igual, ou ainda, podemos encarar a utopia da “morte”

da alteridade, já que o outro (*alter*) não se confirmaria mais como o *outro diferente, distinto*, mas sim *ego*, aquele com o qual chega-se à concórdia plena, pois nada mais é do que o próprio eu. Vislumbramos, enfim, que o mesmo caminho administrado pela indústria cultural, na qual os produtos e a cultura se unificam em massa, o próprio homem eclipsa sua identidade, padroniza suas idiossincrasias (paradoxo em termos) a fim de evitar desencontros, frustrações, ou ainda, anula as diferenças, a fim de *evitar* “velhos conceitos de discernimento pessoal, sensibilidade, impulsos intuitivos, que desgraçara em guerras os povos 21^a do século” . (CARNEIRO, 1966, p.10). Trata-se de uma espécie de relação-espelho, uma vez que o desejo do cientificismo é que os resultados de nossas ações serem positivos, ou seja, claros, exatos, distintos, definitivo e mensuráveis. Eis o retorno do esclarecimento ao dogmatismo mítico que apontado por Adorno e Horkheimer.

Os filósofos neomarxistas pertencentes ao Instituto para Pesquisa Social, fundado na Alemanha em 1923, conhecido como Escola de Frankfurt, lançaram uma nova luz sobre o entendimento da racionalização do mundo e seus efeitos. No prefácio do livro *Dialética do esclarecimento* (2006), perguntam-se o motivo da “humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie” (ADORNO & HORKHEIMER, 2006, p. 11). Para estes, a explicação vem do processo de racionalização que o homem vem sofrendo desde a antiguidade clássica, passando pelo Iluminismo, e por seu viés mais dogmático na forma do Cientificismo. Retomando o conceito kantiano de esclarecimento² (*Aufklärung*), investigam como o conhecimento esclarecedor é totalitário, posto que impõe a supressão de outras formas de conhecimentos: “a ciência é um exercício técnico, tão afastado de uma reflexão sobre seus próprios fins como são as outras formas de trabalho sob a

2 Esclarecimento é a saída do homem de sua menoridade autoimposta. Menoridade é a inabilidade de usar seu próprio entendimento. (KANT, Immanuel, 1984).

pressão do sistema.” (ADORNO & HORKHEIMER, 1995, p. 41). Esta supressão adquire formas da indústria cultural, a qual polariza, dita padrões estéticos, culturais e sociais em nome de uma sociedade administrada por valores de lucros. Os filósofos apontam que a razão instrumentalizada é alienante. O conhecimento crítico recai no dogmatismo, uma vez que perde seu próprio caráter questionador, então ocorrendo a redução de todo o conhecimento a tudo o que é mensurável, na medida em que as pulsões emocionais, o instinto, as contradições, inconstâncias e incoerências humanas são desconsideradas.

Não por acaso, a norte-americana estudiosa da ficção científica brasileira, M. Elizabeth Ginway, atentou para o processo de repressão da emotividade e negação das motivações subscientes ou irracionais na FC da *Golden Age*³, onde a racionalidade é glorificada (GINWAY, 2005, p. 38). O sintoma deste fato se encontra evidenciado no enaltecimento da figura do cientista, máquinas ou descobertas científicas que solucionam os problemas destes enredos. As diversas temáticas tratadas nas produções de André Carneiro, como invasão alienígena, loucura, mundo pós-apocalíptico, robô, prostituição, sexo são perpassados pela dicotomia de choque entre a racionalização e subjetividades. “O casamento perfeito” é um exemplar desta força motriz do autor. O conto exulta o progresso da humanidade ligada diretamente ao progresso científico, enquanto critica àqueles que se voltam contra ela, no caso, as personagens Dab-I e A-Rubi.

Dab-I, amigo da protagonista, é descrito como um “erudito especialista em história antiga” (CARNEIRO, 1966, p. 10), este é repreendido por suas atitudes chamadas de retrógradas, uma vez que questiona a ciência e usa palavras antigas.

3 Na Época de Ouro ou Golden Age enquadram-se as produções anglófonas de FC compreendidas entre os anos de 1938 a 1963.

Dab-I era um erudito especialista em história antiga. Empregava intencionalmente, palavras desusadas e tinha a estranha e perigosa mania de se voltar contra a ciência, repetição dos velhos conceitos de discernimento pessoal, sensibilidade, impulsos intuitivos, que desgraçara em guerras os povos de 21º século. (CARNEIRO, 1966, p. 10).

Exulta-se o progresso tecnocientífico, pois “Dab-I sabia que os poucos bilhões de suas células cerebrais são alguns centímetros, contra os quilômetros valvitrônicos do Computador Gigante” (CARNEIRO, 1966, p. 10). Com caráter distópico, contra toda ideologia cientificista, Carneiro coloca em cena um partido secreto, os Avalvitras, como grupo subversivo de resistência, que perturba “o ritmo do progresso da sociedade” (CARNEIRO, 1966, p. 10). Notemos o uso da ideia de progresso, ligado ao desenvolvimento científico, progresso fortemente questionada pela Escola de Frankfurt. É o ataque deste grupo ao Instituto Cibernético que gera o drama central do conto, o embate entre o racionalismo instrumental do protagonista e os conhecimentos intuitivos, instintivos, pulsões emocionais da personagem A-Rubi, pois neste ataque, o Computador Central não seleciona a parceira positivamente ideal para o Val-t, o que ele irá descobrir com o desenrolar dos embates da relação que se desenvolverá.

Do processo chamado “União amorosa e procriativa total e permanente” (CARNEIRO, 1966, p. 10) são descritos os quesitos para ser submetido ao processo, um dos quesitos é: “O casal coincidente assinará os documentos de união, dentro do prazo de dez dias, devendo unir-se após cinco dias.” (CARNEIRO, 1966, p.10). Notemos que o verbo casar é antiquado, e no contexto do conto, somente os departamentos rurais que ainda o usa.

A crítica ao amor intuitivo é baseada na ponderação cientificista de uma verdade que não acarretará em futuro erro. A união fundamentada no amor intuitivo é um retrocesso, pois segundo o

narrador só acertava 0,0012% em média geral. A uniões perfeitas chegam à 95,43%, sendo que 4,57% constituem deformações fisiológicas e cerebrais (CARNEIRO, 1966, p.11), ou seja, a ciência alcançou o desejo de uma conclusão absoluta, dentro das condições normais. Os resultados não alcançados não são culpa de ciência, mas das deformações fisiológicas.

As emoções e pensamentos se registram na curva analítica, classificando-o com fórmulas que o tornavam perfeitamente distinto e marcado entre bilhões de semelhantes. O computador central separaria entre outras bilhões de mulheres aquela que seria sua perfeita metade, que nascera especialmente para êle. Na antigüidade essa escolha era feita através de um processo intuitivo fisiológico, chamado amor, palavra que até hoje usam, embora desnecessariamente. (CARNEIRO, 1966, p. 11).

A chegada de A-Rubi representa no conto uma estranha intromissão no progresso, um retrocesso a valores e atitudes já superados pela ciência. Assim que é selecionada racionalmente, comete o absurdo de ponderar sobre a escolha e não assina logo os papéis, questiona a ciência, que Val-t acreditava fielmente, "... era um entusiasta do progresso, seu apartamento tinha mais botões e controles do que seus amigos" (CARNEIRO, 1966, p. 12). A ciência apresenta-se tão fortemente como ideologia, que, pelas incoerências de A-Rubi, com sua sensibilidade e valores antigos, o protagonista não culpa o Instituto Cibernético, pois este "dera-lhe exatamente o que buscava" (CARNEIRO, 1966, p. 13); nesta fé à ciência, Val-t culpa-se por seu temperamento: "devia ser parte de seu temperamento e talvez precisasse mesmo ficar nervoso de vez em quando." (CARNEIRO, 1966, p. 13). Ironia mordaz, se entendermos que a ciência se apresenta tão dogmática, que Val-t cria explicações na defesa desta fé, e põe perante a si mesmo em dúvida. A personalidade emocional de A-Rubi entra em desacordo

com o racionalismo de Val-t, após esta fazer algo típico das “antigas civilizações”: adquire um fogão, cozinha, e deixa a casa inundada com o cheiro da comida.

Val-t prometeu imediatamente adquirir um neutralizador de odores, mas A-Rubi, admirada, proibiu-o terminantemente, pois o prazer de preparar e antever uma refeição incluía aspirar o seu “perfume”. Parecia ter sido transplantada de um mundo antigo, pois suas opiniões ela as baseava em convicções, às vezes gratuitas. Val-t nunca a vira procurar uma tabela ou bater uma consulta para o Computador Central. Dizia bobagens como: “parece que amanhã vai chover”, quando qualquer pessoa recorreria à previsão para afirmar fatos exatos afirmar fatos exatos. (CARNEIRO, 1966, p. 13).

Notemos que a surpresa de Val-t (e do narrador) diante de fatos que parecem normal ao leitor, como o prazer de cozinhar, sentir o cheiro da comida, ou olhar para o céu e crê empiricamente que vai chover, vem da concepção de mundo do conto futurístico, posto que neste futuro a sociedade alcançou o “progresso”, no sentido da adoção total da ciência naturais e suas tecnologias como modo de vida. Nesta sociedade utópica, imaginação e conhecimentos não observáveis subordinaram-se à saberes concretos, comensuráveis, na mais plena expressão dos ideais positivistas.

Val-t defende seu racionalismo com todos os argumentos com “lógica perfeita” (CARNEIRO, 1966, p.13) e “frio raciocínio” (CARNEIRO, 1966, p. 13). A-Rubi o admira por isso, porém para ele é irracional saber que, mesmo assim, “as conclusões e aplicações das verdades expostas [...] não a atinja” (CARNEIRO, 1966, p. 14). Por fim, “os ânimos exaltavam-se, A-Rubi gritava que o detestava, que ele deveria dormir com todas as máquinas que adorava” (CARNEIRO, 1966, p.14).

Apontemos um aspecto singular na produção de André Carneiro. Verificamos a recorrência de elementos em suas obras, o que concede uma conexão das narrativas, assim, podemos afirmar que seus contos futurísticos se passam no mesmo universo. Por exemplo, *o hipnócone*, uma espécie de cinema de imersão virtual, aparece no conto do seu primeiro livro, *Diário da nave perdida* (1963). Nesse mesmo conto aparecem também as drogas que inibem as emoções, e traços irracionais humanos; a droga *mep-14*, assim como a droga que faz esquecer as memórias, *obnomemória*. Tais elementos também aparecem no conto “O casamento perfeito”. Val-t, para tentar entrar em acordo com sua mulher “perfeita” escolhida pelo Instituto Cibernético, toma a droga *mep-14*, que a leva a suprimir toda emotividade que poderia entrar em conflito com as concepções “antiquadas” de A-Rubi, somente assim havendo a reconciliação do casal. Porém, Val-t não se conformava que ela não se “tratasse” no Instituto Central, pois tal temperamento de A-Rubi era uma doença, e se ela se submetesse ao tratamento “tudo poderia de maneira simples e científica ser resolvido. (CARNEIRO, 1966, p. 14).

Val-t segue com sua crença inabalável na ciência, resolvendo não tomar mais o *mep-14*, pois “apagava as divergências” (CARNEIRO, 1966, p. 15) mas não resolveria a causa do problema. Val-t, intensifica sobre si mesmo as críticas severas; procura mudar seu temperamento, adaptar seu modo de ver aos da mulher, pois somente ele poderia ser culpado por tais divergências, uma vez que

O Computador Central, justo infalível, a escolhera entre bilhões como a mais perfeita companheira [...] Crente justificado na justiça valvitrônica, supunha que talvez fosse ele o mais culpado nas divergências com a mulher. (CARNEIRO, 1966, p. 15).

Na concepção racionalista, a personagem julga o casal perfeito como sendo “pacífico, concordando mutualmente em tudo”

(CARNEIRO, 1966, p. 15), a discordância inconciliável para ela era o fato de sua mulher se negar a fazer o tratamento. “Sua antipatia pelas máquinas valvitrônicas ou mecânicas era tão grande quanto a paixão que Val-t por elas sentia” (CARNEIRO, 1966, p. 15). Os amigos, notando os desacordos do casal, recomendavam um condicionamento geral, porém A-Rubi gritava que não deixaria qualquer máquina alterá-la.

Humanização de Val-t através da desrazão do amor

Com o embate já apresentado entre a razão instrumentalizada e a subjetividade, inicia-se o enfraquecimento da razão. Ainda que considerasse os hábitos de A-Rubi obsoletos e desinteressantes, a custo Val-t confessa que aprendera “a extrair prazer da leitura de velhos textos” (CARNEIRO, 1966, p.16). Val-t nota que os mesmos amigos que se surpreendiam por sua mulher ser tão antiquada e recomendavam o condicionamento no Instituto Cibernético, admiravam-se pelo fulgor do amor de A-Rubi, pois os casais perfeitos compostos pela escolha do Computador Central “se entendiam com um boa dose de mep-14, amando-se depois como alunos bem-comportados e cômicos dos seus deveres (CARNEIRO, 1966, p. 15), ou seja, um amor sintetizado por drogas. Por fim, Val-t sugere que, presente as contradições de opiniões, talvez fossem “os eventuais e emocionantes êxtases de amor e compreensão que lhe davam força para reconciliar-se com A-Rubi, perdoá-la e recomeçarem cheiros de esperanças”. (CARNEIRO, 1966, p. 15). Assim Val-t, contra vontade de seus julgamentos racionais, humaniza-se. Como bem nota seu amigo amante das antigas civilizações, Dab-I, dizendo-lhe possuidor de uma compreensão mais “humana” dos problemas. O que ofende Val-t, posto que a palavra “humano” era símbolo de atraso, parcialidade, ambição criminosa, etc. (CARNEIRO, 1966, p. 15).

Tal humanização torna Val-t de temperamento mais flexível, mais simpático e acessível. Porém volta e meia explodem as discussões, desentendimentos estes que são encarados por Val-t como algo anormal e corrigível cientificamente. Então Val-t vai ao Instituto Cibernético e descobre que a sabotagem do seu processo fora cometido pelo ataque do grupo anticientífico dos Avalvitras, logo, A-rubi não é cientificamente sua metade.

Toda a carga racional da protagonista é posta à prova, uma vez que nunca fizera suas próprias escolhas, mas sim as dos computadores, com frias e exatas análises, nas quais outrora este confiava fielmente. Atentemos para o fato a partir de então, uma vez que conscientes que o computador errara, o casal sabe que cada um não é metade do outro, as diferenças que terminaram racionalmente em embate, agora dão-lhe uma nova concepção do outro. A questão da alteridade ganha nova compreensão, pois relacionar-se com um diferente do eu, significa em termos o convívio de díspares, a plena consciência que o outro não é igual, acarreta tal harmonia, pois não tendo obrigação de serem iguais, logo seria desnecessário uma disputa por concordância plena.

Val-t começa a sentir antigos sentimentos eliminados pelo Computador Central, como a “emoção vergonhosa do ciúme” (CARNEIRO, 1966, p. 19), e A-Rubi para ele se tornara mais sedutora, “desde que ninguém a ameaçava mais com o pesadelo das máquinas” (CARNEIRO, 1966, p. 19), não mais exigia dela concordar com sua idolatria às máquinas, pois “o fato de saberem que não eram feitos um para o outro e que não constituíam duas metades infalivelmente reunidas, davam-lhes uma inédita compreensão para evitarem as disputas” (CARNEIRO, 1966, p. 19).

Os desentendimentos continuam volta e meia enquanto o “certificado de engano” permanece guardado na gaveta. O narrador ironiza o fato de Val-t enganar-se por subterfúgios de não ir anular o casamento: “por falta de tempo” não fora ainda, o que

na verdade “era uma preguiça quase intencional” (CARNEIRO, 1966, p. 19). Vemos a dimensão da transformação em Val-t. Este, que antes orgulhava-se de sua retórica argumentativa racional, exata e perfeita, agora advoga a sua condição de também poder ser irracional, profere em meio a uma exasperada discussão com A-Rubi: “‘Tudo o que eu digo’, queixava-se êle, ‘você toma como minha exata vontade e pensamento. Não tenho o direito, como você, de gritar tolices e retirá-las depois.’” (CARNEIRO, 1966, p. 20).

Volta a explodir uma discussão violenta do casal, Val-t sai com o “certificado de engano” prometendo anular o casamento, A-rubi prometera que não a encontraria mais quando voltasse. Porém, quando Val-t chega à porta do Instituto Central, não entra. Senta-se numa praça e pondera sobre a decisão que irá tomar. Imaginou a nova mulher, esta cientificamente perfeita, sua metade ideal, comparando-a com aquilo que o desagradava em A-Rubi. Porém sentia-se melancólico e isolado. “Val-t não podia evitar uma angustiada perturbação”. Conclui que não conformaria em perder a mulher, mesmo com defeitos, comparando as maravilhas da próxima. “Val-t começava a gostar do erro e não queria libertar-se.” (CARNEIRO, 1966, p. 19).

O clímax do conto é a mais distinta expressão do embate entre razão instrumental e subjetividades, viés proposto pelo presente artigo. Val-t debatia-se na luta dos seus sentimentos contra a indiscutível e infalível cultura valvitrônica acumulada durante séculos. (CARNEIRO, 1966, p. 20). Usar as palavras “indiscutível” e “infalível”, no final do conto, expressa escárnio, uma vez que o drama da personagem provou a falha desta cultura racional. Na decisão final tomada, Val-t não utiliza mais a razão que até então guiou sua vida, e toda a engrenagem do mundo. Sua decisão “lhe dava um prazer secreto, um gosto de enfrentar o problema por si só, embora mais difícil o caminho e maior a responsabilidade”. (CARNEIRO, 1966, p. 20). Assim, partiu correndo para casa.

A-rubi encontrava-se com a mala aberta na cama, mas não conseguira também cumprir o prometido, estava em prantos ao lado da mala aberta e vazia. Val-t enfim rasga o certificado de engano. O conto termina com ironia:

...abraçara-se com desespero, e seria impossível reproduzir as palavras de amor, as promessas exageradas, as confissões ditas entre carinhos, inclusive as anticientíficas blasfêmias proferidas (com enorme injustiça) contra o Computador Central. (CARNEIRO, 1966, p. 21),

É desfeito o totalitarismo racional, ao passo que o protagonista pensa por si só; faz a escolha que é contra todos os argumentos racionais que lhe rechaçaria, tempos antes, de sofrer as consequências do convívio com A-Rubi.

No final do capítulo terceiro de *Amor líquido*, intitulado “Sobre a dificuldade de amar o próximo”, Bauman (2004) aponta que as transformações realmente profundas da condição humana levam tempo para serem assimiladas, e a nova situação global que se apresenta neste início do século XXI não é diferente.

...é impossível (e altamente desaconselhável tentar) apropriar-se antecipadamente da história e prever, para não dizer preestabelecer, a forma que ela vai assumir e o arranjo a que acabará conduzindo. Mas esse confronto terá de acontecer. Ele provavelmente constituirá a principal preocupação e preencherá a maior parte da história do século que está apenas começando. (BAUMAN, 2004, p. 141).

Desaconselhável, mas não para o artefato literário que perfaz um movimento elíptico de determinado afastamento do real para se aproximar mais ainda da natureza do mesmo, elucidando, reconfigurando, ou ainda, subvertendo esta realidade. Nas palavras de Roland Barthes (1992, p. 15), uma escritura na qual e pela qual a língua trapaceia com a língua, gerando a única possibilidade de

fuga das regências da própria linguagem. Fuga esta que nos faz conhecer a natureza e as vicissitudes humanas na história.

A tradição mais ciosa, muito julga o gênero de ficção científica como irrealista, ou apenas produto de uma indústria de consumo, não fazendo questão de discernir entre um FC (e uma literatura em geral) que embarca nos esquemas das fórmulas lucrativas e uma literatura que se volta sobre si mesmo em sua escritura, como constatamos no conto analisado. Além disto, a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real (BARTHES, 1992, p. 17), a FC não seria diferente. Assim, André Carneiro mimetiza a realidade e vaticina as vias pelas quais o homem contemporâneo caminha, direção de cada vez maior apagamento de aspectos humanos em nome de um progresso que não é ético, nem moral, e muito menos um aprimoramento da sensibilidade, mas apenas progresso técnico.

As narrativas de FC descrevem uma tensão constante entre o conhecido e o desconhecido (TAVARES, 1986, p. 17). Gary K. Wolfe em seu estudo *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction* (1979), interessasse em mostrar como a FC supera a barreira entre a tensão do conhecido e do desconhecido, assim, estabelecendo a vitória da razão e da ciência sobre a irracionalidade (GINWAY, 2005, p. 14). Porém, a produção de André Carneiro não demonstra tal vitória da razão, mas o contrário, evidencia a porosidade da lógica diante dos aspectos irracionais e emotivos humanos. Aponta os problemas de uma sociedade movida exclusivamente pela razão, e como esta afeta nossa sensibilidade. As guerras são descritas, no conto, como causadas pela sensibilidade humana, porém na perspectiva da Escola de Frankfurt, a razão de um mundo técnico que causou tais barbáries. Exemplo é o Partido Nazista que justificou seus atos sobre tutela de normas que os autorizavam a atrocidades, não havia sentimento de culpa nas ações, estavam apenas cumprindo as leis lógicas e racionais.

Referências

ADORNO, Theodor W, HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Cultrix, 2004.

BAUMAN, Zigmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “science fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1968.

CARNEIRO, André. **O homem que adivinhava**. Ed. EdArt, São Paulo, 1966.

GINWAY, Elizabeth M. **Ficção científica brasileira**: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. São Paulo: Editora Devir, 2005.

KANT, Immanuel (1724-1804). **Resposta à pergunta**: Que é esclarecimento? 3ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2005, p. 63-71.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MOISÉS, Massaud. Mimese. In **Dicionário dos termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 292-94.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

TAVARES, Bráulio. **O que é Ficção Científica**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WOLFE, Gary K. **The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction**. Kent, Ohio: The Kent State University Press. 1946.

SOBRE OS AUTORES

Alexander Meireles da Silva

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ (2008) e Mestre em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2003). Professor Associado da Universidade Federal de Goiás - campus Catalão), onde atua na Graduação dos cursos de Letras, Português e Inglês, e no Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) do Instituto em Estudos da Linguagem (IEL). É membro dos Grupos de Pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e Estudos do Gótico. Integrante do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL): Vertentes do Insólito Ficcional. Líder do projeto de pesquisa: Do fantástico aos fantásticos: facetas do insólito na contemporaneidade. É criador de conteúdo do canal do YouTube Fantasticursos.

Naiara Sales Araujo Santos

Possui Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela UFPI (2001), Mestrado Acadêmico em Letras pela UFPI (2007), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres (2008), PHD em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013) e Pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada. É docente do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. É líder do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representação Artísticas na Era Digital), Líder do Grupo de Pesquisa GEPELA (Grupo de Estudos e Pesquisas em Linguística Aplicada); coordenadora dos Projetos de pesquisa Ficção Científica e Sociedade (UFMA) e Literatura e outras Artes (UFMA) e coordenadora do projeto de extensão Línguas e Cultura do Maranhão. Atualmente é professora Visitante da Universidade de Pittsburgh pelo Programa Leitorado da Diretoria de Relações Internacionais, do Ministério das Relações Exteriores (MRE).

Jucélia de Oliveira Martins

Doutoranda em Estudos da Linguagem (UFG/UFCAT). Mestra em Letras (UFMA). Licenciada em Letras, com habilitação dupla em Português/Inglês e suas respectivas literaturas (UFMA). Pesquisadora cujos estudos são direcionados as manifestações das vertentes do insólito ficcional, em especial a Ficção Científica e seus subgêneros, na literatura e outras artes. Membro-fundadora do Grupo de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital (CNPq/UFMA). Integrante dos grupos de pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica (CNPq/UERJ) e Estudos do Gótico (CNPq/UERJ). Participante do projeto de pesquisa: Do fantástico aos fantásticos: facetas do insólito na contemporaneidade (UFG/UFCAT) e do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL): Vertentes do Insólito Ficcional.

Octavio Carvalho Aragão Júnior

Pós-doutor e pesquisador convidado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PACC/UFRJ), Doutor em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ 2007). Mestre em História da Arte (PPGAV/EBA/UFRJ 2002). Graduado em Comunicação Visual (EBA/UFRJ 1986). Pesquisador do Núcleo de Estudos em Narrativas Visuais e Transmídias (NaVT/ECO/UFRJ). Professor adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC/ECO/UFRJ). Ex-professor do Departamento de Desenho Industrial da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES (DDI/UFES 2006/2009), onde foi organizador do núcleo de ensino a distância (ne@ad/UFES 2008/2009).

Fábio Fernandes da Silva

Possui graduação em Comunicação - Faculdades Integradas Hélio Alonso (1993), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008) e pós-doutorado na ECA-USP (2012). Formado pelo Clarion West Writers Workshop (2013). É professor assistente mestre da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no cursos de Jornalismo e Tecnologia em Jogos Digitais. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado (Cultural, Comunitário, Empresarial, Científico), atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura, Cibercultura, Cyberpunk, Ficção Científica, Jogos, Novas Mídias, Moda, Design e Coolhunting. Traduziu dezenas de livros, entre os quais Laranja Mecânica, Neuromancer e A Era das Máquinas Espirituais, e tem vários livros publicados, entre eles A Construção do Imaginário Cyber, Os Dias da Peste, No Tempo das Telas, De A a Z: Dicas para Escritores, Back in the USSR (finalista do Prêmio Jabuti 2020). Tem textos acadêmicos e de ficção publicados em vários países. É membro da British Science Fiction Association e da Utopian Studies Society. Líder do grupo de Pesquisa Observatório do Futuro, vinculado ao Departamento de Comunicação da PUC-SP. Atualmente desenvolve pesquisa ligada à narrativa de sociedades utópicas.

Walter Cavalcanti Costa

Doutor em Letras/Teoria da Literatura, pelo PPGL/UFPE (2021). Pela UPE Mata Norte, mestre em Educação (PPGE, 2016), especialista em Literatura Brasileira (2013), e graduado em Letras (2010). Professor efetivo de Português das redes públicas estadual de Pernambuco e municipal do Jaboatão dos Guararapes/PE. Autor do romance O velocista (Cepe, 2018), vencedor do V Prêmio PE de Literatura.

Silvana Maria Pantoja dos Santos

Doutora em Letras (UFPE). Pós-doutorado pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), com atuação na Graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLetras). Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 – CNPq.

Rita de Cássia Oliveira

Possui Graduação em Filosofia pela UFMA (1993), Mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e Doutorado em Filosofia pela PUC de São Paulo (2009). Atualmente é Professora Associada III da Universidade Federal do Maranhão. Vice-Coordenadora do GT Hermenêutica da Associação de Pós Graduação em Filosofia - ANPOF no período de 2020 à 2021. Consultora ad hoc da FAPEMA. É Professora Permanente do Mestrado em Letras-PGLetras, com linha de pesquisa em Estudos Teóricos e Críticos em Literatura. Professora Permanente do Mestrado Acadêmico em Filosofia-PPGFIL, com linha de pesquisa em: Linguagem e Conhecimento.

Késia Rafaelle Ribeiro Andrade

Possui graduação em Letras - Inglês pela Universidade Federal do Maranhão (2014), Pós- Graduação em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pelo Instituto Superior Franciscano, e é mestra em Letras pela UFMA. Atualmente é professora de Língua Inglesa na Instituição Whats Up School. Tem experiência na área de Letras, com ênfase nas línguas Portuguesa e Inglesa.

Kelson Rubens Rodrigues Pereira da Silva

Mestrando em Letras (PPGL/UESPI), Especialização em Literatura e outras linguagens pela (UESPI) e Graduação em Letras (UFPI).

Gladson Fabiano de Andrade Sousa

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com a dissertação “A desumanização pela razão instrumental na obra de André Carneiro” (2018). Pesquisador filiado ao grupo “Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital” – (FICÇA/CNPq). Grupo pelo qual publicou artigos nos livros *Ficção científica brasileira: cultura, identidade e política*. (EDUFMA, 2015) e *Literatura Fantástica, Ficção Científica e Literatura Gótica: interfaces e diálogos entrelaçados*. (EDUFMA, 2018). Dedica-se também a pesquisar temas como a loucura, o espaço e as manifestações do insólito na obra da escritora Lygia Fagundes Telles, contando com trabalhos publicados nos *Cadernos de Literatura Comparada* (2018), do Instituto Margarida Losa (ILC) da Universidade do Porto, assim como na revista *(Di)solvências* (2019), do Centro de Estudios Literários Antonio Cornejo Polar de Lima. É professor da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC-MA). Premiado no VIII Concurso Literário de Bento Gonçalves-RS.

Victor José Pinto de Almeida

Editor. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC/UFRJ 2019). Especialista em Publishing Management (FGV 2012). Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Produção Editorial (UFRJ 2010).

Realizado o depósito legal na Biblioteca Nacional
conforme Lei n.º 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

Título: Literatura de ficção científica brasileira:
perspectivas críticas modernas e contemporâneas

Organização: Naiara Sales Araújo
Alexander Meireles da Silva
Jucélia de Oliveira Martins

Colaboração: Roberto de Sousa Causo

Capa: Stephane Thayane dos Santos Serejo

Projeto Gráfico: Camila Cantanhede Vieira

Revisão: Os autores e Roberto de Sousa Causo

Formato: 15 X 22 cm

Páginas: 234

Tipografia: Adobe Garamond Pro e Helvética

Papel: Duo Design 250g/m² / Off-set 75g/m²

Edição: 1ª edição - agosto de 2023

Publicação: Editora da Universidade Federal do
Maranhão - EDUFMA

CEDO, ENTENDI A LITERATURA COMO UM ECOSSISTEMA, TANTO MAIS FORTE QUANTO MAIOR A SUA BIODIVERSO. A CRÍTICA TEÓRICA OU VALORATIVA SERIA UM BIOMA CONSTITUINTE DESSE ECOSSISTEMA. [...] AQUI TEMOS, PORTANTO, A OFERTA DESTA ANIMADORA SEMEITEIRA – UM CONJUNTO DE DEZ ARTIGOS QUE EXPRESSAM O POTENCIAL E A DIVERSIDADE DOS ESTUDOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA, POSSIVELMENTE EM UM MOMENTO DE INFLEXÃO NESSE CAMPO EM QUE ESTES E OUTROS PESQUISADORES PLANTAM UMA FLORESTA DE ABORDAGENS PARA UM DOS GÊNEROS MAIS FECUNDOS DA LITERATURA.

ROBERTO DE SOUSA CAUSO

