

N.18, 2023

LITERARTES

Literatura para pensar
o futuro: os mundos da
ficção científica

EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Décima Oitava Edição

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Karin Volobuef | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Conselho Editorial

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, Brasil.

Comissão Científica

Angela Balça | Universidade de Évora, Portugal

Diógenes Buenos Aires | Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

Pedro Serra | Universidade de Salamanca, Espanha

Rosangela Sarteschi | Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa | Universidade do Minho, Portugal

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Universidade de São Paulo, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Oitava Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo | Universidade de São Paulo, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Projeto Gráfico

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Edição de Arte

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Ilustração da Capa

Raphael Berthoud Oliveira | <https://raphaelberthoud.com/>

Capa

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Tradutores

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Décima Oitava Edição

André Cabral de Almeida Cardoso | Universidade Federal Fluminense, Brasil

Daniel Iturvides Dutra | Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Guilherme de Figueiredo Preger | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Karin Volobuef | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Luciane Bonace Lopes Fernandes | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathalia Sorgon Scotuzzi | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Renan Rivero | Universidade do Porto, Portugal

Renata Philippov | Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Roberto Causo | Universidade de São Paulo, Brasil

Rogério Sáber | Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Camacho Gonzalez | Universidade Paulista, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

Editorial

8

Maria Zilda da Cunha, Nathália Xavier Thomaz, Karin Volobuef

Entrevista

A Ficção Científica, a urgência climática e a importância de diálogo entre os saberes: entrevista com a escritora e pesquisadora Ana Rüsche16

Bruno Ansemi Matangrano

Artigos

A intermedialidade na ficção científica: Um estudo sobre a série *Alien* e suas formas de transposição entre cinema, romance e jogo interativo.....37

Rhuan Felipe Scomacao da Silva

Apontamentos sobre o fim da Terra: elementos de ficção científica e horror na obra literária *Metrô 2033* e no jogo eletrônico homônimo.....54

Jucélia de Oliveira Martins e Alexander Meireles da Silva

Horrorshow: a ultraviolência como elemento distópico em *Laranja mecânica* 80

Samuel Renato Siqueira Sant'Ana e Cido Rossi

A ética na inteligência artificial: releituras de *Sonhos de robô*, de Asimov, na obra de Ian Mc Ewan *Máquinas como eu e gente como você*103

Fernanda Aquino Sylvestre

Muito além do cyberpunk: Reflexões sobre a ficção retrofuturista120

Alexander Meireles da Silva

O tempo e os estados passionais do sujeito: a reciclagem da personagem Rita Baiana, de Aluísio de Azevedo, na obra *steampunk A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares.....143

Ana Carolina Lazzari Chiovatto

Paraísos perdidos e reconquistados na ficção científica.....173

Gabriele Cristina Borges de Moraes

O filho mais velho de Deus e/ou livro IV: A antificção científica nas teorias conspiratórias da narrativa mutarelliana.....197

Damásio Marques da Silva

Entre materialismo y espiritismo: la representación artística en *El ruiseñor y el artista* de Eduardo L. Holmberg.....213

Gabriella Menczel

Resenha

Histórias da ficção científica: o desafio da periodização em *A verdadeira história da Ficção Científica*, de Adam Roberts.....233

Ana Rüsché

“Floresta é o nome do mundo”, de Ursula K. Le Guin: um romance de alegoria etnográfica 246

Raquel Mayne Rodrigues

Tal como uma visita à galeria do sinistro: *The Art of Pulp Horror* 256

Amanda Berchez

EDITORIAL

O que é ficção científica?

Para começarmos, uma pergunta: O que é ficção científica?

São muitas as respostas possíveis. Como qualquer outra forma literária, também a ficção científica é mais ampla, mutável - e esquiva! - do que qualquer definição que um teórico seja (ou tenha sido) capaz de conceber. Devemos sempre lembrar que as definições são construções intelectuais que os pesquisadores acadêmicos utilizam para fins eruditos, teórico-científicos, didáticos, etc. A despeito dessa sua importante (e necessária) função, as definições sempre são redutoras e criam “padrões” mais ou menos estanques. Já as artes, por seu turno, procuram sempre manter-se adiante e além da “previsibilidade” outorgada pelas teorias. Por sua natureza, todas as artes continuamente se esforçam por sublevar o já dito e criar algo ainda não dito. Com a ficção científica não poderia ser diferente! Ao longo de sua história – desde as primeiras criações no séc. XIX até os dias atuais -, a ficção científica mostrou-se curiosa e ousada, criativa e com gigantesco potencial de sofrer mutações, envolver-se em simbioses, experimentar fusões e fissões em toda sua latitude e longitude ficcional.

A ficção científica trafega por vias híbridas, combinando elementos de origens, formatos, meios e mídias dos mais diversos. Por isso, falarmos dela como um “gênero” pode acarretar entraves no momento de analisarmos obras, motivos ou personagens – como é o caso de Frankenstein, que nasceu em 1818 no romance homônimo de Mary Shelley, mas, desde então, foi figura frequente no cinema e shows de televisão, em HQs e em desenhos animados, tendo também presença forte na propaganda¹, na música²,

1 Por exemplo, a Dunlop lançou em 2018 a propaganda de sua nova linha de pneus sem emendas (fabricação Sun System) recorrendo justamente à imagem de Frankenstein atrás do volante do carro e aprovando o produto.

2 Veja-se, a título de exemplo, as canções: “Frankenstein” (1972), do The Edgar Winter Group; “The Siege and Investiture of Baron von Frankenstein’s Castle at Weissaria” (1988), da banda Blue Öyster

nas artes visuais³, etc. Diante de tamanha volatilidade, como reduzir, por exemplo, Frankenstein a um “gênero”? Em vez disso, sua ubiquidade estética e cultural permite verificar que é muito mais viável, produtivo e compatível tratar a ficção científica como um “modo” ou um “campo estético”, em que diferentes gêneros se interseccionam.

Na ficção científica costumam convergir certos aspectos que acompanharam sua história ao longo do tempo. Já Hugo Gernsback, ao lançar sua edição de abril de 1926 da revista *Amazing Stories*⁴, via como ingredientes significativos da ficção científica o enfoque de algum tópico do prisma das ciências; o enredo tracejado de aventuras e suspense; o dom da exploração e inovação.

Depois de Gernsback a ficção científica continuou ganhando terrenos e conquistando maior visibilidade. A ópera espacial (*Space Opera*), as narrativas distópicas, as histórias de super-heróis, cyberpunk, steampunk, e muitas outras tendências atestam seu fôlego e poder criativo. O robô, o extraterrestre, o foguete espacial desde muito cedo constituem alguns de seus elementos mais emblemáticos⁵.

Em todos esses aspectos é possível distinguir a junção da “dimensão humana” - que traz em seu bojo questões envolvendo individualidade, inserção num momento

Cult; “Feed My Frankenstein” (1991) de Alice Cooper; “Frankenstein” (2001), da banda Clutch; “Mutter” (2001), de Rammstein; “Some Kind of Monster” (2002), do grupo Metallica; “Jesus Frankenstein” (2010), de Rob Zombie; “Frankenstein” (2022), de Rina Sawayama; “Frankenstein” (2023), de Claire Rosinkranz. É curioso notar que as canções por vezes se baseiam no livro de M. Shelley; outras vezes, têm como referência algum dos filmes sobre o monstro ou, ainda, retomam simplesmente o conceito genérico de alguém fraturado, perseguido ou abandonado por todos, bem como sua feiura, que leva ao preconceito, rejeição e dor. Desse modo, as intersecções se multiplicam ainda mais.

3 Destaque-se aqui a apresentação do balé “Frankenstein” em 2016 pela companhia The Royal Ballet – pela encenação, em pleno palco, do ato de dissecação.

4 *Amazing Stories*, criada em 1926 por Hugo Gernsback, foi notável por ser a primeira revista dedicada exclusivamente à ficção científica. Esse pioneiro espaço de publicação impulsionou de maneira decisiva o surgimento de um novo gênero – a *pulp fiction*, ou ficção polpa – e estimulou escritores, como Isaac Asimov, John W. Campbell, Ursula Le Guin, Roger Zelazny, que iniciaram suas carreiras literárias na revista.

5 Só para se ter uma ideia, E. A. Poe publicou em 1835 o conto “Hans Pfaall. Uma Aventura sem Paralelo”, cujo protagonista viaja à Lua.

histórico-cultural, postura política, valores morais e éticos, etc. -, com a “dimensão da ciência”, que visualiza o universo pelas óticas tanto da Física, Biologia, Astrofísica, como da Sociologia, Filosofia, Psicologia e outras disciplinas.

Diante deste leque podemos talvez nos aventurar a retornar para a pergunta inicial: o que é a ficção científica? E, a título de esboço de resposta, podemos dizer que a ficção científica é a literatura que se ocupa, esteticamente, do impacto da ciência e das inovações tecnológicas sobre o imaginário individual ou coletivo. Esse impacto pode ser positivo ou negativo, resultando, por exemplo, em utopias ou distopias, formidáveis mundos de integração interestelar ou sociedades à beira da extinção por epidemias, catástrofes ecológicas ou invasões alienígenas.

A representação da ciência – real ou fictícia – é a âncora da ficção científica. Ainda assim, ela se distingue de outras formas literárias por retratar algo inusitado, desconhecido e mesmo inviável, segundo o atual estágio científico. Ou seja, nos textos da ficção científica, o leitor entra em contato com artefatos, situações ou eventos que seriam impossíveis de vivenciar no seu mundo real. Assim, em *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle, uma expedição encontra animais pré-históricos em um remoto platô na Amazônia. Já no livro de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo* (1932), o Estado monopoliza a reprodução humana, criando e manipulando a população mediante clonagens em série. Por seu turno, *Contato* (1985), de Carl Sagan, mostra a humanidade recebendo mensagem de uma civilização extraterrestre mais avançada, que deseja conhecer-nos. Trata-se de exemplos em que o surpreendente, o pavoroso, o visionário têm amparo na Biologia, Arqueologia, Sociologia, Política, Engenharia, Astronomia, etc. A outra face da moeda, porém, é o caráter puramente ficcional e fabuloso.

Com isso, os vizinhos literários mais próximos da ficção científica são, justamente, a fantasia, o horror, o insólito. Aliás, o pendor da ficção científica para o prodigioso ou mesmo quimérico transparece em temas como a invisibilidade⁶ ou a viagem no tempo⁷

6 Veja-se *O homem invisível* (1897), de H. G. Wells, que deu origem a vários filmes.

7 A viagem no tempo está em inúmeras obras, a exemplo de: *A máquina do tempo* (1895), de H. G. Wells; *O fim da eternidade* (1955), de Isaac Asimov; *Uma dobra no tempo* (1962) de Madeleine L'En-

(viagem ao passado) - os quais vão contra a própria natureza da matéria e, assim, são considerados impossíveis segundo as leis físicas (a teoria de Einstein prevê apenas a “viagem ao futuro” e isso apenas em caso de nave alcançando velocidade próxima à da luz).

A relação da ficção científica com a ciência é, pois, complexa. E isso tanto do ponto de vista estético, quanto filosófico. Em linhas gerais, podemos dizer que a relação com a ciência gera uma reação dual, ora positiva, ora negativa.

Assim, de um lado, temos a esperança progressista no poder humano de curar doenças, de terraformar outros planetas (tornando-os habitáveis para nós), de criar a inteligência artificial. Nesse viés, a ficção científica é um laboratório, cujo único limite é ditado pela imaginação. E, diga-se de passagem, muitas inovações tecnológicas foram justamente “prenunciadas” pela ficção científica: do submarino de *Vinte mil léguas submarinas* (Jules Verne) ao celular flip da série Star Trek (chamado ali de comunicador); da chamada de vídeo que estreou no conto “Ralph 124C 41+” (Hugo Gernsback) ao drone já utilizado em *Duna* (Frank Herbert). Tais coincidências não são aleatórias: muitos escritores têm formação científica (como o matemático Arthur C. Clark, o astrônomo Carl Sagan, o físico Gregory Benford, o linguista Sylvain Neuvel, o engenheiro da computação Cixin Liu, a psicóloga Alice Bradley Sheldon, que escreve sob o pseudônimo de James Tiptree Jr.) ou buscam informações junto a cientistas para escrever suas obras. Por outro lado, cientistas acompanham a produção de ficção científica e podem encontrar inspiração para suas pesquisas.

Por outro lado, no extremo oposto, a ficção científica também se mostra carregada de ceticismo e pronta para encarar a ciência com olhos críticos e pessimistas. Desde Frankenstein (Mary Shelley) e Doutor Moreau (H. G. Wells), não são poucos os “cientistas malucos”, insensíveis à dor e sofrimento de suas cobaias e dispostos a quaisquer práticas e experimentos para alcançar seus objetivos. Em sua exploração

gle; *Eis o homem* (1966), de Michael Moorcock; *Tau zero* (1970), de Poul Anderson; *Kindred: laços de sangue* (1979), de Octavia Butler; *Tudo o que você precisa fazer é matar* (2004), de Hiroshi Sakurazaka; *Como viver com segurança em um universo de ficção científica* (2010), de Charles Yu; *As primeiras quinze vidas de Harry August* (2014), de Claire North; *É assim que se perde a guerra do tempo* (2019), de Amal El-Mohtar e Max Gladstone.

da ciência, também políticos e militares são mostrados como irresponsáveis, desvairados e desprovidos de ética, assim como as grandes corporações, que buscam lucro a qualquer preço. Basta lembrarmos da trajetória de Ellen Ripley – ao longo dos diversos filmes da franquia “Alien” – para termos um exemplo de protagonista lutando com todas as forças para impedir que uma criatura alienígena seja trazida para a Terra, onde iria servir de arma de guerra, mas, é claro, acabaria por dizimar toda a vida do planeta. Inclusive em obras que adotam tom de sátira e humor (como vemos nos livros de Kurt Vonnegut, Doug Naylor, Douglas Adams e outros) os tópicos que dão asas ao enredo são tingidos de pessimismo: mesmo no futuro a tecnologia avançada é empregada pelo mais forte para explorar o mais fraco, e a vida e integridade humanas têm pouco ou nenhum valor.

Em todas as suas facetas, a ficção científica tende a intrigar o intelecto do leitor ou expectador, estimular sua curiosidade, acionar sua imaginação. Seus personagens podem ser simpáticos como o robzinho R2-D2 (*Star Wars*) ou implacáveis como Agente Smith (*Matrix*). Seus enredos e ambientações forjam novos mundos – ou melhor, mostram-nos novas maneiras de olhar para *nosso* mundo, nosso tempo, nossas ações, pensamentos, medos e sonhos.

A partir de tantos mundos, a ficção científica nos faz uma afirmação e uma indagação: A ciência é uma ferramenta. Que futuro iremos construir com ela?

Os textos da presente edição

A ficção científica é um modo literário intrigante: mesmo tratando de temas por vezes fabulosos e extraordinários, ela tanto volta nosso olhar para o mundo ao redor, quanto nos faz retomar, sob ângulos por vezes inusitados, aspectos de obras literárias de diversas épocas e tendências. Irreverente e questionadora, a ficção científica dialoga conosco e com nossa tradição cultural – ainda que pareça falar de séculos ou milênios adiante de nosso tempo. Analisar ficção científica é analisar nossa história, nossas ideias, nossas falhas e nossas perspectivas.

Os textos enfeixados no presente volume dão testemunho desse intrigante jogo prospectivo.

Introduzindo as discussões, a escritora e pesquisadora Ana Rüsche concedeu entrevista a Bruno Ansemi Matangrano sobre o tema “A Ficção Científica, a urgência climática e a importância de diálogo entre os saberes”. Há tempos a ficção científica é espaço para alertar a humanidade sobre a fragilidade da vida sobre nosso planeta. Escassez de água potável, descongelamento dos polos e consequente subida do nível dos oceanos, desmatamento e extinção de espécies sem conta, avanço das áreas desérticas, poluição e efeito estufa estão entre os muitos temas que assombram a continuidade da vida na Terra – e que se encontram no pano de fundo das reflexões de Ana Rüsche.

A ficção científica transcende gêneros e mídias, conforme demonstra Rhuan Felipe Scomacao da Silva em seu artigo “A intermedialidade na ficção científica: Um estudo sobre a série *Alien* e suas formas de transposição entre cinema, romance e jogo interativo”. Começando em 1979, quando são lançados o filme e o livro, até 2014, quando surge o game, a franquia “*Alien*” atesta a vocação da ficção científica para saltar entre palavra e imagem, acompanhando novas tecnologias e nichos de público. O artigo mostra, assim, que o horror pode ser explorado com maior intensidade em uma mídia, enquanto a outra se aproveita melhor do detalhismo descritivo.

Dois textos voltam-se a questões envolvendo distopias. De um lado, “Apontamentos sobre o fim da Terra: elementos de ficção científica e horror na obra literária *Metrô 2033* e no jogo eletrônico homônimo”, de Jucélia de Oliveira Martins e Alexander Meireles da Silva, visita a literatura russa contemporânea (*Metro 2033* é de 2010) e analisa como o romance de Dmitry Glukhovsky, assim como o game homônimo ao qual deu origem, enlaçam os temas da identidade e alteridade com o horror pós-apocalíptico. Por outro lado, em seu artigo “‘Horrorshow’: a ultraviolência como elemento distópico em *Laranja mecânica*”, Samuel Renato Siqueira Sant’Ana e Cido Rossi investigam como o romance questiona a relação entre violência e poder (e abuso de poder). Publicado em 1962 por Anthony Burgess, *Laranja mecânica* está entre as muitas obras criadas em época de Guerra Fria, quando a polarização política mundial acirrava os ânimos e deixava pouco espaço para uma postura humanista. Esse ambiente mostrou-se fértil para a criação de distopias, e Burgess criou uma das obras mais paradigmáticas do período.

Fernanda Aquino Sylvestre, em seu texto “A ética na inteligência artificial: releituras de *Sonhos de robô*, de Asimov, na obra de Ian Mc Ewan *Máquinas como eu*

e gente como você”, parte de duas obras para discutir um tópico clássico da ficção científica: o robô. No caso, o androide dotado de inteligência, sentimentos, pensamentos autônomos (replicante). A inquietação e temor que nos causa a progressiva humanização da máquina talvez só tenha equivalente na – inevitável – constatação de que a humanidade está cada vez mais “automatizada”, apática e vazia. As criações de Asimov e McEwan, conforme argumenta Fernanda Sylvestre, permitem vislumbrar as nuances éticas, o impacto emocional e as consequências práticas no dia-a-dia em vista da interação entre humanos e IA.

O retrofuturismo é uma corrente da ficção científica que explora não o nosso futuro, mas a maneira como épocas passadas imaginavam um futuro que nós, hoje, já sabemos que acabou sendo diferente. Trata-se, assim, de um olhar para o passado, o qual enceta a crítica frente ao presente. Em “Muito além do cyberpunk: Reflexões sobre a ficção retrofuturista”, Alexander Meireles da Silva discute essa tendência do ponto de vista teórico e historiográfico, inclusive demarcando as fronteiras para com o *Steampunk*, *Dieselpunk* e *Cyberpunk*, e dando especial atenção para a produção literária brasileira neste campo. O artigo cobre ampla gama de manifestações, mapeando e esclarecendo a multifacetada ramificação do retrofuturismo, que se subdivide em *stonepunk*, *nazipunk*, *decopunk*, *atomicpunk*, *clockpunk*, *teslapunk*, *sandalpunk*, etc. Outro artigo que também se dedica ao retrofuturismo é “O tempo e os estados passionais do sujeito: a reciclagem da personagem Rita Baiana, de Aluísio de Azevedo, na obra *steampunk* ‘A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison’, de Enéias Tavares”. A autora, Ana Carolina Lazzari Chiovatto, parte da produção de Enéias Tavares para enfatizar o amplo diálogo com obras do cânone brasileiro. A autora também lança luzes sobre a fértil literatura brasileira no âmbito da ficção científica e centra sua análise no diálogo intertextual.

Também um diálogo intertextual é tratado no artigo “Paraísos perdidos e reconquistados na ficção científica”, no qual Gabriele Cristina Borges de Moraes investiga a repercussão do poema publicado inicialmente em 1667 sobre uma variedade de obras de ficção científica, começando por *Frankenstein*, de Mary Shelley, passando por *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e chegando em *Flores para Algernon* (1966), de Daniel Keyes. Conforme a análise apresentada no artigo, o poema e as três obras de ficção científica estão centrados no confronto entre criador e criatura, alinhavando, assim,

uma questão com pendor estético, filosófico, religioso/mítico. Com fôlego analítico, o artigo trata de diversos tópicos que resultam dessa questão: a concepção de monstruosidade, a contraposição entre diabólico e divino, a revolta contra a tirania, entre outros.

Damásio Marques, em seu “O filho mais velho de Deus e/ou livro IV: A antificção científica nas teorias conspiratórias da narrativa mutarelliana”, dedica-se à análise de um texto de Lourenço Mutarelli, trabalhando na intersecção de elementos advindos do fantástico, da História, da filosofia e da religião. Partindo de obra da literatura brasileira contemporânea, o artigo levanta uma série de reflexões teóricas sobre os limites e concepções de ficção científica, propondo, no caso do romance analisado, que o recurso às teorias conspiratórias reduz a “ciência” ali empregada a uma “anticiência”.

Finalmente, o artigo de Gabriella Menczel, “Entre materialismo y espiritismo: la representación artística en *El ruiseñor y el artista* de Eduardo L. Holmberg”, debruça-se sobre o escritor considerado o primeiro autor de ficção científica da literatura argentina. O livro analisado data de 1876 e oscila entre os aspectos miméticos (cuja representação muito aproveita da atividade de Holmberg nos campos da zoologia, geologia e botânica) e a esfera dos sonhos, dos devaneios, da imaginação.

O volume ainda contém três resenhas. Ana Rusche faz seu relato sobre a monumental *A verdadeira história da ficção científica – do preconceito à conquista das massas*, de Adam Roberts; Raquel Mayne Rodrigues nos apresenta o romance *Floresta é o nome do mundo*, de Ursula K. Le Guin; e Amanda Berchez trata de *The Art of Pulp Horror (An illustrated history)*, editado por Stephen Jones. Com isso, as resenhas dão palavra à historiografia, à ficção e à teoria da ficção científica.

Desejamos que a leitura desses textos contribua para a construção de um olhar crítico diante da ciência e seus desdobramentos. E que, a partir delas, novas ficções e reflexões tenham início.

Boa leitura!

Karin Volobuef

Maria Zilda da Cunha

Nathalia Xavier Thomaz



ENTREVISTAS

A FICÇÃO CIENTÍFICA, A URGÊNCIA CLIMÁTICA E A IMPORTÂNCIA DE DIÁLOGO ENTRE OS SABERES:

ENTREVISTA COM A ESCRITORA
E PESQUISADORA ANA RÜSCHE

SCIENCE FICTION, CLIMATE URGENCY AND THE IMPORTANCE OF INTER-KNOWLEDGE DIALOGUE:

INTERVIEW WITH WRITER AND RESEARCHER ANA RÜSCHE

*Bruno Anselmi Matangrano*¹

1 Bruno Anselmi Matangrano é doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e atualmente é Leitor de Língua Portuguesa na Escola Normal Superior de Lyon (ENS-LYON), França. Dedicar suas pesquisas às estéticas simbolista e decadentista, às vertentes do insólito ficcional e às representações de animais, plantas, monstros e seres fantásticos na literatura e no cinema a partir de uma abordagem ecocrítica e zoopoética. Tem diversos textos de ficção, traduções, paratextos e artigos publicados e é autor dos livros *Contos para uma noite fria* (2014), *Os Ebálidas de Pseudo-Outis* (2022) e *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), ensaio historiográfico escrito com Enéias Tavares. É membro e atual vice-líder do grupo de pesquisa do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, Brasil), além de também ser membro da rede de pesquisa internacional *LÉA – Lire en Europe Aujourd’hui*, sediada na Universidade do Minho, em Portugal, e do grupo de pesquisa do CNPq “Produções literárias e culturais para crianças e jovens III”, sediado na USP.

RESUMO: Este trabalho trata-se de uma entrevista com a escritora e pesquisadora Ana Rüsche, concedida ao pesquisador Bruno Anselmi Matangrano, sobre a ficção científica enquanto uma das categorias literárias que mais tem se ocupado de questões urgentes e presentes nos debates contemporâneos. Dando especial enfoque à representação da crise climática na literatura contemporânea e ao papel da ficção científica no diálogo e na difusão de outros saberes, Rüsche define em suas respostas, em uma abordagem transdisciplinar, conceitos como a própria “ficção científica”, a teoria “ecocrítica”, a categoria da “ficção climática” e sua relação com o conceito geológico e histórico de “antropoceno” e sua contraparte, o “capitaloceno”, ao mesmo tempo em que defende a autonomia e a importância da produção literária feita no sul global e, em particular, no Brasil, em uma perspectiva decolonial. Comenta ainda a relação entre seus estudos e sua própria ficção, demonstrando o diálogo tão pouco comentado nos meios acadêmicos, mas de suma importância, entre a escrita criativa e a pesquisa acadêmica.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção Científica; Ecocrítica; Sul Global; Antropoceno.

ABSTRACT: This paper brings an interview with Ana Rüsche, writer and researcher, by Bruno Anselmi Matangrano, regarding science fiction as one of the literary categories that has been debating pressing matters the most. Especially interested in the climate crisis representation in contemporary literature, as well as the role science fiction plays on the the propagation of other forms of knowledge, Rüsche defines, through a transdisciplinary approach, concepts such as science fiction itself, ecocriticism, climate fiction and its relation to the geological and historical concept of anthropocene, along with its counterpart, “capitalocene”. Rüsche also defends the autonomy and the importance of the literary production from the global South, particularly Brazil, through a decolonial perspective. She also comments on the relation between her studies and her fiction, a dialogue rarely explored in academia, despite its importance, between creative writing and academic research.

KEYWORDS: science fiction; ecocriticism; global south; anthropocene

INTRODUÇÃO

Ana Rüschke é poeta, escritora e doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente faz pós-doutorado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. É também pesquisadora do grupo de pesquisa do CNPq “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, sediado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Seu último livro, a ficção científica *A Telepatia são os outros* (Editora Monomito, 2019), foi vencedor do Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica de 2020, na categoria de Narrativa Longa de Ficção Científica, e finalista do Prêmio Jabuti do mesmo ano, na categoria Romance de Entretenimento. O livro acaba de ser publicado sob o nome *Telempatia* (2023), em tradução para o italiano de Gabriella Gorla, pela prestigiosa editora Future Fiction, especializada em literaturas de línguas menos traduzidas e em gêneros associados aos conceitos de ficção científica e ficção especulativa. Nos contos, destacam-se “Na era do fogo”, publicado no periódico *Suplemento de Pernambuco* (2019); “Mergulho no azul cintilante”, presente na edição comemorativa organizada por Enéias Tavares de *A máquina do tempo*, de H.G. Wells (Darkside, 2021); e *Maré viva*, publicado na antologia *Futuras — Cuentos de ciencia ficción ecofeminista*, organizada por Rodrigo Bastidas (Comfama, 2023). Rüschke organizou ainda as antologias: *Meteotopia — Futures of Climate (In)Justice*, em parceria com Bodhisattva Chattopadhyay e Francesco Verso, reunindo contos de autorias do Sul Global para tratar da crise climática, publicada em inglês e italiano pela iniciativa Co-Futures (Universidade de Oslo) e pela editora italiana FutureFiction, com distribuição eletrônica gratuita; e *Mundos paralelos: ficção científica* (Ed. Globo, 2023), com contos selecionados de autorias contemporâneas voltados ao público jovem.

No que diz respeito a seus estudos, desde o doutorado, Ana Rüschke centra suas pesquisas sobre a Ficção Científica em seu sentido mais amplo, incluindo outras categorias como as distopias, as utopias, o *space opera*, dentre outras, e em particular, centrando-se sobre obras de autoria feminina, tendo vasta produção sobre escritoras estrangeiras como Ursula Le Guin e Margaret Atwood, e brasileiras como Dinah Silveira de Queiroz e Aline Valek, dentre outras. Seu projeto de pesquisa atual discute

a relação entre literatura e mudanças climáticas, através de um olhar ecocrítico que leva em conta as perspectivas do antropoceno e das teorias decoloniais, a partir de um corpus variado lido por um viés comparatista, com obras escritas em português, espanhol, inglês e alemão. Este, aliás, é também o tema de vários de seus cursos, ofertados para o público universitário e para interessados em geral, por meio do Projeto Filamentos, em parceria com a editora Bandeirola, no qual cruza conhecimentos literários e saberes científicos numa abordagem transdisciplinar que evidencia a literatura e a ficção científica, em especial, como lugar privilegiado de encontro e de diálogo.

1. Tendo em vista seu percurso acadêmico e literário, é possível dizer que seus estudos dialogam com sua produção ficcional e ambos revelam particular sintonia com problemáticas da sociedade contemporânea, demonstrando as potencialidades da literatura para discuti-las. Antes, porém, de adentrarmos para as especificidades de suas publicações mais recentes, críticas e teóricas, e levando-se em conta a multiplicidade de definições apresentadas pela crítica, que nem sempre entra em consenso, gostaria que nos dissesse o que você entende por ficção científica em seus trabalhos acadêmicos e como acha que a escolha por essa categoria impacta sua produção ficcional.

Agradeço a pergunta, um excelente começo de conversa. Ao longo dos anos, desenvolvi a seguinte ideia: *a ficção científica ocorre quando a literatura medita sobre a ciência*. Essa definição, bastante ampla, nos ajuda a driblar um dos problemas clássicos ao circunscrever a ficção científica (FC): seria necessária uma aplicação do discurso científico oficial para a composição do texto? Acredito que não, o caráter ficcional e até especulativo sobre os limites da ciência e seus próximos sonhos são muitos relevantes à FC, tanto que muitas vezes é referida como “literatura de antecipação” ou até mesmo “especulativa”, justamente por esse caráter, a partir do qual a literatura atuaria como uma fabulação moral sobre questões éticas e sociais.

Uma definição consolidada é a de Darko Suvin — que reforça a necessidade de irromper-se um *novum* (entendido como uma inovação tecnológica de forma ampla), dentro de uma forma literária que apresente um estranhamento cognitivo e que mantenha suas raízes na cultura popular, como aborda no clássico *Metamorphoses of Science Fiction* (1979). O caráter popular termina muitas vezes esquecido em citações dessa definição, talvez a mais usada academicamente. Ao definirmos ficção científica, é comum as pessoas buscarem uma origem “nobre” — retrocedendo a Johannes Kepler ou a Cyrano de Bergerac, a uma espécie literária que se inicia com as revistas baratas, com papel quebradiço, vendidas em bancas de jornal para a massa trabalhadora, ao lado de cigarros e goma de mascar em estações de trem. Mark Bould e Sherryl Vint marcam o início da FC a partir da Era *Pulp* e eu não poderia concordar mais, pois somente com as mudanças tecnológicas cada vez mais velozes e com a alfabetização em massa do final do século XIX nos Estados Unidos e Inglaterra (BOULD, VINT, 2011, p.2) é que essa espécie de literatura vai receber um nome aceito pelo tripé de editores, leitores e escritores. Gosto muito dessa abordagem, mais contemporânea e próxima ao que observamos historicamente. Claro que esse marco não colocará *Frankenstein*, de Mary Shelley, como “obra inicial” da FC (categorização de Brian Aldiss proposta em 1973), e também excluirá Jules Verne e H.G. Wells desse marco inicial — embora essa teoria possa desapontar algumas pessoas, me parece a mais acertada para analisar o fenômeno do surgimento.

Para finalizar, outra pergunta comum: o que se considera “ciência”? Longe de laboratórios de luzes brancas assépticas, saberes tradicionais seriam incluídos? Escrevendo do Sul Global, me parece que sim. Como escritora, no *A telepatia são os outros* (Monomito, 2019), procurei apontar essas tensões ao tematizar a apropriação de um saber tradicional por uma farmacêutica.

2. Tendo em vista essa resposta, fica claro que você não apenas considera a ficção científica de forma abrangente, em um sentido “genéri-

co”, e, ao mesmo tempo, restrita, no sentido em que a circunscreve a partir de datas e publicações precisas, mas também valoriza o papel da própria noção de “ciência” - igualmente entendida de forma a um só tempo “geral” e “restrita” - na concepção dessa categoria literária. Você poderia então nos dizer como você incorpora justamente esses “saberes”, tradicionais ou não, em suas obras de ficção e em que medida os considera na análise de outras obras enquanto pesquisadora? Pergunto, especificamente sobre o caso de *A telepatia são os outros*, mas não apenas. Além disso, se pensarmos em um nome como o de Isaac Asimov, considerado por muitos como um dos mais importantes nomes associados à FC, que além de escritor, também tinha formação em bioquímica, você acha que o conhecimento aprofundado de determinado saber científico é importante na escrita de FC? Mais do que importante, é necessário? Como o escritor ou escritora devem se valer, na sua opinião desses “saberes” e, em contrapartida, em que medida o crítico ou a crítica também precisam conhecê-los para desenvolverem uma abordagem analítica efetiva a esse tipo de texto?

A experiência de escrita da ficção científica ganha muita profundidade quando esmiúça algum campo de conhecimento — seja de saberes já em domínio geral ou a partir de extrapolações. Se não é um traço fundamental desse tipo de literatura, é um traço marcante. Esse esmiuçar nem sempre é feito com um intuito didático, popularizando descobertas científicas, embora isso tenha acontecido em alguns casos (produzindo uma obra que irá ser referência à FC, Jules Verne, por exemplo, acreditava nessa possibilidade da literatura difundir descobertas tecnológicas), mas é usado para se construir um mundo imaginário. Em *Aniquilação*, livro da trilogia do *Comando Sul*, de Jeff VanderMeer (2014), os nomes de pássaros, de flores, de árvores, de animais, com suas especificações, contribuem muito para criar algo que a biologia justamente não explica.

A graça desse procedimento é que a ficção científica também conse-

guiu nomear e imaginar fenômenos antes de cientistas — um caso famoso do Isaac Asimov é a invenção da ciência robótica, que hoje existe mesmo (o termo “robô” fora utilizado inicialmente na peça R.U.R., de Karel Capek, 1920), assim, esse fabular tendo um pé no discurso científico auxilia muito, inclusive para dar consistência ao narrado. Recomendaria, para quem gosta de escrever FC, acompanhar as áreas da ciência que gosta, como astronomia, geologia, biologia, entre outras, incluindo as ciências humanas — Ursula Le Guin, por exemplo, usou largamente a linguística e a ciência política em *Os despossuídos* (1974). Ainda temos o caso de cientistas, como a linguista Suzette Haden Elgin, que cria uma obra literária com base em suas pesquisas, a exemplo de *Língua nativa* (1984).

No caso de *A telepatia são os outros*, usei meu conhecimento sobre produção artesanal de cerveja para criar um processo de fermentação fictício que fosse compatível com o existente no mundo real. Assim como casos jurídicos que discutem o direito de patente diante de conhecimentos tradicionais, privando quem detém esse conhecimento de usá-lo. No conto “Na era do fogo”, esse uso foi muito bonito: a partir de uma iniciativa do Instituto Serrapilheira e do *Suplemento de Pernambuco*, fui convidada a produzir uma peça de ficção baseada na pesquisa da geóloga Adriana Alves, sobre efeitos de erupções vulcânicas brasileiras no Cretáceo, assemelhados “a um evento notável de extinção de espécies por atividade vulcânica na Sibéria, no qual acredita-se que 90% das espécies então existentes foram dizimadas” (segundo reportagem de João Cortese, 2018). Minha hipótese ficcional, e se isso ocorresse agora? Assim, tive a rara oportunidade de diálogo direto com a pesquisadora sobre a plausibilidade do que estava criando.

O conto “Mergulho do azul cintilante”, a respeito de viagem no tempo para uma antologia comemorativa ao *A máquina do tempo*, de H.G. Wells, foi produzido após um bate-papo com o físico teórico Pedro Vieira, promovido pelo ICTP-SAIFR (International Centre for Theoretical Physics - South

American Institute for Fundamental Research, centro associado à Unesp), um pesquisador premiado sobre as teorias quânticas de campos, buscando “unir aspectos da Teoria da Relatividade Restrita com a Física Quântica” (segundo perfil redigido por Adrianna Virmond, 2019). Neste evento, ao escutar o Pedro, entendi que não faria sentido o “retorno” na viagem ao tempo. Assim, inseri esse traço como estruturante na narrativa. Parecem detalhes, mas essa apropriação do discurso de outras ciências ajuda a ancorar o mundo fictício, considerando que já exigimos de quem lê nos acompanhar em uma criação tecnológica a partir da ideia de estranhamento.

3. Ainda retomando sua primeira resposta, você mencionou a perspectiva diferenciada de ciência enquanto alguém que escreve a partir do sul global, você poderia falar mais a respeito disso. Em que medida considera que o local de produção de uma obra altera, não apenas seu conteúdo, referências e temas, mas também a própria definição de conceitos tão estabelecidos como “ciência”? Nesse sentido e considerando, como eu havia dito, o fato de a FC tradicionalmente “refletir” em seu duplo sentido, propondo uma reflexão sobre a sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que se revela uma espécie de espelho dessa mesma sociedade, para você, quais seriam as principais particularidades desta ficção científica pensada e escrita a partir de uma perspectiva do sul global, e, em particular, do Brasil?

Sendo a produção tecnológica uma atividade de produção de valor no capitalismo contemporâneo, é evidente que a concentração de ações de pesquisa científica esteja no hemisfério Norte, inclusive, observamos o fenômeno da “migração de cérebros”, com a ida de cientistas de países menos favorecidos para tentar a sorte em conglomerados em países abastados. Ao mesmo tempo, a criatividade sempre se faz presente em locais de penúria, afinal, a invenção e a necessidade andam juntas.

Dessa forma, a precariedade aparece como um traço inventivo e até euforizado em algumas produções do Sul Global, sendo bastante comum o elogio ao puxadinho e à gambiarra como formas de superar, com inteligência, a penúria de situações em diversos países (inclusive, o humor muitas vezes se faz presente para temperar essa contradição). As narrativas mais interessantes, ao meu ver, inserem uma nota crítica nessa posição: em *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão (1981), há um desfile dessas invenções para driblar a falta de água, nem sempre de forma muito ética, assim, nunca se sabe se a água reaproveitada da urina seria pura ou contaminada. No livro *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek (2016), a profissão da protagonista é meramente testar trajes para mergulho em profundidade abissal, colocando-se em risco diante de uma tecnologia que já recebe pronta.

Outro ponto interessante é como autorias refletem sobre as heranças coloniais, por exemplo, em contos na antologia *Meteotopia — Futures of Climate (In)Justice*, com autorias do Sul Global, que organizei com Bodhisattva Chattopadhyay e Francesco Verso. Muitas vezes, há um resgate e reorganização, mesmo que imaginária, de sabedorias ancestrais projetadas num futuro, como a nigeriana Chinelo Onwalu faz em *Letters to my Mother* (“Cartas a minha mãe”, em tradução livre). Em uma antologia muito interessante, *Futuras* — contos ecofeministas de autoras da América Latina, organizada por Rodrigo Bastidas (2023), publiquei um conto com título “Maré viva” e a história gira em torno da possibilidade de uma robô conseguir se lembrar do passado e nunca se sabe muito bem se as memórias foram apagados para encobrir violências terríveis que praticou e foi vítima de um apagamento — talvez essa ambivalência possa dar conta de representar algumas angústias diante de uma história tão violenta no passado colonial, uma marca também dessa produção, principalmente contemporânea.

4. Pelo que você apresenta, fica ainda mais evidente a já comentada presença de nítido engajamento por causas políticas, econômicas,

antropológicas e sociais em grande parte da produção de ficção científica - tanto a internacional, como no caso de Ursula Le Guin, quanto nacional, como a produção de Ignácio de Loyola Brandão. Essa questão parece ainda mais manifesta - e “urgente” - em obras, cada vez mais frequentes, relacionadas a temas como mudanças climáticas, extinção de espécies, penúria de água ou busca por energias renováveis, isto é, obras que se dedicam de maneira consciente e politizada a temas associados à ecologia e, portanto, passíveis de serem analisados por uma abordagem ecocrítica e ecopoética. Você poderia nos falar a respeito dessa tendência tão contemporânea, apresentando um pouco de sua pesquisa de pós-doutorado?

Estudei utopias e distopias durante o doutorado, tendo como campo de provas a questão do feminismo. Aos poucos, comecei a me interessar muito sobre ecologia, e confesso que achei que deveria cursar Biologia ou mesmo Meteorologia para conseguir colaborar com este tema tão urgente: a crise climática. Com o passar do tempo, fui entendendo que todas as ciências desempenham seus papéis, pois a crise é enorme e atinge diferentes campos do conhecimento — economistas, juristas, profissionais da educação, todas as pessoas, incluindo quem trabalha na agricultura, gastronomia, programação e saneamento básico, entre outras, possuem seu papel. A literatura não foge à regra e pode colaborar muitíssimo para lidarmos com esta crise mundial sem precedentes.

Primeiro, a literatura oferece um campo de prova imaginário para refletirmos sobre aspectos diferentes do fenômeno do Antropoceno, esta nova e estranha época. Representar a extensão, dar escala ao que está acontecendo. Há uma apatia imensa nos setores progressistas sobre o tema, como se pudessemos refugiar de algo dessa magnitude — particularmente considero a apatia uma outra forma de manifestação do negacionismo virulento, assim, apresentar um imaginário é essencial para dar concretude a alguns diálogos. Em segundo, a literatura fornece perguntas úteis para refletirmos sobre

ações comunitárias possíveis — Donna Haraway alude ao “pensar devemos” (2022), formulação de Isabelle Stenger e Vinciane Despret (2014), a partir do “*Think We Must*”, de Virginia Woolf, nutrindo um senso de responsabilidade diante da catástrofe.

O pensamento catastrófico tende a nos paralisar e retirar nossa agência sobre esse fenômeno avassalador, cumprindo a profecia autorrealizada do apocalipse. Entretanto, é justamente o oposto do que precisaríamos agora: compreendermos de forma diferente nosso habitar do planeta; questionar a ideia de progresso, as nossas relações com animais e com outros seres vivos; valorizar os laços comunitários, entre outras muitas ideias. “Pensar devemos”. A literatura, com sua ambiguidade, com sua estranheza, permite nos aproximar deste fenômeno, o impensável. E a ficção científica, com sua vontade de meditar sobre a ciência, pode ser uma espécie literária muito capaz para lidar com esses desafios do imaginário.

Na minha pesquisa atual, decidi investigar obras contemporâneas que retratam o tema do ecocídio em paisagens distintas, do Brasil ao Caribe, de florestas aos oceanos: *Floresta é o nome do mundo*, da estadunidense Ursula K. Le Guin (1972); o já citado clássico distópico *Não verás país nenhum*, do brasileiro Ignácio de Loyola Brandão (1981); *O cardume*, do alemão Frank Schätzing (2004); e *La mucama de Omicunlé*, da dominicana Rita Indiana (2015). Na teoria, lanço mão do acúmulo das ideias de Bruno Latour sobre a existência do “Novo Regime Climático” (2020); do conceito de Donna Haraway, resumido em uma capciosa palavra-valise, “*response-ability*”, um convite para tomarmos responsabilidade e cultivarmos capacidades de resposta (2022); de questionar significados de “Natureza”, a partir das propostas de Timothy Morton (2022); das análises de Malcom Ferdinand sobre representações artísticas de fenômenos naturais, dentro da história colonial (2022); e dos ensinamentos de Ailton Krenak a respeito de habitar o planeta (2020) e de Maria Esther Maciel a respeito de animais (2023), entre outras autorias (2023).

5. Sua pesquisa é fascinante, Ana! Considero particularmente interessante o fato de você criar essa quadriangulação entre dois países do norte global e dois países do sul global, através de quatro idiomas diferentes e com autorias masculinas e femininas. Pensando nessas quatro obras, especificamente, você poderia comentar o que vê de particular e o que percebe de distintivo na forma como cada uma delas trata literariamente a representação de desastres ambientais? Afinal, os problemas ambientais não se manifestam de forma equilibrada e uniforme ao redor do globo e tampouco os recursos de cada país para combatê-los podem ser equiparados, de modo que imagino haver diferentes tratamentos e proposições para essas problemas e seria interessante entender como essas singularidades se manifestam em seus objetos de análise e como você as interpreta.

Cada região do globo pede uma resposta específica. Talvez isso que pode parecer cansativo numa visão capitalista (afinal, queremos a fórmula mágica universal, para transformar todas as paisagens em uniformes, iguais às praças de alimentação de shoppings ao redor do planeta), é perfeitamente lógico se pararmos para analisar que biomas e territórios diferentes são regidos por percepções locais e bem pouco uniformes. Cada lugar tem sua história. Dessa forma, ao escolher as obras, pensei um pouco nessas ideias.

Em comum, as obras aprofundam-se nos territórios escolhidos, extrapolando imaginariamente esses locais: a obra de Le Guin apresenta uma floresta tropical em outro planeta (trata-se de uma crítica bastante direta à Guerra do Vietnã, como explica Fredric Jameson em *Arqueologias do futuro*, 2021); Brandão, uma cidade de São Paulo destruída pelo militarismo e poluição, com uma seca onipresente e uma multidão de pessoas empobrecidas pela questão climática, social e política; Schätzing, o oceano, palco da vingança de seres marítimos, que adquirem uma inteligência inédita e passam a contra-atacar a humanidade; Indiana, o litoral caribenho, com camadas de história condensadas, sugerindo uma amarração da pirataria à destruição

ambiental contemporânea. Em comum, a profundidade em mostrar interrelação entre a humanidade e outros seres, incluindo plantas, rios e minerais, sugerindo a vulnerabilidade de nossa própria espécie.

Também reconhecem a primazia de povos originários em entender o que designamos de “natureza”, não voltando a um passado mítico, e sim, apontando novas formas de viver, geralmente em uma crítica ao ideal de progresso dentro dos moldes capitalistas. Assim, mesmo que possamos estar diante da distopia de *Não verás país nenhum*, há mostras (ao menos imaginárias) que existem outros caminhos de habitar o planeta que não caminhem por essa rua de mão única destrutiva. Outro ponto comum nessas quatro narrativas é como o autoritarismo e a corrupção geralmente autorizam condutas que não seriam permitidas de outra maneira — há uma recorrência do uso criminoso da força para descumprimento de preceitos legais nesses universos, algo que podemos assistir durante o sombrio governo que antecede o atual.

6. Para finalizar, Ana, seria bastante interessante se pudéssemos refletir um pouco sobre esse vocabulário específico que norteia as pesquisas em torno da relação entre literatura e questões ecológicas. Abrimos com uma pergunta sobre definições, fecharemos assim também. Afinal, quando nomeamos algo, seja um ser, seja um conceito, passamos não apenas a compreendê-lo, mas também a confirmar sua existência. Algo nomeado é algo que podemos entender. Para começar, gostaria de falar sobre a própria teoria “ecocrítica”. Você poderia defini-la brevemente, dizendo como ela se aplica e em que medida se torna útil como ferramenta para a análise da ficção científica, em particular? Em seguida, seria interessante termos uma definição do termo onipresente nos debates sobre a urgência climática: o antropoceno, bem como o conceito derivado de “capitaloceno”, que surge para criticá-lo e contrapô-lo. Por fim, refletindo sobre seu corpus de pesquisa não posso deixar de pensar no conceito de “Ficção Climática”, por vezes defendido como um gênero autônomo, por vezes como um subgê-

nero ou subcategoria da própria ficção científica, ou simplesmente como uma temática recorrente em produções contemporâneas de FC, embora você não o tenha citado explicitamente em nossa conversa. Você chega a se valer desse conceito? Em suma, como você entende cada um desses quatro conceitos e em que medida essa nova nomenclatura lança luzes a esses debates tão importantes quanto angustiantes? Desde já agradeço pelas excelentes e completas respostas, foi um prazer conversar com você!

Poderia definir ecocrítica como uma perspectiva de análise literária que valorize a representação de questões ecológicas — inclusive, até seguindo um princípio filosófico, não descartando o acúmulo de conhecimento prévio acumulado pela crítica. Não seria mostrar que há uma “superação” da crítica anterior, mas revelar uma camada oculta adicional, geralmente menos presente nas análises, a partir do olhar ecológico.

O crítico inglês Greg Garrard, em seu livro *Ecocrítica* (2006), vai se referir ao trabalho de Cheryll Glotfelty, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, de 1996 e de Richard Kerridge, *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, de 1998, para estabelecer suas bases teóricas, embora não haja um marco exato para inaugurar essa perspectiva, considerando que muitos estudos prévios, por exemplo, sobre a obra dos poetas românticos Samuel Coleridge e William Wordsworth já destacavam a perspectiva ecológica. Uma hipótese de Garrard é que a irrupção causada pelo livro de não ficção *Primavera silenciosa*, da bióloga Rachel Carson (1962), uma denúncia sobre o uso imoderado de DDT (silenciosa, pois não se ouvia os pássaros), considerado um marco inicial aos movimentos ecologistas contemporâneos nos EUA, espalhando a urgência não só na maneira pela qual a literatura futura se portaria, mas também como enxergamos a literatura do passado — à essa recuperação da obra de Rachel Carson, adiciono também o uso de napalm na Guerra do Vietnã, principalmente entre 1963 a 1973, tanto por seu potencial letal quanto pelo fator psicológico, bombas

incendiárias que aniquilavam florestas e faziam a superfície da água ferver, fatos que mudariam os rumos da opinião pública sobre meio ambiente especialmente no mundo anglófono. Garrard frisa que a ecocrítica seria “uma modalidade de análise confessadamente política” (GARRARD, 2006, p. 14).

A institucionalização deste olhar passou, por exemplo, pela constituição da Associação para o Estudo de Literatura e do Meio Ambiente (ASLE), nos EUA, entre outras iniciativas acadêmicas. Como teoria crítica, é muito útil para examinar a ficção científica de cunho ecológico, pois podemos nos deter em detalhes que passariam despercebidos em outras análises. O romance *Não verás país nenhum*, por exemplo, já foi analisado com diferentes ênfases: como um símbolo da redemocratização, como uma crítica a governos autoritários, agora, minha ênfase é no retrato da questão ambiental, mas levando em conta o acúmulo crítico anterior — produzi uma matéria de capa ao Suplemento de Pernambuco com esse tipo de chave analítica (2021).

O termo “Antropoceno” é uma conquista de diferentes áreas da ciência, pois designa uma nova época geológica, na qual a ação humana impacta a vida no planeta (a palavra “época” é um termo técnico para a marcação cronológica advinda da Geologia). Esse reconhecimento aponta um consenso científico, uma superação de argumentos falaciosos sobre a inexistência da crise do clima. O termo foi cunhado por Eugene Stoermer e Paul Crutzen na edição de maio da *newsletter* Global Change Newsletter em 2000. Paul Crutzen, já tendo sido laureado pelo Prêmio Nobel, ajudou na consolidação do nome, embora diferentes correntes da Geologia, inclusive no Brasil, apontassem para essa ideia antes (vide OLIVEIRA e PELOGGIA, 2005), sendo o mérito de Crutzen difundir e consolidar o entendimento.

Entretanto, lido à contra-pelo, o termo “Antropoceno” recai em um problema semântico: significa, ao pé da letra, a “época do Humano”, terminando por glorificar a própria humanidade, criticado nas palavras da crítica Eileen Crist: “o discurso do Antropoceno mostra um autorretrato prometeico” (CRIST, 2022, p. 38). Assim, há várias nomenclaturas críticas para designar

essa nova e estranha época. Exemplo é o termo “Capitaloceno”, atribuído à Andreas Malm e divulgado pelo historiador e geógrafo Jason Moore e pelo escritor britânico China Miéville, apontado dinâmicas históricas e opressões econômicas — ao escrever sobre *Floresta é o nome do mundo*, de Ursula Le Guin, para a antologia *Depois do fim* (org. Fabiane Secches), optei por usar esse termo no título do ensaio, já que o livro teria “Antropoceno” na capa (2022, p. 40). Mas há muitas outras designações críticas — “Plantationceno”, utilizada por Anna Tsing, Donna Haraway, Karen Shiratori, entre outros nomes; “Chthuluceno”, de Donna Haraway, etc. Diria que existe uma proposta a cada autoria que investiga o assunto. Assim, qual seria a sua?

Por fim, o termo “ficção climática”. Ainda é uma construção recente, assim, deixo somente uma sugestão. Mas creio ser uma espécie de ficção, com três características. A primeira, a mudança do clima está representada no cerne da narrativa, atuando diretamente na construção do enredo e das personagens. A segunda característica retiro de uma ideia do crítico brasileiro George Amaral: conter um estranhamento ou desfamiliarização com a noção tradicional de progresso e da suposta separação entre homem e Natureza (2023, p. 98). A terceira, apresentar, mesmo que de relance, a discussão científica com certo embasamento teórico, sem segurar a extrapolação e a ambiguidade, dois traços necessários à literatura e à imaginação. Dessa forma, exemplos de ficções climáticas poderiam ser as obras de Kim Stanley Robinson, como *The Ministry for the Future* (2020), e as já citadas *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão (1981) e o conto “*Letters to My Mother*”, de Chinelo Onwalu, além da excepcional novela de Daniel Galera, “Bugônia”, (2021). Apesar do prognóstico sombrio da crise climática, acredito que ainda leremos obras muito interessantes sobre isso tudo, realizando uma bela e antiga função da literatura: a capacidade de criar mundos e nos deixar somente com perguntas.

REFERÊNCIAS

OBRA LITERÁRIA

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Não verás país nenhum. Rio de Janeiro: Global, 2019.
- ELGIN, Suzette Haden. Língua nativa. Trad. Jana Bianchi. São Paulo: Aleph, 2023.
- GALERA, Daniel. “Bugônia”. *In*: O deus das avencas. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- INDIANA, Rita. La mucama de Omicunlé. Cáceres: Periférica, 2020.
- LE GUIN, Ursula. Os despossuídos. Trad. Susana de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2019.
- ONWALU, Chinelo. Letters to my mother. *In*: CHATTOPADHYAY, Bodhisattva, RÜSCHE, Ana, VERSO, Francesco (org). Meteotopia — Futures of Climate (In)Justice. Oslo e Roma: Universidade de Oslo e FutureFiction, 2022. <https://fiction.cofutures.org>.
- ROBINSON, Kim Stanley. The Ministry for the Future. Londres: Orbit, 2020.
- SCHÄTZING, Frank. O cardume. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- VALEK, Aline. As águas-vivas não sabem de si. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- VANDERMEER, Jeff. Aniquilação. Trad. Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

CRÍTICA

- ALDISS, Brian. Billion Year Spree: The History of Science Fiction. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- AMARAL, George. Um estranho tão familiar: Teorias e reflexões sobre estranhamento na ficção. São Paulo: Bandeirinha, 2023.
- BOULD, Mark; VINT, Sherryl. The Routledge Concise History of Science Fiction. Nova York: Routledge, 2011.
- CARSON, Rachel. Primavera silenciosa. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Gaia, 2010.
- CORTESE, João. Uma longa história do planeta Terra, ou: quando as pedras falam.

- São Paulo: Estado da Arte, Estadão e Instituto Serrapilheira, 09/08/2018, <https://serrapilheira.org/uma-longa-historia-do-planeta-terra-ou-quando-as-pedras-falam/>
- CRIST, Eileen. A pobreza da nossa nomenclatura. In: MOORE, Jason (org.). Antropoceno ou Capitaloceno? Trad. Antônio Xerxerersky e Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022, p. 34-65.
- FERDINAND, Malcom. Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenh. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2022.
- GARRARD, Greg. Ecocrítica. Trad. Vera Ribeiro. Brasília: Editora UnB, 2006.
- GLASSY, Mark. The Biology of Science Fiction Cinema. Jefferson, McFarland, 2006.
- HARAWAY, Donna. Quando as espécies se encontram. Trad. Juliana Fausto. São Paulo: Ubu, 2022.
- JAMESON, Fredric. Arqueologias do futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- LATOUR, Bruno. Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora/Ateliê de Humanidades, 2020.
- MARCIEL, Maria Esther. Animalidades: Zooliteratura e os Limites do Humano. São Paulo: Instante, 2023.
- MORTON, Timothy. O pensamento ecológico. Trad. Renato Prelorentzou. São Paulo: Quina, 2023.
- OLIVEIRA, Antônio Manoel dos Santos e PELOGGIA, Alex Ubiratan Goossens. "Tecnógeno: um novo campo de estudos das geociências." In: Congresso da Associação Brasileira de Estudos do Quaternário. Vol. 10. 2005, http://abequa.org.br/trabalhos/0268_tecnogeno.pdf.
- STENGER, Isabelle, DESPRET, Vinciane. Women Who Make a Fuss. Trad. April Knutson, Minneapolis: Universal Publishing, 2014.
- SUVIN, Darko. Metamorphoses of Science Fiction. Londres: Yale University Press, 1979.
- VIRMOND, Adrianna. Conheça Pedro Vieira, destaque mundial na Física Teórica. São

Paulo: Portal de Notícias da Unesp, 24/10/2019, <https://www2.unesp.br/portal#!/noticia/35174/conheca-pedro-vieira-destaque-mundial-na-fisica-teorica>.

PRODUÇÕES DE ANA RÜSCHE

Ficção

RÜSCHE, Ana. A telepatia são os outros. São Paulo: Monomito, 2019.

RÜSCHE, Ana. Marea viva. Trad. Diego Cepeda. In: BASTIDAS, Rodrigo (org.) Futuras — Cuentos de ciencia ficción ecofeminista. Coleção Palabras Rodantes, volume 146. Medellín: Metrô de Medellín e Comfama, 2023. Disponível em: https://comfama.primo.exlibrisgroup.com/discovery/delivery/57COMFAMA_INST:-57COMFAMA/1255546030004421

RÜSCHE, Ana. Mergulho no azul cintilante. In: TAVARES, Enéias (org.), A máquina do tempo. São Paulo: DarkSide, 2021, p. 174-187.

RÜSCHE, Ana. Na era do fogo. In: Suplemento de Pernambuco, Recife, ed. 77, setembro de 2019. Disponível em <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2541-na-era-do-fogo.html>

Não-Ficção

LOUSA, Pilar Lago; RÜSCHE, Ana. Na máquina do tempo de papel: Comba Malina e a importância da ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz. Abusões, v. 11, p. 10-41, 2020.

RÜSCHE, Ana; CHATTOPADHYAY, Bodhisattva; VERSO, Francesco. Futures of Climate (In)justice: Introduction. In: CHATTOPADHYAY, Bodhisattva; RÜSCHE, Ana; VERSO, Francesco (org.). Meteotopia: Futures of Climate (In)justice. Oslo/Roma: CoFutures/FutureFiction, 2022, p. 9-12.

RÜSCHE, Ana; FURLANETTO, Elton. Cultura e política nos anos 2010: anseios e impasses na ficção científica de Aline Valek e Lady Sybylla. Abusões, v. 7, p. 253-291, 2018.

RÜSCHE, Ana. Arqueologias do futuro: comentário sobre o livro recém-editado de

Fredric Jameson. A Terra é Redonda, Brasil, 16 fev. 2022. <https://aterraeredonda.com.br/arqueologias-do-futuro>

RÜSCHE, Ana. Floresta é o nome do mundo: Capitaloceno e resistência na obra de Ursula K. Le Guin. *In*: SECCHES, Fabiane (org.). Depois do Fim: Ensaios sobre Literatura e Antropoceno. São Paulo: Instante, 2022, p. 40-49.

RÜSCHE, Ana. Margaret Atwood: de quanto o real supera a ficção. Suplemento Pernambuco, Recife, ed. 142, p. 12-17, dez. 2017. <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/2002-margaret-atwood-de-quanto-o-real-supera-a-fic%C3%A7%C3%A3o.html>.

RÜSCHE, Ana. Utopia, feminismo e resignação em *The left hand of darkness* e *The handmaid's tale*. Tese para obtenção do título de Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Universidade de São Paulo, 2015.

RÜSCHE, Ana. 'Não verás país nenhum': o gosto do deserto do real. Suplemento de Pernambuco, Recife, p. 11 – 13, 04 nov. 2021. <https://suplementopernambuco.com.br/capa/2783-n%C3%A3o-ver%C3%A1s-pa%C3%ADs-nenhum-o-gosto-do-deserto-do-real.html>



ARTIGOS

A INTERMIDIALIDADE NA FICÇÃO CIENTÍFICA: UM ESTUDO SOBRE A SÉRIE *ALIEN* E SUAS FORMAS DE TRANSPOSIÇÃO ENTRE CINEMA, ROMANCE E JOGO INTERATIVO

INTERMIDIALITY IN SCIENCE FICTION: A STUDY
ON THE *ALIEN* SERIES AND ITS FORMS OF
TRANSPOSITION BETWEEN CINEMA, ROMANCE AND
VÍDEO GAME

Rhuan Felipe Scomacao da Silva¹

¹ Doutorando em estudos literários pela Universidade Estadual de Londrina, e-mail: rfss_hcp@hotmail.com.

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo analisar três narrativas da franquia *Alien*: o romance, publicado em 1979 por Alan Dean Foster; o filme *Alien – O oitavo passageiro* (1979) e o videogame *Alien: Isolation* (2007). A análise se dará a partir dos conceitos de intermedialidade e transmedialidade, afim de estudar as influências de uma forma de narrativa nas outras. A proposta central usa como arcabouço teórico os textos de Irina Rajewsky (2005) e Claus Clüver (2011), acerca dos conceitos de intermedialidade. Para o estudo da franquia *Alien*, utiliza-se o texto de Karin Littau (2011), que propõe a franquia *Alien* como um produto plurimidiático e adaptativo, tanto como narrativa como bem cultural. Por fim, utiliza-se o texto de Jonathan Mack (2016) sobre o diálogo entre cinema e videogames, e sobre como uma mídia tem emprestado conceitos da outra para se adaptar às novas materialidades. A partir dessas propostas, o trabalho evidencia características que demonstram a evolução da franquia como produto plurimidiático, ao estudar comparativamente os textos, elencando momentos em que é possível perceber tanto uma referência de uma mídia em relação à outra, como uma evolução técnica que permite novas formas de apresentar os elementos centrais da franquia *Alien* para novos públicos.

PALAVRAS-CHAVE: *Alien*; Intermedialidade; Literatura; Cinema; Videogame.

ABSTRACT: This work aims to analyze three narratives from the Alien franchise: the book *Alien*, originally published in 1979, by Alan Dean Foster; the film *Alien – The Eighth Passenger* (1979) and the videogame *Alien: Isolation* (2007). The analysis will be based on the concepts of intermediality and transmediality, in order to study the influences of one form of narrative on others. The central proposal uses as theoretical framework the texts of Irina Rajewsky (2005) and Claus Clüver (2011), about the concepts of intermediality. For the study of the Alien franchise, the text by Karin Littau (2011) is used, who proposes the Alien franchise as a multi-media and adaptive product, both as a narrative and as a cultural asset. Finally, the text by Jonathan Mack (2016) is used on the dialogue between cinema and videogames, and on how one medium has borrowed concepts from the other to adapt to new materialities. Based on these proposals, the work seeks to highlight characteristics that demonstrate the evolution of the franchise as a plurimedia product, by comparatively studying the texts, listing moments in which it is possible to perceive both a reference of one media in relation to the other, as a technical evolution that allows new ways to present the core elements of the Alien franchise to new audiences.

KEYWORDS: Alien; Intermediality; Literature; Cinema; Video game.

INTRODUÇÃO

Alien – O 8º passageiro (1979), filme dirigido por Ridley Scott e protagonizado por Sigourney Weaver, a tenente coronel Ripley, é um marco da ficção científica no cinema. Sua premissa é simples, pessoas isoladas precisando lidar com uma ameaça desconhecida e aterrorizante. Apesar do *topos* comum do gênero, o filme conseguiu se tornar um marco e angariar sequências e adaptações que ainda hoje permanecem no imaginário popular.

Como estratégia de *marketing*, junto ao lançamento do filme de Ridley Scott, o escritor estadunidense Alan Dean Foster publicou, cinco meses antes do lançamento do filme, o romance *Alien* (1979). Uma estratégia ousada que parece ter dado certo, já que o livro adapta cenas completas do filme, inclusive com diálogos idênticos, e expande as descrições que não entraram para o corte final da película, construindo uma narrativa perturbadora e mais detalhada dos acontecimentos da nave *Nostramo* e de seus tripulantes.

Para completar o escopo de análise deste trabalho, o videogame lançado para consoles caseiros e computadores *Alien: Isolation* (2014) traz a interatividade como estratégia de contato do jogador com o universo ficcional. Apesar de a franquia *Alien* ter recebido diversas adaptações para os videogames, essa é a que considero mais fiel ao original, contendo cenas inteiras que emulam tanto o filme como o livro, permitindo que o leitor/telespectador tenha acesso à sua experiência de décadas de forma ainda mais imersiva. Para facilitar a visualização para o leitor deste trabalho, sugere-se a consulta ao vídeo, na plataforma *Youtube*, com o *gameplay* completo do jogo, assim como as minutasgens do vídeo analisadas nesta pesquisa.

Dado o alcance, o impacto e a influência das obras para o imaginário popular e o mercado consumidor do gênero, adaptações e sequências da franquia *Alien* foram continuamente lançadas. Até a data de escrita deste trabalho, foram oito filmes e três romances que expandem o universo da franquia, além das adaptações para quadrinhos, revistas, séries de televisão e jogos de videogame.

A partir dessa fortuna midiática, este trabalho tem como objetivo perceber e analisar o diálogo entre essas narrativas, apoiado nos conceitos de intermedialidade

trazidos por Rajewsky: “intermedialidade pode servir principalmente como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indicado pelo prefixo inter) de alguma forma ocorrem entre mídias. ‘Intermediário’ designa, portanto, aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre mídias²” (2005, p.46). Além disso, considera-se os três aspectos da interação entre as mídias levantados por Claus Clüver: “[...] a combinação de mídias (por exemplo, em histórias em quadrinhos ou no graffiti); referências intermediáticas (por exemplo, ao teatro ou à pintura, em filmes); e a transposição midiática (por exemplo, na adaptação de romances para o cinema)” (CLÜVER, 2007, p.8).

Ao analisar a intermedialidade entre as narrativas fílmica, literária e interativa, este trabalho busca evidenciar como algumas nuances em uma narrativa influenciam a identificação da outra, seja do romance para o filme, do filme para o videogame ou em qualquer uma das interações cruzadas. Com isso, procura-se compreender a forte influência da franquia no imaginário popular e na maneira como esse universo sofreu alterações tanto estéticas como narrativas graças às adaptações intermediáticas.

PONTOS DE REFERÊNCIA

Como ponto de partida, vale destacar que, para este trabalho, serão elencadas algumas cenas presentes tanto na narrativa cinematográfica como no romance e no videogame, a partir de uma metodologia diacrônica; “A perspectiva diacrônica é, por exemplo, adotada por historiadores da mídia cujo trabalho se concentra nas interseções de diferentes mídias umas com as outras³” (RAJEWSKY, 2005, p.47). Destaca-se, ainda, a importância de entender esses momentos como referência e homenagem dessas narrativas ao produto base, principalmente quanto ao videogame em referência ao filme e ao livro.

2 intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media. ‘Intermedial’ therefore designates those configurations which have to do with a crossing of borders between media – Tradução Livre.

3 The diachronic perspective is for instance taken up by media historians whose work focuses on the intersections of different media with one another. – Tradução Livre.

A primeira cena a ser analisada é a descrição do narrador acerca do planeta em que a tripulação desce em busca do alerta de socorro. Ao observar a desolação do lugar, segue a descrição: “Em todo aquele terreno não havia uma única cor suave. Nada de azul nem verde; só uma imutável infiltração de amarelo, laranja tristonho, cansados tons de marrom e cinza” (FOSTER, 2015, p.75). O destaque nos tons “tristes” e “cansados” das cores ressalta a intenção da mídia literária em dialogar com o filme, já que em (ALIEN, 1979, 24m40s) temos a imagem dos astronautas já em terra, observando a nave alienígena em uma cena de desolação com tons cinzas e pesados.

O videogame segue a mesma proposta; apesar de a narrativa não ser idêntica, a nave da protagonista também entra em contato com o planeta e com a nave alienígena. A cena é emulada com uma técnica semelhante, um granulado cinzento, onde o jogador pode perceber a intenção referencial. (P.B. HORROR GAMING, 2018, 3h34m48s)

As três mídias se comportam de maneira semelhante nesses exemplos, aplicam suas técnicas particulares para causar o terror da desolação, e dialogam entre si a fim de provocar um sentimento tanto nostálgico (memória) como repulsivo (estético), fazendo com que o leitor que experienciou as três formas de narrativa tenha um sentimento de imersão cada vez maior, graças à riqueza de detalhes que o conjunto dessas narrativas oferece.

Contudo, há duas formas divergentes de experiência ofertadas nesse trabalho. A adaptação do livro para o filme, ou o contrário, é diretamente relacionada ao conceito de adaptação e transformação midiática:

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (CLÜVER, 2007, p.18)

Já a adaptação do jogo trabalha de outra forma, ao adicionar a interatividade física e virtual, levando em consideração que o movimento dos eventos só é possível graças às escolhas do jogador na percepção dos eventos e no processo de recepção.

O jogador possui o poder de ser (semi) livre no microuniverso do jogo, já que ainda não é possível ser completamente deposto das amarras narrativas e tecnológicas.

O texto de Jonathan Mack (2016) dialoga sobre esse processo e como a narrativa dos jogos tem se moldado à narrativa cinematográfica, principalmente *hollywoodiana*, a fim de evocar a interatividade entre as mídias. Ao discutir sobre a evolução dos jogos como mídia e a forma como se mistura hoje com a mídia cinematográfica, Mack propõe:

A relação entre filme e videogames é particularmente interessante pela frequência com que o meio é evocado nas discussões sobre a própria evolução dos videogames. [...] A mesma tecnologia que permitiu aos jogadores experimentar mundos tridimensionais totalmente interativos pela primeira vez na década de 1990 também foi usada para criar algumas das cenas mais famosas e reconhecíveis da história recente de Hollywood, de Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993) e Toy Story (John Lasseter, 1995) para Avatar (James Cameron, 2009). Da mesma forma, é visível um ‘estilo hollywoodiano’ de narrativa que domina as narrativas de jogos, particularmente no gênero de ação e aventura.⁴. (MACK, 2016, p.98-99)

Sua proposta demonstra como as mídias cinema e videogame têm se moldado com o propósito de dialogarem e construírem espaços de interação onde os jogadores/telespectadores podem se sentir confortáveis pela semelhança dos universos. A afirmação de Mack pode ser considerada complexa, já que abre uma perspectiva onde uma mídia deixa de possuir sua singularidade e torna-se basicamente uma amálgama de todas as outras; por outro lado, entende-se que esse seja o processo comum em que a indústria cultural tenta englobar tudo para maximizar o lucro.

4 The relationship between film and videogames is a particularly interesting one due to the frequency with which the medium is evoked in discussions of gaming’s own evolution. [...] The same technology that allowed gamers to experience fully interactive three-dimensional worlds for the first time in the 1990s has also been used to create some of the most famous and recognisable scenes in Hollywood’s recent history, from Jurassic Park (Steven Spielberg, 1993) and Toy Story (John Lasseter, 1995) to Avatar (James Cameron, 2009). Similarly, it is a conspicuously ‘Hollywood-style’ of storytelling that dominates game narratives, particularly in the action adventure genre.

Outro interessante tópico do trecho de Jonathan Mack fala sobre as cenas pré-renderizadas – *cutscenes* – e como elas são um produto filmico dentro do jogo virtual, já que, nesses momentos, o jogador perde o comando e apenas assiste ao que é mostrado, deixando de lado o processo de interação física/virtual com o jogo.

Em *Alien: Isolation* temos uma abundância dessas *cutscenes*, o que é comum para jogos de terror, dada a identidade do gênero com o processo do susto e da construção da atmosfera sombria, principalmente nas cenas que referenciam o filme e o livro. Acredita-se que a escolha por manter esses momentos com menos interação se dê menos por tecnicidade do que pela intenção de manter a fidelidade ao produto base.

Um segundo exemplo de diálogo entre as mídias acontece como complemento do filme e do videogame em relação ao romance. No livro, ao encontrarem a nave alienígena, os diálogos demonstram que, dado o tamanho colossal do objeto, as criaturas que a controlavam deveriam ser imensas em relação ao ser humano; “Construção imensa, ainda sem pequenos detalhes visíveis. Se tiver sido feita na mesma escala que nossas naves, os construtores devem ter sido bem maiores do que nós” (FOSTER, 2015, p.87). Ou quando estão mais próximos da nave alienígena: “Enquanto isso, ao lado do casco, a escala imensa da nave alienígena tornou-se mais evidente do que nunca. Projetava-se acima deles, elevando-se no ar carregado de partículas e apresentando mais solidez do que a rocha fragmentada na qual repousava” (FOSTER, 2015, p.90). Por fim, com uma descrição da magnitude do objeto e da estrutura em relação à fragilidade da raça humana frente ao objeto insólito: “Dallas percebeu o quanto a nave alienígena o fazia sentir-se pequeno. Não pequeno fisicamente [...]. Pequeno no sentido de insignificância diminuto na escala cósmica” (FOSTER, 2015, p.91).

Para completar essa imagem colossal para o leitor, tanto na adaptação cinematográfica como no videogame, o espectador/jogador observa um dos habitantes da nave alienígena calcificado, morto há muito tempo pela análise inicial, o que distoia da perspectiva inicial que eles tiveram antes de entrar em contato com esse novo objeto. Além da observação, a câmera aponta para uma possível ruptura no corpo do alienígena, assim como um buraco no casco da nave, dando a entender que aquela criatura foi morta pelo mesmo alienígena que causará o terror na *Nostromo* posteriormente.

No filme, a cena acontece em 28m40s (ALIEN, 1979), mostrando um corpo

imenso deitado em uma espécie de poltrona de comando. Os tripulantes da *Nostromo* se aproximam e fazem testes, mostrando que a criatura está calcificada e morta há muito tempo; a cena se repete no videogame em 3h37m45s (P.B. HORROR GAMING, 2018), a partir de um ponto de vista semelhante, mas com um pouco mais de interação, permitindo que o jogador explore o corpo do alienígena com mais detalhes graças às técnicas de aproximação e ampliação empregadas no jogo.

Percebe-se, entre as três mídias, que há um detalhismo maior conforme a mídia passa do livro para o filme e, em seguida, para o videogame. No romance, tem-se apenas a ideia colossal do que seriam as criaturas habitantes daquela nave; no filme, apresenta-se o ponto de vista do diretor e, no videogame, constrói-se o ponto de vista do jogador, dada a liberdade técnica da câmera.

Esse diálogo entre as mídias é muito importante para a construção do universo da franquia *Alien* no imaginário popular, pois permite que o leitor/espectador/jogador tenha acesso não só a diversos ângulos dos eventos, e assim complete os vazios das mais variadas formas, como permite entender como um trabalho transmidiático é um trabalho comunitário e transformador, inquieto e constantemente incompleto, fomentando uma cadeia de produções midiáticas.

Karin Littau (2011), ao discutir sobre a série *Alien* como mídia plural, propõe uma importante percepção sobre como a cadeia de produções da franquia se retroalimenta, produzindo um consistente efeito de reprodução, uma construção mitológica que permite ao universo da franquia estar presente em cada vez mais produtos, possibilitando o acesso plural de seu conteúdo pelo maior público possível:

essas histórias não se cruzam apenas entre mídias, elas são sobre o cruzamento de mídias com outras mídias e, como tal, fornecem um modelo para pensar sobre a história da mídia não constituída por relações de mídias discretas e “puras”, mas por uma ecologia de mídias intermediárias. empréstimos, junções e convergências⁵. (LITTAU, 2011, p.22)

5 these stories do not just cross between media, they are about the crossing of media with other media, and as such provide a model for thinking about media history as not constituted by relations of discrete, ‘pure’ media, but by an ecology of intermedial borrowings, joinings, and convergences

A fala de Karin Littau é importante, pois demonstra a ideia de construção do universo da franquia como um projeto plurimidiático e comunitário, um processo de empréstimos e acordos tácitos entre as narrativas, proporcionando, assim, um universo rico tanto de produção midiática narrativa como de produtos de consumo não narrativos, como as *Actions Figures*.

Um terceiro exemplo de diálogo entre as narrativas acontece quando Ripley se assusta com a queda do corpo do alienígena em seu ombro dentro de sua nave. A cena é uma das mais famosas do cinema de ficção científica, mostrando a criatura de formato aracnídeo com uma das patas no ombro de Sigourney Weaver e, logo em seguida, caindo no chão.

O pavor dessa cena vem tanto do contato físico com a criatura, que estava antes presa ao rosto de um dos membros da tripulação, como da tensão da cena, já que os membros estavam à procura da criatura que havia escapado de seu hospedeiro pouco tempo antes. Aliado ao clima tenso da situação, no romance, o narrador descreve a cena e a reação de Ripley, aplicando efeitos sinestésicos à cena:

Endireitando o corpo, analisou onde investigaria em seguida. Ela roçou um anteparo. Algo sólido e inflexível caiu no ombro dela. Girou o pescoço e se deparou com compridos dedos esqueléticos e um olho opaco que mais parecia um cabochão.

Por incrível que pareça, emitiu um grito apenas. Num espasmo, ela se retorceu desajeitada. Com isso, a criatura tombou pesadamente no deque. Permaneceu imóvel. (FOSTER, 2015, p.163-164)

A alteração do corpo, endireitando-se, o toque da criatura no ombro, o reflexo instintivo, o efeito sonoro do grito e a reação muscular, toda a descrição da cena propõe o efeito sinestésico e, com essa estratégia, emprega um sentimento de repulsa, não importando que a criatura caia imóvel no chão após isso. O contato entre a protagonista e o alienígena é o suficiente para entender que aquela cena parece ter sido construída para uma adaptação cinematográfica.

No filme, em 48m38s (ALIEN, 1979), a cena segue fielmente a descrição do romance, mostrando Ripley atenta à busca pela criatura e a mesma caindo em seu ombro. O grito de susto, o barulho da criatura em contato com o solo, tudo é encenado

de forma muito bem emulada, mostrando um claro diálogo entre os produtores do filme e o escritor para tornar essa cena mais próxima possível em suas representações.

No videogame, apesar de não existir uma cena semelhante, a aparição das criaturas aracnídeas acontece com mais frequência, como pode ser visto em 6h38m54s (P.B. HORROR GAMING, 2018). É possível perceber várias criaturas aracnídeas como as do filme e do livro no decorrer da aventura, contudo, dada a interatividade de mais ação que o jogo proporciona, o efeito da aparição da criatura não tem o mesmo alcance, tornando-se banal em alguns momentos, tamanha a facilidade em derrotá-los.

Diferente do filme e do livro, onde existe apenas um xenomorfo que causa o terror na tripulação, no jogo, tem-se contato com dezenas dessas criaturas e de derivações delas, às vezes mais de uma ao mesmo tempo, o que torna o contato menos aterrorizante, dado o efeito que a interatividade proporciona, já que dependerá da habilidade de cada jogador para obter-se o resultado da sobrevivência ou não da personagem.

Outro importante momento de diálogo entre as mídias acontece com a famosa cena do alienígena saindo do corpo de Kane. Após a cena em que encontram o corpo seco e morto da criatura, a tripulação comemora a recuperação do amigo na mesa de café, quando Kane começa a ter fortes dores e câimbras intensas, até que a criatura sai de seu corpo em uma cena grotesca e icônica da franquia.

Uma nódoa vermelha surgira na camiseta de Kane. A mancha de sangue espalhou-se, rápida e irregular, por toda a parte inferior do tórax. O próximo som na sala abarrotada foi íntimo e ofensivo: o som de tecido se rasgando. A camisa se esfrangalhou como a casca de um melão, arregaçando-se nos dois lados, enquanto uma cabeça pequena, do tamanho de um punho humano, surgia pela brecha. A cabeça contorcia-se como a de uma cobra. O minúsculo crânio consistia primordialmente em dentes afiados, riscados de vermelho. A pele, de um branco pálido, doentio, agora se escurecia por um muco carmesim. Não mostrava órgãos externos, nem mesmo olhos. [...] Convulsivamente, a caveira com dentes deslizou para fora. Súbito pareceu irromper do torso de Kane. Cabeça e pescoço anexavam-se a um corpo compacto e espesso, coberto com a mesma carne branca. Braços e perna com garras o impeliram para fora com inesperada velocidade. (FOSTER, 2015, p.195)

A cena do filme e do livro são muito similares tanto na questão narrativa como estética, desde o sentimento de alegria e alívio da tripulação em ver seu colega recuperado, até o pavor descritivo das dores de Kane e do rápido processo de saída da criatura de seu corpo, como vemos em 55m40s (ALIEN, 1979). No videogame, não há um momento igual, mas diversas vezes ele referencia a famosa cena ao mostrar corpos com grandes aberturas em seus tórax, muito parecidos com a descrição do romance, o primeiro pode ser visto em 35m18s (P.B. HORROR GAMING, 2018).

O quadro é muito importante para a franquia *Alien* como um todo, seja como ícone visual e memorial do filme, seja como discussão acerca da repulsa ao corpo, como Adam Roberts aponta acerca da franquia: “O sucesso de *Alien* pode na verdade ser explicável como um texto que penetra em uma ampla mistura cultural de fascínio e repulsa com o corpo” (ROBERTS, 2018, p.544).

A repulsa é claramente exposta durante todas as narrativas e serve como elemento discursivo que tanto atrai, graças ao seu caráter desafiador e, em alguns aspectos, perigoso, como afasta, tornando as narrativas um desafio à zona de conforto do leitor/espectador/jogador.

Boa parte dessa repulsa tem como aliados os desenhos do artista suíço Hans Ruedi Giger, que Ridley Scott fez questão de utilizar como modelos para os alienígenas. As imagens fálicas e grotescas causam a repulsa imediata, dada a estranheza das formas empregadas por Giger, criando uma atmosfera de complexa assimilação para o leitor/espectador.



Figura1 - H.R. Giger, *Necronom V*, 1976. Courtesy of the H.R. Giger Museum. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-nightmarish-works-hr-giger-artist-alien> Acesso em 08 Jul. 2021



Figura2 - H.R. Giger, *Necronom IV*, 1976. Courtesy of the H.R. Giger Museum. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-nightmarish-works-hr-giger-artist-alien> Acesso em 08 Jul. 2021

Aproveitando as imagens de Giger e avançando um pouco mais, ocorre a primeira aparição do alienígena evoluído para sua forma adulta. No romance, a descrição é feita por Ripley e Parker ao observarem, em silêncio e escondidos, a criatura levar seu colega Brett, como se fosse uma marionete:

Acima da figura indefesa do engenheiro, percebia-se um tênue contorno, algo em formato humano, mas definitivamente inumano. Algo enorme e malévolo. Por um átimo a luz se refletiu em olhos demasiado grandes até mesmo para uma cabeça colossal. [...] – Meu Deus – sussurrou Parker. – Ele cresceu. Ripley fitou inexpressivamente o seu tubo de choque e o comparou em relação à massa pesada lá em cima. – Cresceu rápido. O tempo todo, caçávamos uma coisa do tamanho de Jones, mas já tinha se transformado *naquilo*. [...] Ela ergueu o tubo que mais parecia um brinquedinho, ciente de que o seu efeito provavelmente seria irrisório numa criatura daquele tamanho. (FOSTER, 2015, p.231-232, **negrito nosso**)

Os termos em **negrito** demonstram a tentativa frustrada dos personagens de descrever a criatura para seus colegas, inicialmente mostrando o crescimento incompreensível do alien e, em seguida, mostrando a insignificância da arma de choque em comparação ao tamanho que a criatura havia assumido. Todas as tentativas são frustradas graças à magnitude da estranheza da criatura, tática descritiva que é em-

pregada na adaptação fílmica em 1h07m34s (ALIEN, 1979), quando a clássica cena do alienígena abrindo sua boca, contendo sequências de mandíbulas e uma gosma repulsiva, é encenada. A cena é grotesca e, ao mesmo tempo, atraente, graças ao empenho de Ridley Scott em mistificar a criatura durante toda a narrativa.

No videogame, essa cena é ainda mais aterrorizante. Em 1h15m33s (P.B. HORROR GAMING, 2018), a criatura em forma adulta surge de surpresa na frente do jogador, forçando-o a se esconder caso deseje sobreviver. As dimensões da criatura não são tão colossais como as presentes no filme e no livro, mas não deixam de causar um desconforto no jogador/espectador.

Acontece aqui uma remediação, como Rajewsky expõe ao falar das mídias digitais. A autora não aponta diretamente os videogames como referência, mas sua explanação acerca da remediação pode ser empregada em diversos diálogos entre as narrativas desse trabalho “A mídia digital, de fato, remedia formas de mídia pré-existent por meio de simulação, apropriando-se e (em maior ou menor grau) remodelando suas qualidades, estruturas, técnicas ou práticas representacionais específicas (por exemplo, perspectiva linear em computação gráfica)⁶”. (RAJEWSKY, 2005, p.64)

A remediação acontece ao adaptar as cenas do livro e do filme, que não sofrem uma interação direta do leitor/espectador, para a cena do videogame, onde o jogador pode escolher entre sobreviver, objetivo direto do jogo, ou desistir e observar a morte do personagem a partir de suas escolhas. Em ambas as situações acontece o processo de escolha, impossível para o leitor/espectador do livro/filme.

Apesar de utilizar-se o termo evolução para descrever a criatura alienígena em sua forma adulta, Littau aponta uma forma diferente de olhar para essa característica, que dialoga com o conceito trazido por Rajewsky (2005). Ao falar da remediação, ela trata a evolução da criatura como uma evolução adaptativa e sem forma definida:

Esta é a “lógica de adaptação” da espécie Alienígena: ela não tem um ponto fixo de origem, e cada vez que se reproduz não é por re-

6 Digital media, in fact, remediate pre-existent media forms via simulation, appropriating and (to a greater or lesser extent) refashioning their specific qualities, structures, techniques, or representational practices (e.g., linear perspective in computer graphics)

plicação, mas por variação e diversificação. Essa lógica enfatiza não a impossibilidade de adaptação (o fracasso da auto-semelhança), mas a impossibilidade de uma parada para uma adaptação sem fim.⁷ (LITTAU, 2011, p.33)

A lógica de adaptação que Littau propõe tem a ver tanto com a criatura como espécie dentro da mitologia da franquia *Alien*, como da franquia como produto cultural, se adaptando e moldando não como reprodutibilidade pura e direta, mas como adaptabilidade às novas materialidades que foram surgindo durante seus mais de quarenta anos de produção.

Littau ainda aponta: “O princípio evolutivo articulado aqui é pertinente não apenas para a adaptação, mas também para a narrativa transmídia.”⁸ (LITTAU, 2011, p.20), retificando a narrativa da franquia como um produto que funciona através das mídias, em conjunto com elas, em um processo de adaptação constante, como a biologia do *xenomorfo* (forma estranha) alienígena.

O último exemplo a ser apresentado acontece no final das três narrativas. Tanto no romance como no filme, a tenente coronel Ripley observa o alienígena ser lançado de sua pequena nave, dando fim ao terror surreal que enfrentara até ali:

Ela deixou escapar um grito e depois se virou para espiar pela escotilha traseira. Uma forma contorcida e fumegante afastava-se lentamente da nave. Fragmentos e nacos de carne chamuscada se desprendiam dela. Por fim, o organismo incrivelmente resistente sucumbiu às leis da pressão diferencial. O alien foi inchando até estourar, arremessando partículas de si mesmo em todas as direções. Inofensivos, os fragmentos ardentes sumiam da vista. (FOSTER, 2015, p.303)

7 This is the Alien species’ ‘logic of adaptation’: it has no fixed point of origin, and each time it reproduces it is not by replication but by variation and diversification. This logic lends emphasis not to the impossibility of adaptation (the failure of self-sameness), but the impossibility of a stop being put to endless adaptation

8 The evolutionary principle articulated here is pertinent not just to adaptation but also to trans-media storytelling

No filme, a cena é muito semelhante, a única diferença é que o alienígena não explode, como observa-se a partir de 1h51m47s (ALIEN, 1979). No videogame, por não se tratar da protagonista das outras narrativas, a cena se inverte. Após o confronto final com o alienígena e o retorno à nave, a protagonista se defronta com mais uma criatura e, dessa vez, não consegue se livrar do desafio, lançando-se ao espaço, como pode ser visto em 8h32m38s (P.B. HORROR GAMING, 2018).

O videogame não dá alternativa de sobrevivência ao jogador, limitando-o apenas a um observador do final escolhido pela produção, apesar de diferente do filme e do romance. Há um falso sentimento de escolha na cena final: é necessário apertar alguns botões para tentar se esquivar da criatura, mas, pelo menos na experiência do *gameplay*, o final é arbitrário. Esta escolha pela mera observação do jogador na cena final demonstra que, apesar de toda a evolução que os videogames receberam nas últimas três décadas, o diálogo com o cinema, principalmente nos últimos vinte anos, ainda é muito presente na mídia em questão.

CONSIDERAÇÕES

A partir da análise comparativa proposta neste trabalho, foi percebido que a franquia *Alien*, como produto cultural e plurimidiático, é um exemplo muito interessante ao destacar a intermedialidade como ferramenta narrativa. Ao utilizar diferentes mecanismos midiáticos a fim de narrar uma história, a franquia tornou-se exemplo de interação entre narrativas, tornando-se um dos produtos mais consumido pelos fãs de ficção científica e terror.

Contudo, graças à interação plurimidiática, a franquia extrapolou seu público modelo e alcançou a cultura popular, estando presente em diversos outros espaços que pouco dialogam com a proposta original de Ridley Scott e Adam Foster, como desenhos animados e produtos alimentícios, mas que, ao se depararem com o potencial da indústria cultural, aproveitaram seu alcance para atingir diferentes públicos que não teriam contato com a franquia de outra forma.

Dada essa interatividade, foi possível ainda analisar como a franquia se adap-

tou rapidamente às diversas mídias, tornando-se popular tanto como mitologia dentro do universo *Alien*, como produto da indústria cultural, transformando-se em um interessante e amplo exemplo de como o diálogo entre as mídias é importante no cenário atual de produção multimidiática.

REFERÊNCIAS

- ALIEN - o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell. Reino Unido/ Estados Unidos: Fox – Amz, 1979. 1 DVD (116 min).
- ALIEN: ISOLATION. Desenvolvedora: Creative Assembly. Publicado por: SEGA. 2014. 1 Jogo eletrônico.
- CLÜVER, C. *Intermedialidade*. Pós, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>.
- FOSTERS, Alan Dean. *Alien*. Trad. Henrique Guerra. São Paulo, Editora Aleph. 2015.
- LITTAU, Karin. *Media, mythology and morphogenesis: Aliens*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies 17(1) 19–36, 2011. Acesso em mai. 2021, disponível em: <https://journals-sagepub-com.ez78.periodicos.capes.gov.br/doi/10.1177/1354856510383360>
- MACK, Jonathan. *Evoking interactivity: Film and Videogame Intermediality Since the 1980s*. *Adaptation*, Volume 9, Issue 1, March 2016, Pages 98–112, acesso em mai.2021, disponível em: <https://doi-org.ez78.periodicos.capes.gov.br/10.1093/adaptation/apv031>
- P.B HORROR GAMING. Alien Isolation | Full Game Longplay Walkthrough No Commentary [PC Visually Enhanced]. 2018. (8h43m34s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nYiOFGqJD_8&ab_channel=P.B.HorrorGaming. Acesso em: 07 mai. 2021.
- RAJEWSKY, Irina O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n. 6, p. 43-64, 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7202/1005505ar>
- ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo, Seoman, 2018.

APONTAMENTOS SOBRE O FIM DA TERRA: ELEMENTOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA E HORROR NA OBRA LITERÁRIA *METRÔ 2033* E NO JOGO ELETRÔNICO HOMÔNIMO

NOTES ABOUT THE END OF THE EARTH: ELEMENTS OF SCIENCE FICTION AND HORROR IN THE LITERARY NOVEL *METRO 2033* AND IN THE HOMONYMOUS VIDEO GAME

*Jucélia de Oliveira Martins*¹

*Alexander Meireles da Silva*²

1 Doutoranda em Estudos da Linguagem (Literatura, Memória e Identidade), pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Goiás - campus Catalão. Mestra em Letras (Estudos teóricos e críticos em Literatura), pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Membro-fundadora do Grupo de pesquisa: FICÇA - Ficção Científica, Gêneros Pós-modernos e Representações Artísticas na Era Digital. Integrante dos grupos de pesquisa: Nós do Insólito: vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e Estudos do Gótico. Participante do projeto de pesquisa: Do fantástico aos fantásticos: facetas do insólito na contemporaneidade e do Grupo de Trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL): Vertentes do Insólito Ficcional. Pesquisadora bolsista da FAPEMA, SECTI e Governo do Estado do Maranhão. E-mail: jucelia.o.martins@gmail.com.

2 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Federal do Goiás - campus Catalão. 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. E-mail: prof.alexms@gmail.com.

RESUMO: “Metrô 2033” (2010) é um romance publicado pelo escritor russo Dmitry Glukhovsky. Devido ao seu sucesso comercial e de crítica a obra foi posteriormente adaptada para um jogo eletrônico de mesmo nome. Tanto no romance como no game, a narrativa apresenta uma sociedade ramificada através dos túneis do metrô de Moscou após um holocausto nuclear. O presente estudo irá apontar elementos que categorizam tanto o livro quanto o jogo eletrônico como narrativas situadas no entrecruzamento da ficção científica e do horror. Ademais, pretende-se explorar como as narrativas, objetos deste estudo, abordam a questão da identidade e da alteridade no que concerne à relação entre os humanos e as figuras monstruosas que habitam a Moscou pós-apocalíptica idealizada por Glukhovsky. Como suporte teórico, toma-se as proposições de pesquisadores e críticos como Roberts (2018), Ginway (2015), Carroll (1999), Kristeva (1994), Hall (2008), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura russa; Ficção científica; Vídeo game; Alteridade.

ABSTRACT: “Metro 2033” (2010) is a novel published by Russian writer Dmitry Glukhovsky. Due to the commercial and critical success of the novel, it was adapted into an electronic game under the same name. The novel and the game introduce a society ramified through the tunnels of the Moscow subway after a nuclear holocaust. The present study will highlight elements which categorize the book and the electronic game as narratives situated in the intersection between science fiction and horror. Moreover, this paper explores the question of identity and alterity in the relationship between humans and the monsters that inhabit the post-apocalyptic Moscow idealized by Glukhovsky. As theoretical support will be used the propositions of researchers and critics such as Roberts (2018), Ginway (2015), Carroll (1999), Kristeva (1994), Hall (2008), among others.

KEYWORDS: Russian literature; Science fiction; Video game; Alterity.

VIDEOGAMES E LITERATURA

O escritor britânico Adam Roberts, no livro *A verdadeira história da ficção científica*, assevera que no século 21 os textos visuais de ficção científica (doravante FC) apresentaram crescimento vertiginoso. Embora sua predominância, fora da literatura, se manifeste em narrativas direcionadas para Cinema ou Televisão, o gênero possui relação longa e frutífera com os *videogames*:

FC e fantasia ocupam um lugar importante na cultura dos *video-games*, embora talvez não tão dominantes quanto o lugar que têm nos filmes. [...] Mas os jogos são perfeitamente adequados ao visual especular da FC e a detalhada construção de mundos dos jogos de FC, não raro complexa em termos visuais, pode ser maravilhosa de se ver (ROBERTS, 2018, p. 668).

Roberts (2018) descreve que na década de 70 foram desenvolvidos diversos jogos eletrônicos para fliperama, dentre os quais, *Invasores do Espaço*, lançado em 1978. Nesta *space opera* (*ópera espacial*)³ o objetivo do jogador é impedir que hordas de naves alienígenas hostis invadam a Terra. O mencionado autor explica que a importância do referido jogo reside no fato dele ser, potencialmente, o primeiro *game* cujo desenvolvedor admite ter se inspirado na literatura de FC, especificamente, a escrita por H. G. Wells. Acerca do aludido *game*, o escritor declara o seguinte:

[...] o jogo consegue evocar com imagens e ações mínimas uma genuína tensão e um conveniente sentimento da implacabilidade dos ofensores inumanos. É um texto importante de FC, tanto em si mesmo quanto em termos de sua grande influência sobre o desenvolvimento do gênero (ROBERTS, 2018, p. 629).

O êxito de *Invasores do Espaço* impulsionou o lançamento de outros jogos de fliperama que, recorrendo à ficção científica e seus ícones, passam a priorizar a

3 Subgênero da ficção científica cuja narrativa retrata aventuras e batalhas espaciais, além da exploração interplanetária pelos seres humanos e o estabelecimento de relações diplomáticas com civilizações alienígenas.

construção de narrativas mais complexas. Inclusive, buscando inspiração ou mesmo adaptando roteiros cinematográficos: “O desenvolvimento seguinte foi a criação de jogos de fliperama que se vinculavam a textos de cinema: em particular *Tron* (Midway, 1982) [...] e *Star Wars* (Atari, 1983)” (ROBERTS, 2003, p. 629).

A partir da década de 80, com o advento dos computadores pessoais, surgem jogos eletrônicos que podem ser desfrutados em ambiente doméstico. Roberts (2018) destaca, entre os grandes jogos com elementos de FC lançados naquele período, *games* como *Final Fantasy* (1987) e *Doom* (1993). A respeito deste último, *Doom* pode ser classificado como uma história de FC militar⁴ com elementos de horror. Nele é retratada a jornada de um fuzileiro (Doom guy⁵) através de Marte e suas luas (Phobos e Deimos), enquanto luta contra criaturas demoníacas e busca retornar ao planeta Terra: “Hiperviolento e sangrento, o jogo tornou-se muito popular. Todo um subgênero de jogos tipo *Doom* se seguiu, jogos hoje conhecidos como jogos de tiro em primeira pessoa, entre eles o pastiche de FC e humor negro *Duke Nukem 3D* (1996) [...]” (ROBERTS, 2003, p. 630).

Graças aos avanços tecnológicos, o mercado dos jogos eletrônicos vem crescendo exponencialmente. Na atualidade, ele é considerado um dos maiores do mundo e em constante expansão, gerando uma receita de centenas de bilhões a cada ano. Para se manter em uma indústria tão competitiva, as desenvolvedoras investem massivamente em tecnologias capazes de conferir aos *games* aspectos gráficos e sonoros ultrarrealistas. Todavia, não somente de bons gráficos é feito um jogo campeão de premiações. Conhecedoras desse fato, as produtoras de jogos buscam profissionais especializados pertencentes aos mais variados setores artísticos, tais como ilustradores, musicistas, atores e escritores:

No final da década de 1990, os gráficos dos *videogames* eram tão detalhados, tão bem apresentados e fluidos, que começaram a cons-

4 Classificação utilizada por alguns estudiosos e escritores, como o norte-americano David Mark Weber.

5 O protagonista do jogo não foi nomeado pelos desenvolvedores, por isso adota-se aqui a designação utilizada pelos fãs da franquia.

tituir uma nova forma de arte. O traço importante que compartilham com a FC cinematográfica e televisual é o grau em que são envolventes, permitindo que os participantes explorem um mundo virtual visualmente imaginativo e esteticamente atraente (ROBERTS, 2018, p. 631)

Considerada o *Oscar* dos jogos, a premiação anual *The Game Awards*, por exemplo, possui entre suas principais categorias a de *Melhor Narrativa*. Se fizermos um levantamento entre os campeões ou indicados nessa categoria, desde a sua criação, é constante a presença de um *game* que trabalhe alguma das vertentes que exploram o insólito ficcional. É o caso do vencedor da categoria *Melhor Narrativa* (no *The Game Awards* 2020) e detentor do título de jogo mais premiado de todos os tempos: *The Last of Us Part II*. Ficção científica LGBTQIA+ e pós-apocalíptica que ocorre em um mundo devastado por uma pandemia causada por infecção fúngica, na qual a protagonista Ellie persegue de forma visceral seus inimigos para executar uma vingança à outrance.

É incontestável que encontrar boas histórias são imprescindíveis para a indústria *gamer* e a ficção especulativa, nesse quesito, sempre foi um terreno fértil e com uma diversidade capaz de agradar todos os públicos. Segundo o escritor paulista 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)

Para o autor, a literatura especulativa, ao conjecturar sobre a realidade consegue reconstruí-la. Ela se apropria de um fato e passa a imaginá-lo de uma forma alternativa, utilizando a ficção para fugir da esfera do real sem nenhum receio de estar reposicionando a maneira de se enxergar as verdades já socialmente convencionadas. Todavia, Causo deixa claro que embora a ficção especulativa não se subordine às leis da realidade vigente, não significa que esta seja irrazoável: “Ao contrário, para cada mundo ficcional é criada uma lógica com a qual o leitor deve familiarizar-se, enquanto o autor se obriga a mantê-la” (CAUSO, 2003, p. 37).

Acerca do que constituiria a chamada ficção especulativa, a professora Naiara Sales Araújo levanta que:

Nesse sentido, entendemos como ficção especulativa as narrativas que provocam, no leitor/telespectador ou nas personagens, mecanismos de lucubrações no universo natural ou sobrenatural. Tais lucubrações — por vezes, futurísticas, hipotéticas e extrapolativas — devem irromper na narrativa, desestabilizando o ambiente cotidiano e familiar das personagens ou do leitor/espectador. Assim, a ficção científica, o fantástico, o horror, o terror, a fantasia, narrativas mitológicas e lendárias, dentre outras categorias que extrapolam as barreiras do real e do imaginário fazem parte do que consideramos ficção especulativa (ARAÚJO, 2021, p. 7 e 8).

Araújo (2021) entende a ficção especulativa como uma categoria ficcional que englobaria gêneros literários (como o fantástico e a ficção científica) e outras categorias estéticas (como o Horror e o gótico), nos quais um acontecimento insólito faz derruir a atmosfera de trivialidade da narrativa.

Para os fins desta pesquisa, a FC e o Horror serão o cerne da análise. A esse respeito, o filósofo americano Noël Carroll, na obra *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*, defende que a FC seria uma subcategoria dentro do gênero horror: “[...] boa parte do que chamamos pré-teoricamente de ficção científica é, na realidade, uma espécie de horror que substitui as tecnologias futuristas por forças sobrenaturais.” (CAROLL, 1990, p. 29). A colocação acima não nos parece correta, por entendermos que a ficção científica e o horror são bem distintos entre si, e, ainda, por acreditarmos que o uso do termo “substituir” é inadequado neste caso, tendo em vista que na FC a tecnologia (seja uma já existente na sociedade atual ou uma a ser desenvolvida no futuro) é a grande catalisadora dos eventos insólitos e/ou surgimento de forças inicialmente entendidas como sobrenaturais na narrativa. Enquanto para o horror a presença daquela é irrelevante.

Nada obstante, quando Carroll (1990, p. 29) pondera que: “[...] em meus exemplos, passaremos livremente do que é chamado de horror para o que é chamado de ficção científica, considerando a fronteira entre esses supostos gêneros totalmente fluida”. Essa afirmação demonstra-se crível, porque as barreiras que separam esses

dois gêneros são tão tênues que eles, vez ou outra, amalgamam-se. A seguir será analisada a narrativa *Metrô 2033*, objeto deste estudo no seu formato literário e gamífico, que constitui um ótimo exemplo da confluência da ficção científica com o horror.

FC E HORROR NO METRÔ DE MOSCOU

No ano de 2002, o escritor russo Dmitry Glukhovsky publicou no formato online o romance de ficção científica *Metrô 2033*. Devido ao sucesso junto aos leitores, essa obra foi relançada em versão física em 2005, adquirindo notoriedade no seu país de origem e, posteriormente, em outros locais do mundo. Além disso, rendeu ao autor o *Encouragement Award* de 2007, concedido pela Sociedade Europeia de Ficção Científica. Constatando o potencial da obra literária, em 2010, a empresa ucraniana 4Agames lançou uma adaptação do livro em formato de jogo eletrônico.

Tanto no romance como no *game*, a narrativa apresenta uma sociedade ramificada por meio dos túneis do metrô de Moscou após um holocausto nuclear. Tal acontecimento inviabilizou a sobrevivência dos seres humanos na superfície terrestre, fazendo desta um local propício para o surgimento de criaturas monstruosas. Nesse cenário, o protagonista deve sobreviver tanto ao ataque dos mutantes, como aos confrontos decorrentes das disputas de poder entre as facções do metrô.

Na figura 1 (abaixo) é possível se visualizar o mapa da rede metroviária utilizada pelo protagonista Artyom ao longo de sua marcha, com indicação das estações, facções e zonas de perigos. Esse mapa está disponível, na íntegra, no verso da capa da obra literária, mas no jogo eletrônico ele vai sendo construído conforme o jogador avança e parcialmente apresentado no começo de cada missão:

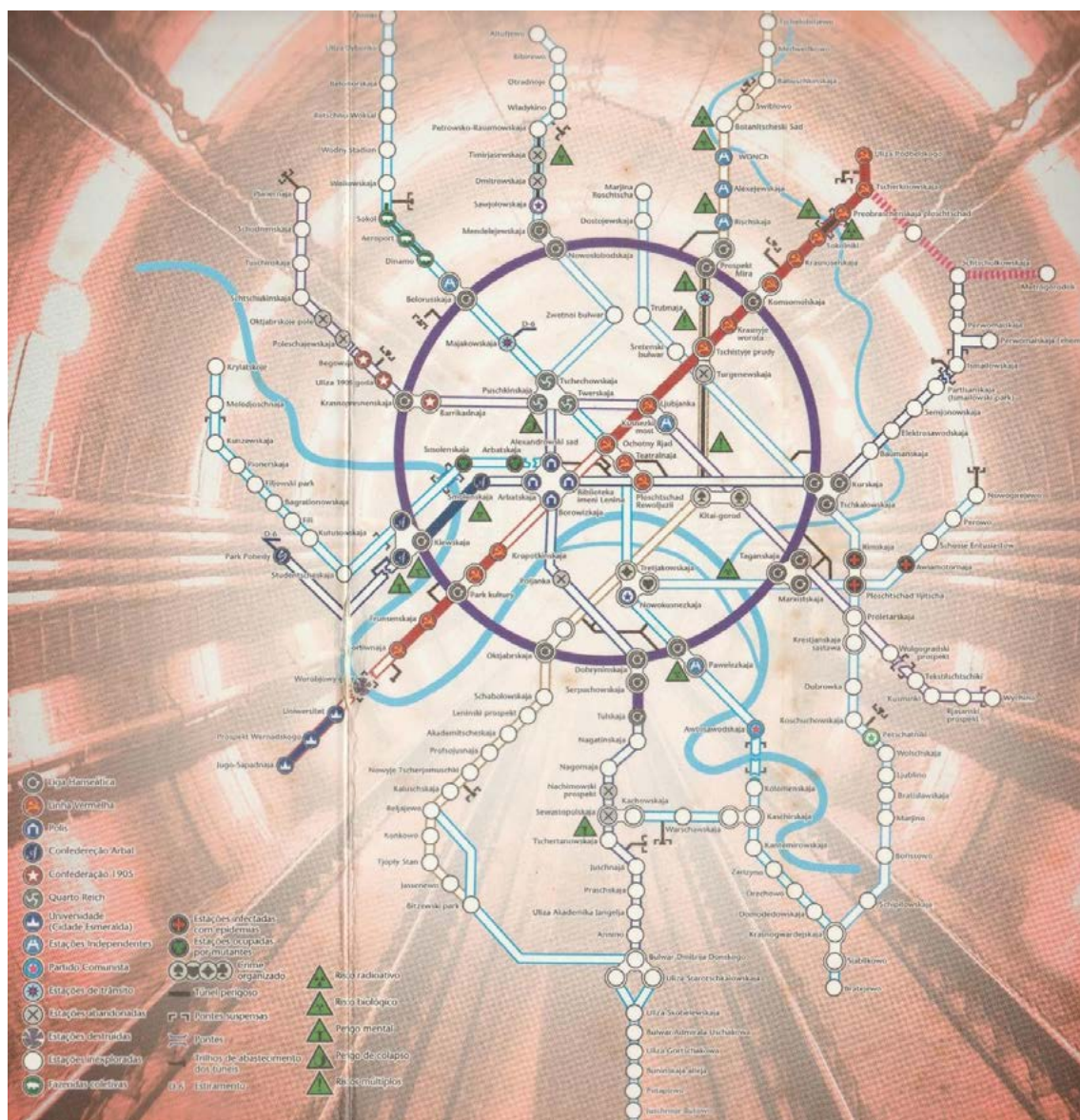


Figura 1 – Mapa de Artyom - Rede metroviária de Moscou no ano de 2033

Fonte: Verso da Capa (GLUKHOVSHY, 2010, não paginado).

Segundo Causo (2003), a ficção científica: “[...] se apresenta como um mundo ficcional diferente do nosso por força de fatores científicos e tecnológicos” (2003, p. 88). Em “Metrô 2033”, a utilização de artefatos tecnológicos (ogivas nucleares), produzidos com finalidade bélica, foi determinante para gerar uma abrupta alteração no estilo de vida e comportamento dos membros daquela sociedade. O enredo explicita que, após uma avassaladora guerra nuclear, a superfície terrestre se tornou inabitável em decorrência dos altos índices de radiação, forçando, assim, as pessoas a busca-

rem abrigo no subterrâneo em uma tentativa desesperada de sobreviver. Esse tipo de cenário poderia ser propício para o desenvolvimento de uma narrativa distópica, porém neste estudo interpreta-se que o *corpus* pertence à FC pós-apocalíptica, conforme será discorrido a seguir.

A escritora norte-americana Julie Kawaga (2012) defende que a ficção científica pós-apocalíptica é diferente da distopia, embora isso não impeça a manifestação de ambos em uma mesma obra. Para a autora, a primeira oferece ao leitor o retrato de um mundo devastado por uma catástrofe (normalmente causada por ação humana, com o auxílio de um aparato tecnológico com potencial destrutivo), cuja prioridade dos membros remanescentes é lutar pela sobrevivência. Já na segunda, o foco é desvelar as máculas de uma sociedade aparentemente democrática e justa, mas cujos membros são oprimidos por seus governantes, embora não estejam conscientes disso (o grau de alienação dos sujeitos os faz acreditar que as situações vivenciadas se encontram dentro da espera da normalidade), subordinem-se por medo ou conveniência, ou, ainda, sejam coagidos por meio de medidas repressivas.

Explorando ainda mais essa diferenciação, o professor Alexander Meireles da Silva explica que: “Em um primeiro momento, tanto distopia quanto pós-apocalíptico parecem a mesma coisa. Já que nos dois casos nós temos cenários no futuro onde o ser humano se vê diante de um mundo que sofreu uma mudança brusca em relação ao que era” (SILVA, 2018, n.p.). Fato que justificaria a razão de uma parte da doutrina pensar na ficção pós-apocalíptica como sendo uma espécie dentro do distópico, enquanto outra a enxerga como uma categoria da FC dotada de especificidades próprias.

Pode-se entender, a partir da leitura do artigo *The Three Faces of Utopianism Revisited*, escrito pelo cientista político Lyman Tower Sargent (1994), que na distopia (também denominada por ele como “Utopia negativa”) é minuciosamente descrita uma sociedade fictícia estrategicamente situada pelo autor em um espaço e tempo que direcionem o leitor hodierno a crença de que ela é consideravelmente pior em relação àquela na qual o leitor está inserido.

Corroborando com Sargent (1994), porém aplicando uma interpretação ampliada, Silva assevera que “[...] na distopia o que temos é o conflito entre o ser humano e a sociedade, a perda de direitos individuais, a alienação social, a existência

de instituição de poder e controle social” (2018, n.p.). Logo, é uma narrativa com um viés mais sociopolítico, na qual se faz presente uma estrutura social plenamente estabelecida. A sociedade distópica não é igualitária, embora dissemine a ideia ilusória de que ela é e mantenha ares de civilidade. Neste tipo de narrativa o/a protagonista, após adquirir consciência acerca da situação de subjugação, entende que é necessário lutar contra o sistema/poder. No fim, suas ações podem desencadear em mudanças sociais benéficas ou em violenta repressão.

Já nas histórias pós-apocalípticas o conflito é do homem com a natureza: “O pós-apocalíptico mostra os efeitos de todo esse cenário de fim sobre as relações humanas, sobre a regressão do ser humano ao estado de selvageria e barbárie [...]” (SILVA, 2018, n.p.). O foco da narrativa está voltado para a luta individual (ou de um pequeno grupo) pela sobrevivência em um mundo outrora familiar, mas que se transformou em um lugar hostil.

Kawaga (2012) frisa que no romance pós-apocalíptico é necessária a ocorrência de um acontecimento cataclísmico que tenha desencadeado uma profunda transformação mundial, todavia esta vertente ficcional explora questões correlatas a natureza humana e afloradas depois do evento:

O evento pode já ter ocorrido, ou estar acontecendo, mas os livros pós-apocalípticos são sobre os sobreviventes e como eles lidam com este mundo novo e mortífero. Pode até existir indícios distópicos na obra, como a emergência de novas sociedades a partir do que remanesceu da civilização. Mas um romance pós-apocalíptico é sobre os sobreviventes, e tudo o que eles enfrentam após o fim do mundo (KAWAGA, 2012, tradução nossa).⁶

Na narrativa pós-apocalíptica não existem leis, no máximo regras de conduta

6 A post-apocalyptic novel, on the other hand, is about a world-changing, cataclysmic event: floods, zombies, the super flu, earthquakes, solar flares, the moon falling out of alignment, etc. The event could have already happened, or is in the process of happening, but post-apocalyptic novels are about the survivors and how they deal with this new, deadly world. It could even have hints of dystopian in it, as new societies emerge from the remains of civilization. But a Post-apocalyptic novel is about the survivors, and everything they face after the world ends.

e boa convivência, porém essas são extremamente frágeis, restritas e voláteis. O/A personagem (ou grupo) pode escolher segui-las ou não, ou, ainda, substituí-las ao eliminar aquele que as elaborou.

Em *Metrô 2033*, embora fique entendido que a devastação nuclear teve um alcance global, a narrativa tem como cenário a cidade de Moscou, capital da Rússia, em uma versão destruída e totalmente insalubre para os seres humanos. Posto isso, o *game* começa com uma *cutscene* (ou cinemática) que irá ilustrar esses acontecimentos, situando o jogador: mostra cenas da guerra, do “inverno nuclear”⁷ que se seguiu e como, ao longo de 20 anos, as estações do metrô moscovita (convertidas em cidades ou desordenados aglomerados humanos) se tornaram no lar dos sobreviventes.

Na figura 2, subsequente, é possível verificar como o jogo eletrônico apresenta a principal entrada de acesso ao metrô de Moscou e parte da área urbana duas décadas após a tragédia. Esta imagem também ilustra a adaptabilidade dos sistemas naturais frente aos distúrbios humanos, ao mostrar algumas árvores que germinaram em meio a devastação. Conforme o livro e o jogo prosseguem são ainda descritas ou exibidas uma grande variedade de criaturas monstruosas que se adaptaram plenamente a esse novo mundo.

7 *Inverno Nuclear* é um termo utilizado para designar as bruscas mudanças climáticas em um cenário pós-guerra, em decorrência da forte nuvem de poeira e ferrugem que cobriria o planeta, após ataques nucleares massivos: “Com a luz do sol bloqueada, a temperatura poderia chegar a -40 °C no interior dos continentes e a agricultura estaria comprometida por pelo menos três anos (se é que viria a se regenerar) dando origem a uma grande crise de abastecimento em todo o mundo” (MARCHINI, s.d.).



Figura 2 - Cenário pós-apocalíptico: cidade de Moscou

Fonte: Screenshot de *Metro 2033* (Ucrânia, 4A Games, 2010)

Segundo a professora Mary Elizabeth Ginway (2005), a ficção científica recorre ao “ícone da terra devastada” com a intenção de conduzir o leitor/espectador a uma reflexão sobre os perigos do desenvolvimento tecnológico com propósito armamentista: “[...] essas histórias têm um propósito didático claro, de aviso contra a devastação nuclear, usando o cenário da terra devastada não como ambientação, mas como um veículo para a sua mensagem antibélica” (2005, p. 88). Tanto no jogo, como no livro, essa mensagem contra as armas nucleares é clara: “Vocês mataram o meu mundo inteiro! Nosso mundo inteiro! Vá em frente, aperte o gatilho da sua máquina maldita, assim como apertou os gatilhos e botões de dezenas de milhares de dispositivos letais!” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 360).

Outrossim, a obra literária tem início com o capítulo intitulado “O fim da terra”. Neste, é apresentado ao leitor o protagonista Artyom e realizada uma explicação sobre o motivo que forçou os moscovitas sobreviventes a residirem na rede metroviária.

Artyom acabara de completar 20 anos; tinha nascido quando a vida ainda era lá em cima, na superfície. Não era magro e pálido como os outros que nasceram no metrô, que não tinham coragem de ir até a superfície por medo da radiação e dos raios chamuscantes

do Sol, tão nocivos para os negociantes do subterrâneo. Na verdade, até mesmo Artyom, pelo que podia se lembrar, estivera na superfície apenas uma vez, e foi somente por um instante – a radiação lá era tão intensa, que qualquer pessoa que não conseguisse conter a curiosidade ficaria totalmente queimada em questão de horas, antes mesmo de conseguir curtir um passeio e ver um pouco do bizarro mundo que existe por lá (GLUKHOVSHY, 2010, p. 11).

Conforme observado no trecho acima, a história começa logo depois de Artyom completar 20 anos. Não é absurdo supor que a guerra teria acontecido no ano de 2013, já que ele admite ter nascido na superfície. Logo, pode-se concluir que o título do livro e do jogo eletrônico é *Metrô 2033* por esta ser uma data emblemática para o protagonista, que somente então encontra a motivação necessária para atender ao chamado que mudaria sua vida e da população do metrô.

Referente ao *game*, por ser um jogo de tiro em primeira pessoa, o jogador se torna Artyom. Visualizando aquele mundo sobre o ponto de vista dele, sob seu olhar. Somente escuta-se aquilo que o personagem tem a dizer entre as missões (durante a jogabilidade este não se manifesta), quando ele narra sua jornada com um tom confessional, como se estivesse escrevendo um diário. Enquanto na obra literária, é possível conhecer Artyom de forma mais completa, desde sua aparência até pensamentos e sentimentos. Inclusive, o texto fornece diversos indícios de que, na realidade, o protagonista nunca se conformou com a restrição que a vida no subterrâneo lhe impunha. Este sempre nutriu, de forma velada, o desejo de sair para desbravar, mas é impedido pela pesada rotina de trabalho, em função da pouca idade e pelo medo do desconhecido: “Artyom ansiava por viajar, mas vagar pelo metrô sem nenhum bom motivo era perigoso demais” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 32).

Artyom reside na estação VDNKh com seu pai adotivo, Sukhoi (a quem chama de Tio Sasha), que ensinou técnicas de sobrevivência e combate. Porém, Sukhoi sempre trata Artyom como se ainda fosse um garoto (para o desgosto deste), não lhe atribuindo tarefas de grande responsabilidade. É frequente, na narrativa literária, esse tipo de tratamento direcionado ao protagonista por parte de homens mais velhos, referindo-se a ele como “filho” ou “garoto”.

A grande virada na vida de Artyom ocorre com a chegada do personagem Hunter. Este utiliza o nome da profissão que exerce: um *Hunter*, termo advindo da língua inglesa que pode ser traduzido para o português como “caçador”. Na história, os caçadores são as pessoas que se arriscam subindo até a superfície para buscar e recolher recursos essenciais para a sobrevivência dos moradores do subterrâneo.

“[...] era sempre uma profissão extremamente perigosa, sempre um confronto com o desconhecido, o misterioso, o sinistro... Sabe-se lá o que acontecia naqueles espaços abandonados, onde a terra radioativa, desfigurada por milhares de explosões, aradas por trincheiras e tendo catacumbas como cicatrizes, germinava brotos monstruosos... (GLUKHOVSHY, 2010, p. 33).

Hunter chega até a estação VDNKh em decorrência da proliferação de ataques realizados por uma nova modalidade de monstros que eles chamam de “Demônios” (no livro)/ *Dark ones* (no jogo) no local. VDNKh seria a principal linha de acesso das criaturas monstruosas ao metrô (por ter conexão com a superfície), sendo somente o esforço e o sacrifício dos moradores locais que estariam impedindo a total invasão. O caçador busca Sukhoi para analisar alternativas e solucionar a situação, mas este em vez de se aliar ao amigo, apresenta desesperança em relação ao futuro: “E esses demônios não são maus espíritos, nem são uma espécie de diabos. São *Homo novus* – a etapa seguinte da evolução, mais bem adaptados ao ambiente do que nós” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 39).

Sukhoi acredita que a humanidade foi superada e que as criaturas que agora dominam a superfície são merecedoras de herdar a Terra. Hunter, em sentido contrário, renega totalmente se resignar ao extermínio da raça humana, expressando sua intencionalidade de sobreviver a qualquer custo: “Se os homens racionais, os refinados e civilizados *Homo sapiens*, decidirem capitular, então recusarei ser chamado disso e preferirei me tornar um bicho. E, como um bicho, irei me agarrar à vida com os dentes e morder as gargantas dos outros para sobreviver” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 41). A brutalidade demonstrada pelo caçador está em sintonia com o traço que caracteriza um sobrevivente em uma narrativa pós-apocalíptica, afinal a prioridade é se manter vivo independente do custo.

Observando as atitudes de Artyom e entendendo que eles têm visões similares sobre como proceder diante da crise apresentada, ou seja, exterminando a ameaça, Hunter lhe atribui a perigosa missão de cruzar o sistema ferroviário até chegar à capital “Polis” para pedir reforços aos seus dirigentes, que seriam os únicos em todo o metrô que possuem artilharia para ajudar: “E não tenha medo. Você encontrará pessoas dispostas a ajudá-lo em tudo quanto é lugar. Você precisa fazer isso! Saiba que tudo depende de você” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 47). Por Artyom se ressentir por ser tratado como alguém incapaz pelo pai e acreditar que cumprir essa missão é o seu destino, ele aceita a solicitação, e, quando chega o momento, parte em sua jornada.

Com base no que foi dito até então, pode-se chegar à conclusão de que o mundo do protagonista não é seguro, seja na superfície ou no próprio subterrâneo; e que o medo é uma constante na vida daquela sociedade, seja este direcionado aos monstros, a outros humanos ou ao desconhecido. O escritor estadunidense H. P. Lovecraft explica que experiências dolorosas e que colocam a vida em risco são lembradas com maior vivacidade que as prazerosas e que “[...] incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades.” (LOVECRAFT, 1987, p. 1).

Portanto, é inegável que apesar de “Metrô 2033” ser comercializada como uma obra de FC, esta apresenta elementos característicos das narrativas de Horror. Para o crítico literário João Adolfo Hansen:

[...] “horror, finalmente, relaciona-se ao que Freud, falando de *Os elixires do diabo*, de Hoffmann, chamou de “sinistro” ou “Unheimlich”, o spectral não-familiar, indeterminação e medo do denominado grotesco, que rompe os hábitos cotidianos com uma força incontrolável de angústia sem explicação (HANSEN, 2003, p. 19).

Assim sendo, o horror se constrói pelo surgimento de uma sensação de infamiliaridade tamanha em relação a tudo que é socialmente normalizado ou integra a esfera do real e possível, que ocasiona no personagem e no leitor/jogador uma apreensão intensa o suficiente para deixá-lo fisiologicamente arrepiado ou ojerizado.

Em *Metrô 2033*, seja na versão literária ou *game*, há a presença de diversas cria-

turas monstruosas que maximizam o sentimento de inquietação sentida pelo *leitor/gamer* acerca dos rumos da história e pelo protagonista durante o cumprimento da sua missão: “Todos os tipos de perigo aguardavam aqueles que se atreviam a subir – desde radiação até criaturas repulsivas surgidas devido à radiação. Ali na superfície havia vida também, mas não a vida segundo a concepção humana comum” (GLUKHOVSHY, 2010, p.34).

O trecho acima corrobora com o entendimento do professor Luciano Cabral de que as pessoas enxergam os monstros como anormais, e, por consequência, malignos: “Se fizermos uma verificação etimológica, veremos que o substantivo monstro pode conter três ideias: anormalidade, presságio e mal” (CABRAL, 2017, p. 204). As figuras monstruosas presentes em *Metrô 2033* não fogem à regra, dentre elas podemos destacar os fantasmas e os mutantes.

Sobre os fantasmas, acredita-se que a alma de todos os que morrem dentro dos túneis do metrô (principalmente mortes violentas) ficam vagando e buscam angariar novas almas. Segundo o crítico literário espanhol David Roas: “A aparição incorpórea de um morto não é apenas aterrorizante como tal (o que tem a ver com o medo dos mortos que, definitivamente, representam *o outro*, o não humano, mas também supõe a transgressão das leis físicas que ordenam nosso mundo” (ROAS, 2014, p. 32). Pode-se verificar essa transgressão no livro, quando Artyom conta a Khan (um personagem que possui afinidade com o mundo sobrenatural) sobre o som que escutou enquanto atravessava os túneis, capaz de ocasionar na morte do ouvinte. E, para seu espanto, Khan diz se tratar da voz dos mortos: “O metrô combina a vida material com as hipóstases do outro mundo. Agora, o Éden e o inferno estão aqui, unidos em meio às almas dos mortos. Vivemos em meio às almas dos mortos, que nos rodeiam.” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 107).

Já os mutantes são os seres advindos da superfície pós-guerra e cujos corpos se adaptaram aos efeitos da radiação. É apresentada uma variedade de mutantes provenientes de animais e vegetais, mas aqueles que são vistos como a principal ameaça à segurança da população metroviária, são os que a obra literária nomeia de Demônios/ *Homo novus* e o jogo de *Dark ones*. Supostamente, uma forma evoluída dos seres humanos.

Esses seres são descritos como possuidores de uma aparência repugnante, o que por si já os tornam indesejáveis, como enfatiza Carroll: “[...] essas violações da natureza são tão repulsivas e repugnantes que muitas vezes provocam nos personagens a convicção de que o mero contato físico com elas pode ser letal” (1990, p. 38). Todavia, um fato interessante sobre eles é que em nenhum momento eles atacam fisicamente as pessoas. Limitam-se a invadir o subterrâneo e buscar aproximação. Ocorre que os *Dark ones* (vide figura 3) possuem poderes psíquicos tão avançados, que a mera tentativa de comunicação com qualquer humano conduz este último à loucura. Essas criaturas também conseguem invadir os sonhos e o fazem frequentemente com Artyom, porém ele, diferente das demais pessoas, consegue interromper a conexão e não fica com nenhuma sequela de ordem psicológica.



Figura 3 - *Dark Ones* se comunicando com Artyom

Fonte: *Screenshot* de *Metro 2033* (Ucrânia, 4A Games, 2010)

Levando-se em conta essas informações, esses mutantes podem ser considerados perigosos não só por seus aspectos físicos, mas principalmente em decorrência de ser um tipo de monstro considerado socialmente ameaçador:

Monstros horrendos são ameaçadores. Esse aspecto do traçado dos monstros do horror é, creio, incontestável. Eles têm de ser perigosos. Isso pode ser conseguido simplesmente tomando o monstro letal. Basta que ele mate e mutila. O monstro também pode ser ameaçador

psicológica, moral ou socialmente. Pode destruir a identidade das pessoas (O exorcista de William Blatty ou “O horla” de Maupassant), procurar destruir a ordem moral (O bebê de Rosemary e outros de Ira Levin) ou propor uma sociedade alternativa (I am a legend de Richard Matheson) (CAROLL, 1990, p. 64).

O nível evolutivo deles é tão acentuado (sendo plenamente adaptados para sobreviver em um ambiente pós-apocalíptico) que podem substituir o homem, tornando-o obsoleto e dispensável.

Vale mencionar aqui que, embora não seja propriamente um monstro, os túneis que compõem a rede metroviária são tão letais, sombrios e ameaçadores quanto qualquer um deles, ao ponto de ninguém ousar atravessá-los sozinho, optando por esperar pela formação de grupos ou caravanas. E mesmo assim, ainda é um empreendimento arriscado e com grande índice de fracasso. Por isso, são comparados em alguns momentos a partes do corpo de uma maligna criatura: “A lenha nodosa emitia estalidos, e, ao norte do túnel, um ruído baixinho, de grasnar, do fundo da alma, podia ser escutado de tempos em tempos, como se o metrô fosse o intestino gigante de um monstro desconhecido. E esses sons eram realmente assustadores.” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 27). Nesse sentido, o professor Hélder Brinate Castro enfatiza que o espaço e a forma como este é caracterizado no Horror é essencial para a construção da atmosfera aterrorizante:

O locus horribilis constitui, portanto, um elemento narratológico fundamental não apenas por ser palco de atrocidades praticadas e sofridas pelos personagens, mas também por ser um dos principais responsáveis pela constituição da atmosfera opressora, sombria e amedrontadora, podendo transformar-se ainda na própria ameaça (CASTRO, 2017, p. 133).

É interessante apontar que na obra literária são apresentados dois grandes grupos humanos que habitam a rede metroviária (dividida em metrô 1 e 2). No entanto, apenas os grupos sociais que integram o metrô 2 são considerados verdadeiros selvagens. Devido aos habitantes das linhas do metrô não manterem nenhum contato entre eles, assim que encontram Artyom e um companheiro (que pertencem

ao metrô 1) em seu território, um grupo de habitantes do metrô 2 imediatamente os consideram como inimigos e passíveis de se tornar alimento: “Vou levar o povo das máquinas para a prisão e interrogá-los. Amanhã é feriado, todas as pessoas boas vão comer os inimigos” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 338).

A esse respeito, a filósofa Julia Kristeva explica que o Outro pode ser interpretado como o vilão, por não integrar o grupo, por ser um estrangeiro dentro de determinado território. E o estrangeiro não tem os mesmos direitos de cidadão nato: “Quem é o estrangeiro? Aquele que não faz parte do grupo, aquele que não “é dele”; o outro. [...] o estrangeiro é o outro da família, do clã, da tribo. Inicialmente, ele se confunde com o inimigo” (KRISTEVA, 1994, p. 100). Na narrativa existem diversas facções que lutam pelo controle do metrô 1, grupos constituídos por nazistas, comunistas, satanistas, extremistas religiosos, escravocratas etc. Pessoas capazes de cometerem as maiores atrocidades contra seus semelhantes (piores até que os ditos monstros), em prol da defesa de suas ideologias. Porém, o máximo que acontece é que eles sejam apontados como indivíduos cruéis. No fim, eles ainda são tidos como civilizados, simplesmente por integrarem a sociedade dominante, ou seja, a do Metrô 1.

Segundo o sociólogo Stuart Hall: “As identidades podem funcionar, ao longo de toda a história, como pontos de identificação e apego apenas por causa da sua capacidade para excluir, para deixar de fora, para transformar o diferente em “exterior”, em abjeto” (HALL, 2008, p. 110). Logo, como os integrantes do metrô 2 possuem costumes e crenças muito diferentes dos moradores do metrô 1 e vice-versa, quando há algum contato, eles apenas enxergam as divergências entre si. E isso reforça o sentimento de identificação e pertencimento que estes têm em relação ao seu próprio grupo.

Os moradores do metrô 2, devido ao fato das suas estações terem pontos de contato com a superfície, apresentam deformações físicas provenientes da exposição constante à radiação. Eles são estéreis, praticam canibalismo e tem dificuldade de comunicação, com exceção de seus líderes (pessoas nascidas antes da guerra): “Logo ficou claro que o carcereiro diferia dos outros habitantes da estação: em vez de frases primitivas, cortadas, falava corretamente, com alguma pompa, e até mesmo o timbre de sua voz era totalmente humano, ao contrário dos outros” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 341). Artyom sente medo e repulsa direcionados àqueles seres selvagens, que na

visão do protagonista nem humanos eram. Nem mesmo quando foi brutalmente torturado e quase enforcado pela facção nazista, que integra o metrô 1, o personagem expressou sentir tamanho pavor.

Para o pesquisador Pedro Sasse, a alteridade é uma fonte de insegurança:

Uma das maiores fontes de medo é a alteridade e, por muito tempo, a cidade murada foi uma das mais implícitas manifestações da ameaça representada pelo Outro. Erguer uma muralha é um ato que literalmente define fronteiras, cria uma linha, não apenas física, mas também simbólica, entre o espaço do nós e o espaço desse Outro: dentro ficam aqueles que compartilham de nossas ideias, nosso sangue, nossa cultura, nossa língua; fora está o perigo representado pelo diferente, por aquilo que pode nos mudar, nos dominar ou nos destruir (SASSE, 2017, p. 178).

Quando os *Outros* vivem conforme regras desconhecidas, impossibilitando o direito ao contraditório e ampla defesa, há um intenso sentimento de desamparo e de estar entregue à própria sorte. Assim como estar em um local onde você não se sente parte, estimula o temor.

Retornando à história, tanto no livro como no jogo eletrônico, boa parte da narrativa é empregada acompanhando os desafios e perigos enfrentados pelo protagonista ao longo do metrô até chegar ao seu destino: a capital do metrô chamada Polis. E Artyom logrou êxito perante todas as desventuras que surgiram em seu caminho: “o desastre que molda a narrativa existe para nosso herói ou heroína terem mais opções de aventura e para mostrar como superam as adversidades” (ROBERTS, 2018, p. 647).

É válido destacar que, em “Metrô 2033”, Polis assume a posição de cidade distópica em meio a um cenário pós-apocalíptico. Há uma falsa ilusão de que a cidade-estação é perfeita, sendo governada de forma justa e democrática, além de ser acessível e pronta a ajudar todas as demais estações do metrô. Mas, na realidade, Polis está longe de ser democrática e solidária. Seus governantes (divididos em duas castas: militares e acadêmicos) vivem em conflito e somente defendem seus próprios interesses, independentemente dos custos para sua população (que acredita ser privilegiada) ou das demais estações. Ratificando assim a fala de Sasse, ao lembrar que:

“O ato de fundar uma cidade cria já uma unidade artificial que entra em atrito com a heterogeneidade inerente às sociedades humanas. Por mais que se utilize a força para sustentar a ordem aspirada, o equilíbrio é precário e o caos está sempre prestes a aflorar” (SASSE, 2017, p. 179).

Mais adiante é revelado que a suposta predestinação de Artyom não era chegar até Polis, levando-se em conta que a ajuda que ele esperava encontrar no local para salvar sua estação e o restante do metrô é negada pelo conselho da capital. O destino o levou até aquela área para possibilitar que o protagonista encontrasse aliados, e, por meio deles, uma solução para o problema com os monstros: a descoberta de mísseis intactos e com potencial destrutivo suficiente para aniquilar o ninho dos mutantes localizado na superfície.

Vencidos os desafios do subterrâneo, Artyom encontra no mundo antigo, em meio aos destroços da cidade radioativa (equipado com roupa e máscara protetoras), o material necessário para executar o plano de destruir os monstros que ameaçam sua espécie. É importante reforçar que o monstro representa o *Outro*, um ser diferente, marginalizado e cuja existência contraria a ordem natural, sendo, portanto, um anormal:

Qualquer questionamento que se faça sobre monstros deve necessariamente levar em conta a relação com o Outro. [...] São elementos dêíticos, portanto, que moldam nossa identidade: só existe um eu em relação a um você, só existe um nós comparado a um eles. Daí começamos a reconhecer como a diferença se atrela impreterivelmente ao ser monstruoso e por que motivo a anormalidade é uma característica essencial dos monstros (CABRAL, 2017, p. 202).

Somente essa anormalidade já causa horror, o que justificaria a eliminação e cessação daquilo que representa uma ameaça futura ou simplesmente um incômodo. Nos momentos finais da narrativa, o protagonista ajuda no acionamento dos mísseis, optando assim por aniquilar seus algozes e se tornar um herói. Este verdadeiramente acreditava que, com essa decisão, salvou a raça humana.

No final do *game* (figura 4), Artyom observa a dizimação dos mutantes enquanto se questiona se tomou a decisão certa.



Figura 4 – Artyom assistindo à destruição dos mutantes.

Fonte: Screenshot de *Metro 2033* (Ucrânia, 4A Games, 2010)

Porém, na obra literária, momentos antes de serem destruídos, os *Dark ones* tentam novamente se comunicar mentalmente com o protagonista. Por ser provavelmente a última vez que esse contato ocorreria, o protagonista resolve encarar as criaturas e ouvir o que eles têm a dizer:

Via as pessoas pelos olhos dos demônios, amargurados, vivendo debaixo da terra, respondendo com fogo e chumbo, destruindo os carregadores da bandeira de trégua que foram enviados até eles com uma mensagem de paz. [...] Entendia que não estavam competindo pela sobrevivência, mas eram dois organismos destinados a trabalhar juntos. E juntos, com o conhecimento técnico do homem e a capacidade dos demônios para superar os perigos, poderiam levar a humanidade a um novo patamar, e o mundo, depois de estacionar, podia voltar a girar sobre seu eixo (GLUKHOVSHY, 2010, p. 413 e 414).

Finalmente, Artyom entende o que significaram todas as tentativas de aproximação realizadas pelos demônios, o motivo de nunca terem atacado ninguém fisicamente, mas sim tentarem uma comunicação mental com os humanos na esperança de encontrar alguém que os ouvisse sem enlouquecer. Para as criaturas, depois de diversas

tentativas frustradas, encontrar Artyom foi uma grande conquista. Ele era o escolhido e um futuro amigo que possibilitaria o diálogo entre as espécies. Com base nisso, os *Dark ones* o protegeram dos perigos em sua viagem pelos túneis da rede metroviária e sentiram alegria e esperança quando o protagonista finalmente decidiu deixá-los falar, com verdadeira disposição para escutar: “Parecia-lhe que todos estavam olhando para ele agora, não acreditando que aquele milagre tão esperado tinha acontecido e que a estúpida hostilidade fratricida tinha chegado ao fim” (GLUKHOVSHY, 2010, p. 415). Todavia, já era tarde demais e os mísseis alcançado o seu alvo.

Segundo dispõe Cabral, além de representar o *Outro*, o monstro também expressa a necessidade de revelar algum fato, tornando-o conhecido, ou, ainda, divulgar alguma mensagem: “A palavra latina *monstrum*, por sua vez, derivando de *monere*, denota revelação, demonstração, exposição de uma circunstância. [...]. A presença de uma criatura monstruosa configuraria, assim, uma mensagem, um presságio, um sinal de que algo está para acontecer” (CABRAL, 2017, p. 204). Os *Homo novus* apresentavam-se diante de Artyom para revelar suas intenções pacifistas, mas na obra literária sua presença destinava-se a expor a natureza destrutiva do ser humano.

Em ambos os formatos, o final de *Metrô 2033* é similar: a dizimação de toda uma espécie por falta de diálogo e por esta ser diferente do padrão de normalidade. Nesse sentido, a professora Fabianna Simão Bellizzi Carneiro levanta uma reflexão sobre a aceitação do *Outro*, respeitando suas particularidades e conferindo-lhe seu devido lugar de fala:

Mais do que atacar a alteridade devemos pensar em novos espaços de convivência das diferentes identidades pós-modernas, onde tanto se postulam misturas raciais e diferentes configurações familiares, por exemplo. Nesta multiplicidade e possibilidades de novos encontros ao redor do mundo, o outro não pode perder espaço nem se fundir em algo diferente de si, mas em uma possibilidade de alguém que merece sua condição e seu espaço na sociedade (CARNEIRO, 2013, p. 45).

Diante do exposto, é constatável que *Metrô 2033* utiliza-se da ficção científica e dos ícones relacionados à narrativa de horror para apresentar uma mensagem

antibélica, reforçar o pressuposto hobbesiano de que o homem é o seu próprio lobo (que em um mundo sem leis, como um pós-apocalíptico, permite aflorar suas piores facetas) e, ainda, que um possível caminho de se evitar o fim da humanidade se encontra no respeito as diferenças, afinal, o *Outro* para alguém somos nós.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção especulativa: considerações sobre a ficção científica e o fantástico. In: ARAÚJO, Naiara Sales (organizadora). *Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco*. São Luís: EDUFMA, 2021.
- CABRAL, Luciano. Medo e monstrosidades. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 201 a 224.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *Onde vivem os monstros: o espaço da alteridade na literatura fantástica contemporânea*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Curso de Letras, Universidade Federal de Goiás. Catalão, Goiás. Disponível em: < <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/5414/5/Disserta%3%a7%c3%a3o%20-%20Fabiana%20Sim%3%a3o%20Bellizzi%20Carneiro%20-%202013.pdf> >. Último acesso: 26/07/2021.
- CASTRO, Hélder Brinate. Medo e Regionalismos. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 127 a 149.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GINWAY, Mary Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.
- GLUKHOVSKY, Dmitry. *Metrô 2033*. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Editora Planeta, 2010.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz. T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KAWAGA, Julie. *Dystopian vs. Post-apocalyptic*. [S.I.] 2012. Disponível em: <<http://juliekagawa.blogspot.com/2012/01/dystopian-vs-post-apocalyptic.html>>. Acesso em: 23/07/2021.

- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1987.
- MARCHINI, Carlos Eduardo. *O fim do mundo: O que é o “inverno nuclear”?* Revista Galileu. [S.D.]. Disponível em: <<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/0,6993,ECT987535-1716,00.html>>. Acesso em: 24/07/2021.
- METRO 2033. Desenvolvedora: 4A Games. Lançamento: 16/03/2010. Distribuidora: THQ Inc. Kiev: 4A Games, 2010.
- ROAS, DAVID. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.
- ROBERTS, Adams. *A Verdadeira História da Ficção Científica: do Preconceito à Conquista das Massas*. 1. ed. São Paulo: Seoman, 2018.
- SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20719246>. Acesso em: 08 dez. 2022.
- SASSE, Pedro. A ficção de medo urbano. In: FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a Literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 178 a 200.
- SILVA, Alexander Meireles da. *Distopia X Pós-apocalíptico: Qual é a diferença?*. Fantasticursos. Youtube, 14/06/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-u7f4uDY6r4>>. Acesso em: 24/07/2021.

HORRORSHOW: A ULTRAVIOLENÇA COMO ELEMENTO DISTÓPICO EM LARANJA MECÂNICA

**HORROWSHOW: ULTRAVIOLENCE AS A DYSTOPIAN
ELEMENT IN A CLOCKWORK ORANGE**

*Samuel Renato Siqueira Sant'ana*¹

*Cido Rossi*²

1 Mestrando em Estudos Literários, PPG—UNESP/ FCLAR, CNPq. E-mail: samuel.santana@unesp.br.

2 Doutor em Estudos Literários, PPG—UNESP/ FCLAR. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

RESUMO: O presente artigo busca analisar a relação entre violência e distopia presente no romance *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess. A interpretação da obra é baseada em textos teóricos do próprio autor em conjunto com textos da crítica literária sobre os gêneros utópico e distópico, bem como os que analisam a ficção científica como gênero literário do qual a distopia faz parte. Um elemento muito presente no gênero é o teor político, por isso não poderiam ser ignoradas as análises políticas a respeito dos eventos do século XX que servem como pano de fundo para a contextualização do enredo e de suas críticas, para que ao fim se possa verificar como a violência é o tema central da obra e como diversas perspectivas e debates são levantados pelo romance no que se refere a reabilitação, criminalidade e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: *Laranja mecânica*; Distopia; Violência.

ABSTRACT: This article aims to analyze the relationship between violence and dystopia in the novel *A Clockwork Orange* (1962), by Anthony Burgess. The interpretation of the work is based on theoretical texts by the author himself together with texts from literary criticism on the utopian and dystopian genres, as well as those that analyze Science Fiction as a literary genre of which dystopia is part. A very present element in the genre is the political content, which is why political analysis regarding the events of the 20th century serves as a background for the contextualization of the plot and its criticisms, so that in the end it can be verified how violence is the central theme of the work and how different perspectives and debates are raised by the novel regarding rehabilitation, criminality and society.

KEYWORDS: *A Clockwork Orange*; Dystopia; Violence.

E eu? Onde é que eu entro nisso tudo? Será que eu sou apenas uma espécie de animal ou cão? [...] Será que eu serei apenas uma laranja mecânica?(BURGESS, 2012a, p. 194-196)

O futuro vem aí. E ele é violento. Bem violento. Essa é a perspectiva que Anthony Burgess transmitiu aos seus leitores quando publicou sua *magnum opus*, *Laranja mecânica* (*A Clockwork Orange*), em 1962. Burgess e seus leitores estavam à mercê de uma Guerra Fria entre as duas superpotências de sua época, os Estados Unidos e a União Soviética, que ainda iniciavam o conflito que se estenderia por algumas décadas. A contracultura norte-americana e o seu jargão de *paz e amor* estavam próximos de verem o seu declínio após os assassinatos brutais cometidos pelos *hippies* da família Mason no caso Tate-LaBianca ao final da década de 1960. Uma nova onda de música, mais rebelde e política, como o *rock* progressivo e psicodélico, conquistava os jovens britânicos, ao passo que com a chamada “Invasão Britânica”, alcunha dada à chegada dos roqueiros britânicos ao mercado norte-americano, essa mesma fórmula musical tomou espaço no novo continente e em diversos outros países do mundo, passando a atingir a juventude de diversos contextos políticos. Paralelamente, o crescente desenvolvimento tecnológico levava os soviéticos pela primeira vez a desbravar o espaço e a aumentarem cada vez seu poderio bélico, o que em determinado momento resultou na Crise dos Mísseis em Cuba em outubro de 1962, que deixou todos que acompanhavam o momento com a impressão de que estavam à beira da extinção. Os conflitos entre gangues se tornavam mais violentos na Inglaterra e o futuro parecia sombrio mesmo para aqueles que haviam vivenciado o terror das duas Guerras Mundiais. É nesse contexto, por meio do temor para com o futuro que a ficção científica ganha cada vez mais espaço na literatura e no cinema.

Ao retroceder para a primeira metade do século XX é possível verificar que a ficção científica teve um de seus desdobramentos, a distopia, como valioso recurso narrativo para questionar a política de seu tempo. Dessa feita, o chamado gênero distópico ganha força com o contexto de descontentamento e incerteza para com os rumos pelos quais a tecnologia estava levando a humanidade àquela época, pois uma narrativa distópica é essencialmente um exercício de imaginação e de reflexão,

uma crítica às formas de sociedade em vigor. Se, por um lado, no século XIX, a ficção científica fez a vida extraterrestre entrar em contato com os humanos como forma de crítica às políticas colonialistas europeias, como é o caso em *A guerra dos mundos* (*The War of the Worlds*, 1898), de H. G. Wells (1866 - 1946), a era dos extremos do século XX trouxe a ficção científica de volta à Terra com o foco no próprio ser humano, mais especificamente o humano no contexto pós-Segunda Guerra Mundial. Estando a ficção científica, no geral, sempre conectada com o presente em que é produzida, depois de dois conflitos mundiais quase seguidos foi natural que a atenção se voltasse para os conflitos entre os seres humanos, potencializada pelo temor em relação até quando a humanidade continuaria em um embate violento e a extinção fosse finalmente alcançada, pois pela primeira vez o progresso da ciência não mais coincidiu com o progresso da humanidade, pelo contrário, passou a contribuir cada vez mais para o fim da própria humanidade (ARENDT, 2013, p. 47), um tema que foi catalisado pela produção ficcional da década de 1980, na qual a Guerra Fria colocou em cheque todas as crenças nas instituições.

No período pós-Segunda Guerra, foi notável a quantidade de produções que focaram nas relações entre seres humanos e suas perspectivas políticas, tendo como fruto o grande volume de distopias que questionaram como o futuro da humanidade seguiria se a violência e a guerra não cessassem, pois o século XX, “como Lênin previu, tornou-se de fato um século de guerras e revoluções e, portanto, um século daquela violência que comumente se acredita ser o seu denominador comum” (ARENDT, 2013, p. 17). É o caso do clássico *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1948), de George Orwell (1903 - 1950) e sua crítica ao totalitarismo das instituições e ao cerceamento da liberdade de pensamento, assim como também o caso de *Laranja mecânica*, focado na violência física e psicológica e seus reflexos na sociedade. Burgess se valerá do gênero literário distópico para tecer seu próprio teorema sobre questões relativas não somente à nação britânica, mas também sobre temáticas assimiláveis por outras nações ocidentais — e, possivelmente, por todas as nações do mundo, por tratar da natureza do ser humano com relação à violência, ou, como é chamada no romance, à ultraviolência. Primeiramente, em se tratando do enredo, de forma resumida, o próprio Burgess parte de início definindo seu protagonista e seus atos da seguinte forma:

Alex e seus amigos roubam, mutilam, estupram, vandalizam, acabam matando. O jovem anti-herói é preso e punido, mas a punição não é suficiente para o Estado. Como a prisão não é um inibidor muito eficiente para o crime, o Home Office ou o Ministério do Interior introduz uma forma de terapia de aversão que garante, em apenas duas semanas, eliminar propensões criminosas para sempre.

Alex, em sua inocência, abraça a oportunidade de ser 'curado'. Ele tem tanta fé na indestrutibilidade de sua própria libido que se considera mais do que um desafio para os especialistas em comportamento do Estado. Injetam-lhe uma substância que provoca náusea extrema, e a deflagração da náusea é deliberadamente associada a filmes violentos. Em pouco tempo, ele não consegue ver cenas de violência sem se sentir desesperadamente enjoado. Fazer amor era, para ele, apenas um aspecto da agressão; portanto, até mesmo observar uma parceira sexual desejável desperta a náusea avassaladora. Ele é forçado a andar por uma corda bamba da 'bondade' imposta. A sociedade fica satisfeita e mal pode esperar por um milênio livre do crime (2012b, p. 300).

Em um texto de não ficção chamado "A condição mecânica", que visa analisar os questionamentos que seu próprio romance suscita, Burgess aponta como a literatura distópica de sua época se tornou um produto da política do século XX.

É relevante o fato de que os livros agourentos de nossa época não sejam sobre novos dráculas ou frankensteins, mas sobre o que poderia ser chamado de distopias — utopias invertidas, em que o governo megalítico imaginário leva a vida humana a um extraordinário extremo de miséria (2012b, p. 308).

Sendo assim, é comum que se associe esse tipo de produção literária como uma ficção futurista, porém nem sempre a ficção científica se passa em um futuro distante; às vezes ocorre em poucos anos à frente ou em um passado ou presente alternativos, de forma que se possa especular quais seriam as consequências caso determinados eventos históricos, recentes ou não, ocorressem de forma diferente (ALLEN, 1974, p. 233 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 15). É o que será dito sobre *Laranja mecânica*, visto se tratar de uma distopia que se passa em uma Inglaterra alternativa dominada pela violência juvenil e pela repressão estatal. No entanto, para compreender a função

de uma distopia, é necessário que primeiro se compreenda o fenômeno da utopia, que surge como um desejo de criar uma sociedade avançada — no sentido positivo do termo — sob a perspectiva daqueles que a habitam — ou, no caso, daqueles que a teorizam, como é o caso da obra *A Utopia* (*Utopia*, 1516), de Thomas More (1478 - 1535), tomada como o ponto da partida da literatura utópica moderna, em que o autor faz uma espécie de releitura d'*A República* (c. 370 a.C.), de Platão, tecendo críticas à organização social e política da Inglaterra para em seguida teorizar sobre como seria a organização de sua “República de Utopia”, sendo que “Utopia” é um neologismo com partículas da língua grega que equivalem a um “não-lugar”.

Paralelamente, tomando Orwell como exemplo, essa forma de organização ideal pode ser revisitada e invertida, de forma a demonstrar como um mundo construído através do controle do comportamento por meio da repressão estatal e da manipulação conduz a uma espécie de anti-utopia, trazendo um novo olhar em que a utopia liderada pelo Grande Irmão³ não poderia jamais ser construída sem implicar em uma distopia, fazendo com que, de certa forma, o que separa uma utopia de uma distopia é a perspectiva de quem narra a história (CLAEYS, 2010a, p. 108). De acordo com Booker (1994, p. 3 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 19), a literatura utópica é uma forma cultural de explorar alternativas ao *status quo* político e cultural, ao invés de constituir meramente uma espécie de manifesto de ideais para o futuro. De forma semelhante, a distopia serve para o mesmo fim, só que pelo caminho inverso, mostrando aonde não se deve chegar, através de um teorema ético-político (OLIVEIRA, 2010, p. 20).

Em suma, para Claeys, a distopia enquanto gênero literário é:

um retrato fictício de uma sociedade em que o mal, ou o desenvolvimento social e político negativo, tem vantagem, ou como uma sátira de aspirações utópicas que tenta mostrar suas falácias, ou que demonstram, nas palavras de B. F. Skinner [psicólogo behaviorista], ‘modos de vida que certamente devemos evitar’ – no improvável caso em que possamos concordar em detalhes⁴. (2010a, p. 107, tradução nossa)

3 Personagem do romance *1984*, de Orwell, tido como o líder da nação que equivale à Grã-Bretanha e responsável pelo controle do Estado.

4 No original: *a fictional portrayal of a society in which evil, or negative social and political deve-*

Ou seja, uma narrativa distópica pressupõe uma análise parcial de determinado movimento social e político, sempre demonstrado de forma negativa ou satírica com o intuito de criar um alerta, ou de tentar por meio da ficção remodelar o cenário político vigente. Sendo assim, uma linha tênue separa as produções literárias pertencentes à ficção científica (um dos desdobramentos da literatura fantástica) não-distópicas com as distopias (posto que esta é um subgênero da literatura de ficção científica). O que divide esses dois grupos é a presença ou não do teorema político, da crítica ou sátira a um todo, a uma organização social. Por exemplo, a já mencionada *A guerra dos mundos*, tece críticas a uma política de sua época, o colonialismo, e por trazer elementos que pertencem somente ao fantasioso, no caso os marcianos, se enquadra em uma diferente forma de distopia, a distopia espacial, que encontra diversos outros semelhantes, como a distopia pós-apocalíptica, a distopia religiosa, a distopia conspiracionista, o *cyberpunk* e tantos mais. Porém, no caso de *Laranja mecânica*, já é possível enquadrar o romance não somente como ficção científica, mas também uma ficção distópica totalitária por ilustrar uma crítica ao *status quo* de seu período e permeado por personagens humanas, nações assimiláveis às nossas e com nenhum elemento que escape à compreensão do leitor, mas que poderia ser facilmente concebido, como por exemplo, a Grã-Bretanha tomada por gangues adolescentes como pode ser observado na obra, ou a Grã-Bretanha totalitária de 1984.

Para ser mais preciso, tendo exposto que a distopia é lida como sub-gênero da ficção científica, Darko Suvin definiu a ficção científica como a literatura do afastamento cognitivo (*apud* FITTING, 2010b, p. 135), no sentido de que é uma forma ficcional de se exercitar a imaginação através da criação de uma alternativa à realidade empírica. Enquanto a utopia faz parte do exercício de imaginação de uma realidade ideal, a distopia é uma anti-utopia, uma realidade não desejável (CLAEYS, p. 107). De acordo com Roberts (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 13), a ficção científica é um gênero literário que possibilita a união entre o chamado estranhamento à cognição

lopments, have the upper hand, or as a satire of utopian aspirations which attempts to show up their fallacies, or which demonstrate, in B. F. Skinner's words, 'ways of life we must be sure to avoid' – in the unlikely event that we can agree on particulars.

e o reconhecimento da realidade fantasiada, pelo fato do mundo empírico não ser representado diretamente na realidade da ficção científica, mas ao mesmo tempo demonstrar ecos da realidade empírica do autor/leitor, fazendo com que se crie uma metáfora para determinadas condições sociopolíticas através de um jogo entre imaginação e realidade. Para Moylan (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 14), tal objetivo é atingindo enquanto a narrativa deve se encontrar em um tempo ou espaço fictício para criar um distanciamento para com a realidade empírica, mas para o enredo ser interpretável pelo processo cognitivo dos leitores esse universo deve conter elementos familiares ao mundo do leitor para a criação do chamado *novum*, ou a representação do encontro com a diferença, o ponto de encontro entre realidade e imaginação.

É frequente a associação que foi feita ao longo do século XX entre sistemas socialistas com utopias ou com distopias. Enquanto críticos ao marxismo apontam o comunismo como uma forma de utopia, para Marx o socialismo não era uma fantasia, mas sim um futuro inevitável que constituiria uma evolução natural da ordem capitalista (BOOKER, 1994, p. 34 *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 20). Novamente, toma-se como exemplo Orwell, pois o escritor britânico produziu uma sátira ao regime stalinista da União Soviética por meio de seu romance *A revolução dos bichos* (*Animal Farm*, 1945). Note-se que Orwell era um socialista, mas por meio de sua fábula satírica traz reflexões sobre como elementos da doutrina foram distorcidos — de acordo com suas convicções —, de forma que faz uso de uma espécie de “proto-distopia”, visto haver um encontro com a diferença, pois o leitor mais atento pode identificar a organização social dos animais da narrativa como uma alegoria para o que estava em curso na nação de Stálin, fazendo com que Orwell, por meio da ficção, levante um teorema sobre quais caminhos a revolução marxista *não* deveria tomar.

Outro exemplo de como aspectos políticos e sociais são incorporados em narrativas distópicas é o caso da eugenia, pseudociência que pregava uma forma de darwinismo social na Europa do século XIX e que foi responsável por um massacre étnico em diversos países da África, da Ásia e das Américas. A concepção de uma superioridade social e intelectual entre raças encontra ecos em *Admirável Mundo Novo* (*Brave New World*, 1932), de Aldous Huxley (1894 - 1963), em que os seres humanos são geneticamente fabricados de forma a se encaixarem em uma determinada casta

social e gozarem de determinados privilégios. Sendo assim, a eugenia é uma forma de utopia darwinista, assim como também pode ser observado em *Three Hundred Years Hence* (1881), de William Hay (1853-?), narrativa que apresentava uma visão “utópica”, para o autor, de um mundo trezentos anos após a publicação do romance, onde todos os negros haviam sido eliminados do planeta. Evidentemente, na perspectiva de negros africanos, isso jamais seria uma utopia, mas sim uma distopia. Se para os marxistas a eliminação da burguesia é uma utopia, para um burguês isso se torna uma distopia (CLAEYS, 2010a, p. 111).

Retomando Burgess, em *Laranja mecânica* o protagonista do romance, Alex, é um jovem que vive em uma espécie de Britânia distópica em um período incerto: “eu a visualizei como uma espécie de amálgama entre minha nativa Manchester, Leningrado e Nova York. A época poderia ser qualquer uma, mas é, essencialmente, o hoje” (BURGESS, 2012b, p. 299). É relevante ressaltar o fato de que a literatura britânica é a sede de grande parte da produção distópica do século XX, sendo que o volume quantitativo da produção faz com que seja deveras significativo levar em conta que o contexto social o político da Grã-Bretanha suscitou tais teoremas literários mais do que em outras nações envolvidas nos conflitos mundiais por haver uma tradição mais fértil de ficção científica em língua inglesa. Em termos estruturais, o livro é dividido em três partes com sete capítulos cada, para que ao final sejam 21 capítulos, número que faz referência tradicionalmente à maioria penal no Reino Unido e em diversos outros países do mundo (BURGESS *apud* BELO, 2001, p. 362). Cada uma das partes se inicia com a indagação “Então, o que é que vai ser, hein?” (BURGESS, 2012a, p. 41), e em cada uma delas há um contexto diferente: na primeira parte constitui uma indagação rotineira de Alex e seus druguis⁵ no Lactobar⁶ para debaterem qual será sua rotina de crimes em determinada noite; na segunda parte é retirada de um discurso feito pelo capelão da prisão em que o protagonista se encontra cativo, discurso que serve como forma de buscar a redenção ou reabilitação através da fé dos presidiários;

5 “Amigos”, em nadsat, gíria fictícia falada por Alex e outros jovens do universo construído na narrativa.

6 Uma espécie de bar em que leite é servido com drogas.

na terceira parte é uma indagação solitária que Alex faz a si mesmo quando é reinserido na sociedade, demonstrando que agora não há mais perspectivas de vida para si mesmo, visto que sua natureza fora alterada e este deixara de possuir perspectivas de como sua vida seria a partir daquele determinado ponto, uma situação muito associada aos questionamentos tradicionais da juventude.

A personagem Alex pós-reabilitação é uma figura inocente e quase infantil, no sentido de que não é mais capaz de associar atos maldosos ao seu comportamento, mostrando que um ser humano induzido a ser moralmente “bom” e imerso em uma sociedade corrompida é também maltratado e violentado por ela, passando de agressor para vítima. No último capítulo do romance, Alex de certa forma se torna um adulto ao criar um equilíbrio entre a sua bondade e maldade, que pode ser visto como processo de aprendizagem da adolescência, em que se deixa de ser criança após o entendimento das sutilezas da vida. Dessa forma, Alex é uma espécie de herói trágico moderno, um anti-herói que é dominado pela sociedade em que vive na maior parte do enredo de que participa, à semelhança do herói trágico clássico que não possui meios de escapar de seu destino.

Alex compartilha o mesmo nome de Alexandre III da Macedônia (356 a. C. – 323 a. C.), que recebeu o epíteto de “o Grande”, um conquistador, ao passo que o Alex do romance é um ser que foi conquistado, dominado, se torna refém de uma moral e de um tratamento que o impedem de vivenciar sua natureza, transformando-o em um ser que sofre injúrias sem o poder de autodefesa ou de autoproteção. Não por acaso, o nome do tratamento a que Alex é submetido, a Técnica do Ludovico, pode fazer tanto referência a Ludwig van Beethoven (1770 - 1827), seu compositor favorito, mas também ao herói trágico da peça *The White Devil* (1615), de John Webster (c. 1580 – c. 1634), cujo nome é também “Ludovico”. Da mesma forma, a peça é uma história de crime e castigo, em que o conde Ludovico é condenado por assassinato e banido de Roma por seus crimes para, anos depois, retornar a seu lar em busca de vingança.

Para os leitores mais atentos, é comum acoplar à *Laranja mecânica* uma crítica ao *behaviorismo*, abordagem da psicologia que entende a personalidade como uma reação a estímulos comportamentais que influenciam diretamente na construção da identidade do indivíduo. O título da obra, por criar uma aproximação entre

um elemento orgânico e um industrial, traz à tona os questionamentos referentes à possibilidade de reconfiguração do ser humano, levantando questões éticas e morais sobre quais os limites de se suprimir, através da Ciência, elementos provenientes da natureza de um indivíduo, mesmo que este seja uma ameaça à sociedade e realize diversos atos reprováveis. A verdadeira utopia em *Laranja mecânica* jaz na concepção de que tratamentos à semelhança do de Ludovico sejam capazes de reparar as mazelas sociais causadas por desvios de personalidade; no entanto, tal caminho conduz à distopia pessoal de Alex, pois mostra que ao se retirar o livre-arbítrio do ser humano, este perde sua maior qualidade, que é a liberdade de escolha, se tornando então algo mecânico, artificial.

Quando se adentra a questão moral do tratamento de Ludovico, um personagem que se afeiçoa muito a Alex, o capelão da prisão, se mostra contrário ao procedimento por conta de sua moral cristã, que condena o cerceamento do chamado livre arbítrio. “A questão é se uma técnica dessas pode realmente tornar um homem bom. A bondade vem de dentro, 6655321⁷. Bondade é algo que se escolhe. Quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem” (BURGESS, 2012a, p. 142). Entretanto, não é o que pensam os funcionários da cúpula do governo responsáveis pela situação carcerária do país, que visam diminuir a superlotação e adquirir apoio das camadas populares, que temem a onda de crimes desenfreada. O responsável pelo tratamento de Alex aponta que “[o] Governo não pode se preocupar mais com teorias penológicas datadas. Empilhe os criminosos juntos e veja o que acontece. Você obtém criminalidade concentrada, crime no meio do castigo” (BURGESS, 2012a, p. 151-152), após Alex e seus companheiros de cela matarem um dos detentos.

A descrença no sistema penitenciário é uma problemática que atravessa o século XX e adentra os dias atuais, a questão de como se atingir uma reabilitação efetiva permanece objeto de estudo de diversos setores da Sociologia e da Psicologia, tendo muitas vezes essas questões sido trazidas também ao âmbito político. A personagem

7 Número atribuído a Alex na prisão quando se torna detento. Note que, durante seu encarceramento, Alex não é mais chamado pelo nome, o que demonstra como aspectos de sua identidade já lhe foram suprimidos.

do Ministro no romance alega que “[o] castigo nada significa para eles, como você pode constatar. Eles desfrutam de seu dito castigo. Começam a matar uns aos outros” (BURGESS, 2012a, p. 152). Paralelamente, o capelão aponta a amoralidade em se reconfigurar artificialmente um ser humano: “O que Deus quer? Será que Deus quer bondade ou a escolha da bondade? Será que um homem que escolhe o mal é talvez melhor do que um homem que teve o bem imposto a si?” (BURGESS, 2012a, p. 156). Não é incomum a acusação de que aqueles voltados a uma vida de crime optaram pelas consequências de seus atos, sejam elas benéficas ou não: “Você fez sua escolha e tudo isto é uma consequência dessa sua escolha. O que quer que aconteça agora, você mesmo escolheu” (BURGESS, 2012a, p. 196).

Em determinado momento, Alex alega que, aparentemente, as políticas públicas relacionadas à reabilitação contavam com grande apoio da mídia e da população.

Aquela parecia uma gazeta do Governo, pois a única notícia que estava na primeira página era sobre a necessidade de cada vek [sujeito] se certificar de colocar o Governo de volta no lugar na próxima Eleição Geral. [...] Mas o Governo se vangloriava mesmo era da forma pela qual eles calculavam que as ruas haviam se tornado mais seguras para todos os plebeus amantes da paz que gostam de caminhar à noite nos últimos seis meses, com melhores salários para a polícia e a polícia ficando tipo assim mais severa com os jovens vândalos, pervertidos, ladrões e aquela kal [merda] total (BURGESS, 2012a, p. 203).

Após o tratamento, Alex se vê fisicamente incapaz de cometer crimes, de forma que quando se reencontra com suas antigas vítimas, estas se aproveitam de sua condição e lhe agredem, pois dessa vez o jovem não possui meios de se defender. Isso permite uma reflexão sobre o revanchismo ou mesmo sobre a vingança que norteia muitas ações de diversas camadas da sociedade. Um ditado popular que é utilizado no romance diz que violência gera violência, e inegavelmente isso pode ser observado nos cidadãos que encontram Alex em uma biblioteca que a personagem se dirige após sair da prisão: “Gente da sua laia devia ser exterminada. Assim como muitas pragas incômodas” (BURGESS, 2012a, p. 218).

O capelão compreende que o jovem Alex não será reinserido na sociedade

como um cidadão comum, conforme a propaganda do tratamento pregava, mas sim como uma vítima dessa vez, pois um ser humano inibido de autoproteção seria “engolido” pelo mundo violento que constitui a distopia do romance.

Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não é um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: essa questão sobre os condicionamentos de marginais. Música e o ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte não de prazer, mas de dor (BURGESS, 2012a, p. 233).

Desse modo, o caminho que o romance toma na terceira parte é questionar como uma política de estado que causa tanto sofrimento a um indivíduo e altera tanto a natureza humana pode se vangloriar de algo pretensamente benéfico e democrático, como aponta o escritor Alexander, uma das antigas vítimas do protagonista: “[t]ransformar um jovem decente em uma coisa mecânica não deveria, certamente, ser encarado como triunfo para nenhum governo, a não ser aquele que se gabe de sua capacidade de repressão” (BURGESS, 2012a, p. 233-234). O fato de Alexander descrever Alex como “[u]ma vítima da era moderna (BURGESS, 2012a, p. 229) demonstra como Burgess personifica em seu protagonista a sua interpretação do século XX, a alegoria de uma laranja mecânica, uma fusão entre organismo e mecanismo. Ser humano e máquina. Um ser natural, porém modificado.

Em determinado momento, Alex folheia um livro que encontra na casa do velho escritor, quando é acolhido por ele ao final do romance, e vê que se trata de uma narrativa distópica em que todos os seres humanos estavam sendo transformados em máquinas, ao passo que a verdadeira natureza do ser humano é crescer naturalmente como uma fruta, sob a alegoria de que todos crescem a partir de uma chamada “árvore-do-mundo”, da qual os seres humanos são seus ramos. O paralelo com transformar algo natural em mecânico é explicitado quando o velho diz que Alex e sua falecida esposa (posteriormente se descobre que esta fora morta em decorrência de um estupro que Alex e seus druguis cometem ao início do romance) são vítimas

do mundo moderno, vítimas das circunstâncias modernas que os colocaram como agressor e agredido. Vítimas da violência do mundo moderno.

Ainda na terceira parte do romance, há elementos que exploram qual seria de fato a doutrina do governo presente nesse universo ficcional. Há eleições por meio do sufrágio universal, portanto, não se vive em uma ditadura de partido único e, consequentemente, há um pluripartidarismo. Há também críticos ao governo, como Alexander, que aponta um declínio desse Estado: “Estamos à beira do abismo. Sem que nos apercebamos, daqui a pouco teremos o aparato completo do totalitarismo” (BURGESS, 2012a, p. 238), “Nomes de partidos nada significam” (BURGESS, 2012a, p. 239). O que leva a crer que o romance não se passa *stricto sensu* em um regime socialista aos moldes da União Soviética, como pode ser comprovado pelo fato da mídia ser livre no sentido de não ser controlada pelo Estado, o que se evidencia pelo fato de Alexander querer publicar uma matéria sobre a situação de Alex em um jornal chamado “Trombeta Semanal”, sendo que seu objetivo é tecer críticas ao governo. É digno de nota que por diversas vezes seja mencionado que os membros do governo são associados a um “Partido”, sendo que a maiúscula talvez demonstre se tratar de um partido comunista, pois historicamente muitos destes eram referidos simplesmente como “o Partido”, muitas vezes devido à ilegalidade do partido no país ou por ser o único presente em um sistema monopartidário. Em não sendo nenhuma das duas opções anteriores cabíveis ao romance, há, portanto, um caráter reformista no governo, uma forma de socialismo não tão dogmático quanto o marxismo-leninismo e que aceita o pluripartidarismo.

Após Alexander acolher Alex e cuidar das feridas que lhe foram causadas por pessoas que o reconheceram por seus antigos crimes, o escritor se mostra também vingativo, pois como este e sua esposa também sofreram pelos crimes do protagonista, o escritor busca uma brecha psíquica que o tratamento imposto a Alex lhe causou, que é o fato do jovem reagir com náusea quando escuta seu compositor favorito, de forma que Alexander aprisiona sua agora vítima em um apartamento onde a nona sinfonia de Beethoven era emitida de caixas de som de outros aposentos, com o objetivo de induzir Alex a cometer suicídio ao se atirar da janela. Esse ato, além de vingança pessoal, é usado como uma estratégia política para garantir a não reeleição do governo, com o intuito de tornar a opinião pública contrária ao tratamento dado a Alex pelo

sofrimento causado a ele e fazendo com que rejeitar a técnica do Ludovico seja uma forma de “servir à causa da Liberdade” (BURGESS, 2012a, p. 250). No entanto, Alex sobrevive às circunstâncias, para que logo em seguida seja acolhido pelo governo e tenha enfim seu tratamento revertido.

Os militantes contrários ao governo e aliados de Alexander são chamados por Alex de *fingidos e traiçoeiros*, pois não se importam com a sua vida, e sim somente com os fins políticos de suas ações, demonstrando uma crítica à hipocrisia de ambos os lados do embate político, assim como a violência é também praticada pelos policiais que agredem Alex e também pelo próprio e seus druguis. Alexander é rotulado de escritor subversivo por pregar a chamada “causa da liberdade” e, no penúltimo capítulo do romance, membros do governo afirmam a Alex que os militantes queriam usar a morte dele para fins políticos, ao passo que o próprio governo foi o responsável por tê-lo “consertado” (BURGESS, 2012a, p. 257). O fato de ao final do romance o Estado tentar se redimir pelo que fez com Alex por temer a opinião pública coroa a crença da pensadora política Hannah Arendt, de que poder de estado e violência são opostos no sentido em que onde um reina absolutamente, o outro se encontra ausente (2013, p. 73). Iluminada através do romance, a violência juvenil se torna produto de um Estado decadente e sem forças, que cria um experimento para reabilitar seus criminosos e falha ao ponto de se orgulhar de mostrar ao público que seu paciente voltou a ser um criminoso exatamente como antes, um assassino e um estuprador.

Ao se tratar das origens dos atos violentos, há diversas abordagens que visam elucidar os fatores determinantes para tais, uma destas é a formulada pelo teórico político Thomas Hobbes (1588 - 1679), de que a princípio “não há nada que o seja simples e absolutamente, nem há nenhuma regra comum do bem e do mal que possa ser extraída da natureza dos próprios objetos” (HOBBS, 2003, p. 23), mas que o ser humano é um animal egoísta por essência e que derradeiramente sempre cometerá atos que beneficiem a si mesmo em primeiro lugar, deixando a coletividade à parte da natureza humana no sentido social de organização. Tendo isso em vista, Hobbes defenderá a criação de um “ser humano artificial” cuja função é frear os instintos humanos e egoístas que inevitavelmente conduzem à barbárie e à violência, figura essa que ele denominará de “Leviatã”, uma metáfora para o Estado.

Em determinado momento de *Laranja mecânica*, o corretor juvenil de Alex demonstra uma interpretação hobbesiana da personagem, afirmando sarcasticamente que o jovem não tem motivos para ser um delinquente, mas insiste em cometer atrocidades aparentemente a seu próprio bel-prazer. Como o corretor alega no romance, “Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra dentro de você?” (BURGESS, 2012a, p. 88). Com relação à autoconsciência de Alex, o próprio jovem, de certa forma, compartilha da mesma visão a princípio, alegando que sua vocação para os crimes era uma faceta inerente à sua própria personalidade, algo do qual ele assume não possuir nenhum remorso:

esse negócio de ficar roendo as unhas dos dedos do pé sobre qual é a *causa* da maldade é que me torna um maltchik [garoto] risonho. Eles não procuram saber qual a causa da *bondade*, então por que ir à outra loja? Se os plebeus são bons é porque eles gostam, e eu jamais iria interferir com seus prazeres, e o mesmo vale para a outra loja. E eu frequento a outra loja. (BURGESS, 2012a, p. 89)

No entanto, também de maneira hobbesiana, Alex se torna uma vítima do Leviatã, que surge para retirá-lo do convívio social e só passa a reinseri-lo novamente quando seu egoísmo – nesse contexto, lido como sua personalidade – é retirado artificialmente de si. De tal feita, é incorreta a interpretação de que somente os delinquentes são retratados como causadores de todo o mal e violência na distopia de Burgess, pois da mesma forma, como já exposto, membros do Estado que deveriam frear a barbárie também se valem dos mesmos meios quando Alex é espancado violentamente por policiais na delegacia após ser capturado, de forma que o jovem dispara: “ao Diabo com vocês todos, se todos vocês filhos da puta estão do lado do Bem, então estou mui contente em fazer parte da outra loja” (BURGESS, 2012a, p. 127), não somente isso, mas também há os membros do governo que deliberadamente tornam Alex um delinquente novamente com a pretensa alegação de que estavam reparando um erro quando na verdade essa manobra se torna somente uma estratégia política para a permanência da aprovação governamental. Um policial se justifica ao afirmar para Alex o mesmo ditado popular outrora mencionado: “[v]iolência gera violência” (BURGESS, 2012a, p. 126).

Por conta desse conflito de interesses, é assimilável a conclusão de que a humanidade vive um eterno paradoxo em que aqueles que se utilizam da violência ora conduzem ao caos e ora se valem dela para fins de legitimação. Burgess declara que o chamado “amor pela humanidade” deve aplacar até mesmo aqueles que são responsáveis pela desordem, pois “[s]e desejarmos amar a humanidade, seremos obrigados a também amar Alex e sua imagem em espelho” (2012c, p. 319). A violência como manifestação individual é percebida como uma forma de desordem, mas que paradoxalmente busca uma forma de reconfiguração do *status quo*, uma nova forma de se organizar a sociedade e de impor as vontades do indivíduo. “Violência é muito mais rápida e, para o arruaceiro, para o valentão, imagino que a violência seja mais gratificante porque é mais livre. Não há restrição, não há controle. Na violência, existe também essa ânsia por liberdade” (BURGESS, 2012d, p. 332-3). De tal forma, a destruição se torna uma forma de criação, pois ao se dismantelar algo, outra coisa toma seu lugar.

Nesse mesmo sentido, Burgess traça um paralelo de que a violência e o ato criador são provenientes de uma mesma fonte, que é o anseio pela mudança, advindo do descontentamento com a ordem social.

O artista é um rebelde que desafia o controle por meio de sua obra. Ele escapa de sua jaula quando pinta, ou escreve, ou faz uma escultura, e, assim, ele mantém sua identidade. Pode ser que, no caso da violência criminosa, seja uma expressão do mesmo tipo, ou de um tipo parecido, de liberdade. Entretanto, no momento em que você usa de violência, você está fora de controle (BURGESS, 2012d, p. 333).

Retomando o debate acerca da questão social dessa manifestação, violência e criminalidade são tidos como fenômenos diferentes, sendo que o crime é uma manifestação organizada da violência, enquanto a violência se configura em um ato mais polissêmico e mais associado ao campo do individual, pois a criminalidade é formada por um conjunto de fatores de uma determinada comunidade (FUDOLI, 1998, *apud* BELO, 2001, p. 357). Sendo assim, a violência é funcional, pois tem um papel determinante em toda sociedade, visto que, de acordo com Durkheim, trata-se de um evento inevitável em qualquer tipo de sociedade, apesar de ser indesejável, e

que, portanto, esta se torna uma questão de saúde pública, como parte integrante de toda sociedade sã (DURKHEIM, *apud* BELO, 2001, p. 371).

Tendo em vista tal elucidação, o fator de organização da violência por meio de gangues ao longo do romance é importante, pois demonstra uma busca pelo sentimento de pertencimento social. Na juventude é muito comum a associação entre individualidade e deslocamento, o que muitos caracterizam por uma síndrome de não-pertencimento às instituições vigentes. Dessa forma, os druguis andam sempre em bando, tanto a gangue de Alex, quanto a de seu rival Billy-Boy e de outros que são mencionados indiretamente ao longo da obra. Um grupo de jovens se reunir para se impor perante a sociedade da maneira que lhe convém é, de certa forma, um grito de “nós estamos aqui”, uma forma de demarcar seu espaço no contexto macrosocial. A prática da violência e da ilegalidade pelos druguis é uma forma de ir na contramão das políticas da cultura dominante. Novamente, a destruição se torna uma forma de criação. Quando os jovens estão cometendo delitos pela noite, há um episódio em que se deparam com um velho indigente, que, ao ser espancado pela gangue, demonstra a sua preocupação para com o fato das políticas públicas estarem mais voltadas para políticas externas do que internas, possibilitando que gangues como a de Alex possam cometer tais atrocidades:

É um mundo fedido porque ele deixa os jovens baterem nos velhos como vocês fizeram, e não existe mais lei nem ordem. [...] Mas que tipo de mundo é esse? Homens na Lua e homens girando ao redor da Terra como mariposas numa lâmpada, e ninguém presta mais atenção às leis à ordem terrenas (BURGESS, 2012a, p. 58-59).

Um fator relevante para a construção psicológica desses jovens é o fato dos elementos que permeiam o universo da gangue serem provenientes tanto da esfera do mundo infantil quanto do mundo adulto, explicitando que essas personagens são um retrato desvairado da adolescência. Os druguis bebem leite com drogas estimulantes, e por vezes alucinógenas, claramente uma aproximação entre o leite materno e as drogas da vida adulta, como se os jovens fossem amamentados à base de drogas. Talvez seja pelo mesmo fator que a adaptação cinematográfica de Stanley Kubrick

tenha como elemento mais icônico a cena em que Alex e seus druguis se preparam para estuprar a esposa do escritor Alexander enquanto Alex canta “Singing in the Rain”, uma música alegre e inocente que é aproximada de um ato violento e repulsivo.

Em se tratando da influência de políticas russas, é inegável a presença de elementos que remetem a uma nação socialista em *Laranja mecânica*, não somente pelas gírias nadsat dos jovens, que são derivadas do léxico russo, mas também pelas menções pontuais a auxílios econômicos, complexos habitacionais e forças estatais que governam à mão de ferro. Um exemplo discreto dessas influências é o fato da mãe de Alex trabalhar em uma “supermerstatal”, e não em um supermercado. É digno de ressaltar que o período histórico em que a obra foi concebida se situa após a chamada *desestalinização* da União Soviética, em que se tornaram públicas as denúncias feitas pelo ex-primeiro-ministro do comitê central do partido comunista soviético Nikita Khrushchov (1894 - 1971) sobre os crimes atribuídos a Stálin nas décadas anteriores. Quando Alex e seus druguis se encontram no Lactobar, o protagonista afirma que os clientes são trabalhadores e jovens comuns, “mas não os burgueses, eles nunca” (BURGESS, 2012a, p. 73). Inclusive, o próprio Alex demonstra uma visão anti-classes em dados momentos, por mais que se debruce sobre o roubo e sobre o gosto por bens materiais, como quando insulta um de seus druguis: “Por que essa súbita shilarnia [preocupação] para ser um porco capitalista?” (BURGESS, 2012a, p. 102).

Uma das características mais marcantes da obra é o uso de um léxico ficcional, denominado “nadsat”, que dentro do universo ficcional de Burgess é uma gíria adolescente pautada na criação de neologismos baseados no dialeto londrino *cockney* e expressões eslavas, mais marcadamente da língua russa. O radical “nadsat” na língua russa é um equivalente à partícula *teen* da língua inglesa e, portanto, um termo que remete à adolescência. Retomando o que fora preceituado por Roberts (2000 *apud* OLIVEIRA, 2010), o estranhamento familiar da ficção científica, há no uso desse dialeto ficcional uma forma de reconfigurar tal estranhamento familiar de uma forma quase subliminar. Em relação ao uso narrativo do nadsat, é dito no romance que são “[a]lguns fragmentos de gíria rimada antiga [...] Um pouco de linguagem cigana também. Mas a maioria das raízes é eslava. Propaganda política. Penetração subliminar” (BURGESS, 2012a, p. 181). Sendo assim, a influência de elementos soviéticos

dentro do universo ficcional de Burgess não é acidental, mas sim um plano político de propaganda, seja do governo britânico ou dos russos que visam exercer sua influência sobre outras nações. Em relação à própria obra em si, o autor declara não se tratar de uma forma de propaganda anticomunista, mas sim de um exemplo do que ele chama de “lavagem cerebral”, aos moldes do tratamento do Ludovico que o leitor acompanha durante o enredo. Em um artigo de revista intitulado “Geleia mecânica”, Burgess aponta que “[a]o ler o livro [...], você se verá, no final, de posse de um mínimo vocabulário russo – sem nenhum esforço, para sua surpresa. É assim que funciona a lavagem cerebral” (BURGESS, 2012c, p. 320).

Não obstante, ainda afirma que “a moral de *Laranja* não tem nenhuma relação com a ideologia ou com técnicas de repressão da Rússia soviética; é completamente dedicada a discutir o que pode acontecer com qualquer um de nós do Ocidente se não nos defendermos” (BURGESS, 2012c, p. 320). O que a concepção de “nós do Ocidente” pode significar nesse contexto, sob a luz dos temas do romance, é um provável sinônimo de povos com liberdades individuais e livre arbítrio. Talvez o próprio Alexander tenha a resposta que Burgess daria para essa pergunta: “A tradição da liberdade significa tudo. As pessoas comuns deixarão isso passar, ah, sim. Elas venderão a liberdade por uma vida mais tranquila” (BURGESS, 2012c, p. 239). De fato, a obra é uma crítica ao cerceamento da liberdade, mas se enganam os que acreditam se tratar de uma defensora da liberdade absoluta, pois o desenfreamento da liberdade dos jovens em subjugar suas vítimas a seu bel-prazer não é visto como algo desejável, mas sim como um exemplo da teoria hobbesiana de que nos conflitos que o Estado falha em apaziguar, a barbárie se manifesta.

Concluindo, o século XX ficou conhecido como “a era da ideologia”, sendo que a utopia foi utilizada como forma de propaganda ideológica por diversas formas de governo de diferentes campos do espectro político (SARGENT, 2010, p. 230), pois as ideias que o ser humano toma como crenças são tidas como formas influenciadas pela situação social do indivíduo, de modo que a utopia mascara a realidade das posições. A mesma serve como ferramenta dos poderosos para conquista de um *ethos* favorável a suas ideologias, da mesma forma que uma distopia serve para atacar as ideias rivais. A ideologia cria uma narrativa, enquanto a utopia cria uma moral sobre o objetivo

político do programa proposto (SARGENT, 2010, p. 239). Em suma, para Burgess, a tentativa de um controle estatal da violência com o objetivo de reconfigurar a condição humana não é uma utopia, mas sim uma distopia, de forma que seu romance se torna uma espécie de tratado sobre quais caminhos não devem ser considerados ao se tratar da criminalidade. Burgess se torna um defensor do livre-arbítrio mesmo que para tal haja consequências à sociedade, pois mesmo assim, de acordo com sua visão, esses males são menores do que se ter uma nação constituída por “laranjas mecânicas”. Por fim, tome-se a consideração da personagem Alexander como símbolo de considerações do próprio Burgess sobre a sua obra no momento da narrativa em que a gangue de Alex agride o escritor em sua casa e violentam a sua esposa. De forma metalinguística, o livro que o escritor Alexander estava produzindo quando Alex e seus druguis invadiram sua casa chama-se “Laranja Mecânica”. Alex zomba do título ao ver os manuscritos, que recita em voz alta para seus colegas:

A tentativa de impor ao homem, uma criatura evoluída e capaz de atitudes doces, que escorra suculento pelos lábios barbados de Deus no fim, afirmo que a tentativa de impor leis e condições que são apropriadas a uma criação mecânica, contra isto eu levanto minha caneta-espada... (BURGESS, 2012a, p. 67)

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BELO, Warley Rodrigues. *A laranja mecânica* – comentários criminológicos sobre a violência juvenil. Revista do CAAP, Belo Horizonte, 2001. Seção Artigos. Disponível em: <https://revistadoaac.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/135>. Acesso em: 28 mai. 2021.
- BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012a.
- BURGESS, Anthony. A condição mecânica. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012b. p. 296-313.
- BURGESS, Anthony. Geleia mecânica. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012c. p. 314-321.
- BURGESS, Anthony. De uma entrevista inédita com Anthony Burgess. In: *Laranja mecânica*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012d. p. 330-336.
- CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010a. p. 107-131.
- FITTING, Peter. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010b. p. 135-153.
- HAY, William. *Three Hundred Years Hence*. London: Newman & Co., 1881.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. 21. ed. São Paulo: Globo, 2001.
- MORE, Thomas. *A Utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- OLIVEIRA, Priscilla Pellegrino de. *A ordem e o caos: diferentes momentos da literatura distópica de ficção científica*. Dissertação (Instituto de Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SARGENT, Lyman Tower. *Utopianism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

WEBSTER, John. *The White Devil*. Manchester: Manchester University Press, 1996.

WELLS, Herbert George. *A guerra dos mundos*. Rio de Janeiro: Suma, 2016.

**A ÉTICA NA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL:
RELEITURAS DE *SONHOS DE ROBÔ*,
DE ASIMOV, NA OBRA DE IAN MC EWAN
MÁQUINAS COMO EU E GENTE
*COMO VOCÊ***

**ETHICS IN ARTIFICIAL INTELLIGENCE:
REINTERPRETATIONS OF *ROBOT DREAMS*, BY ASIMOV,
IN THE WORK OF IAN MC EWAN *MACHINES LIKE ME*
*AND PEOPLE LIKE YOU***

Fernanda Aquino Sylvestre¹

¹ Professora Doutora na Universidade Federal de Uberlândia- UFU, fernandasyl@uol.com.br

RESUMO: Este artigo pretende analisar as obras *Sonhos de Robô* (1991) e *Máquinas Como Eu e Gente Como Você* (2019) de Asimov e McEwan, respectivamente, mostrando os pontos de contato entre elas e discutindo questões éticas e morais nelas presentes. A discussão proposta foi motivada pelo avanço tecnológico das máquinas que nos cercam e a relação que estabelecem com os seres humanos e que são discutidas pela literatura por meio de gêneros como a ficção científica e seus subgêneros. Para embasar as discussões serão utilizados os referenciais teóricos de Kleina (2022), Teixeira (2015) e Gulcu (2020).

PALAVRAS-CHAVE: Ficção Científica; Isaac Asimov; Ian McEwan; Ética; Inteligência Artificial

ABSTRACT: This article intends to analyze the books *Sonhos de Robô* (1991) and *Máquinas Como Eu e Gente Como Você* (2019) by Asimov and McEwan, respectively, showing the points of contact between them and discussing ethical and moral issues present in both. masterpieces. The proposed discussion was motivated by the technological advance of the machines that surround us and the relationship they establish with human beings and that are discussed in the literature through genres such as science fiction and its subgenres. To support the discussions, the theoretical references of Kleina (2022), Teixeira (2015) and Gulcu (2020) will be used.

KEYWORDS: Science Fiction; Isaac Asimov; Ian McEwan; Ethics; Artificial Intelligence

INTRODUÇÃO

Os avanços tecnológicos são um fato incontestável na contemporaneidade, entre eles a convivência com a inteligência artificial, que pode ser entendida como uma área de estudos, um conjunto de tecnologias que torna possível às máquinas detectarem, compreenderem, agirem e aprenderem de maneira bastante semelhante ao ser humano. Os robôs são um exemplo de inteligência artificial. No campo da IA, convivem tecnologias mais limitadas, como aplicativos meteorológicos, softwares de análise de dados, bem como algumas mais amplas como as máquinas que emulam a inteligência humana, permitindo pensamentos estratégicos e abstratos e o desenvolvimento de atividades complexas. Estas últimas em muito se assemelham ao que vemos em livros e filmes de ficção científica.

Escritores como Isaac Asimov e Ian McEwan, em suas obras *Sonhos de Robô* (1991) e *Máquinas Como Eu e Gente Como Você* (2019), respectivamente, refletiram acerca da função, do papel e dos limites dos robôs e a relação estabelecida entre eles e a humanidade, levantando questionamentos éticos e morais importantes: os robôs substituirão o homem? Quando se programa uma máquina para sentir emoções, elas são verdadeiras ou forjadas? É lícito que um robô seja auto-consciente? Ele pode ferir um ser humano ou deixar que seja ferido? Uma máquina deve obedecer cegamente às ordens do homem? Ela deve proteger sua existência mesmo se causar danos ao ser humano? Há robôs mais humanos do que os homens?

Perguntas como as elencadas acima são de extrema importância na sociedade atual, já que a convivência com as máquinas é necessária e irreversível. Pensar os limites entre homens e robôs e a ética que permeia essa relação é algo do qual cientistas, filósofos e até mesmo seres humanos comuns não parecem poder se furtar mais. Teixeira (2015, p.9), afirma que

As máquinas não são mais nossa extensão, nós é que nos tornamos extensões delas. Tornamo-nos periféricos em relação à tecnologia que criamos; componentes biológicos das máquinas que inventamos, ou apenas seus cuidadores. A tecnologia adquiriu vida própria e passou a coordenar o ritmo das sociedades humanas. Não é por acaso que, atualmente, há um temor de que, no futuro, as máquinas se apode-

rem ainda mais de nós e que passem a controlar nossa imaginação e delimitar nossas experiências subjetivas.

Nesse sentido, este artigo pretende analisar as obras mencionadas de Asimov e McEwan, verificando os pontos de contato entre elas, levantando discussões a respeito da ética e da moral presentes nas duas narrativas em estudo e o quanto a relação homem/máquina está cada dia mais imbricada.

O DESENVOLVIMENTO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Antes de adentrar na análise das obras propriamente ditas, faremos um breve histórico do desenvolvimento da IA, seguido de um pequeno resumo das obras que se configuram como objetos de estudo deste artigo. As informações desse histórico baseiam-se no artigo de Nilton Kleina, *A História da inteligência artificial*, disponível no site da Tecmundo, e nos dados fornecidos pelo site X2 inteligência digital, ambos especializados em tecnologia. De acordo com Kleina (2018), o tema da inteligência artificial

É tão inspirador que Hollywood nunca deixou de falar dele. Desde Metropolis, filme mudo de 1927, temos produções com robôs, computadores e programas que agem para o nosso bem ou em busca da nossa destruição. Rapidinho, dá para citar “Blade Runner: O Caçador de Androides”; “A.I. Inteligência Artificial”; “Ela”, aquele sobre uma assistente pessoal com a voz da Scarlett Johansson; as franquias Matrix e Exterminador do Futuro; “Eu, Robô”, que é baseado na obra essencial de Isaac Asimov; e “2001: Uma Odisseia no Espaço” com o ameaçador HAL 9000.

Os seres humanos sempre desejaram construir máquinas que fizessem ou auxiliassem seu trabalho, que pensassem como eles. Durante a Segunda Guerra Mundial, vários estudos e pesquisas seguiram nessa direção. Os computadores, em seu princípio executavam tarefas, mas não eram capazes de “lembrá-las, pois não conseguiam armazenar os comandos recebidos. Em 1943, Warren McCulloch e Walter Pitts escreveram um artigo abordando pela primeira vez o conceito de redes neurais, ou

seja, estruturas de raciocínio artificiais que imitam o sistema nervoso humano. Claude Shannon, por sua vez, em 1950, escreveu em *Máquinas computacionais e inteligência* sobre como programar uma máquina para jogar xadrez. Nesse mesmo ano, o famoso matemático, cientista da computação e filósofo Alan Turing (um dos personagens da obra de McEwan) desenvolveu uma forma de avaliar se uma máquina consegue se passar por um humano. Esta avaliação ficou conhecida como teste de Turing.

Os avanços da inteligência artificial tornaram-se relevantes em 1956, na Conferência de Dartmouth, encontro que reuniu Nathan Rochester, da IBM; Shannon, do artigo do xadrez; Marvin, do SNARC, entre outros grandes estudiosos da área. Foi nesse encontro que o campo de pesquisa foi denominado inteligência artificial, termo que se referia à possibilidade de uma máquina poder simular aprendizados e outras formas de inteligência humana de maneira precisa. Depois desse evento, vários órgãos privados e públicos investiram na área de IA, incluindo a ARPA, Agência de Pesquisa de Projetos Avançados, berço da internet.

Foi na década de 1980 que a inteligência artificial deu um salto. John Hopfield e David Rumelhart criaram técnicas de “deep learning”, permitindo aos computadores aprenderem a partir de experiências. Edward Feigenbaum desenvolveu os “sistemas especialistas” que simulavam a tomada de decisões humana. Em 1997, o campeão mundial de xadrez Gary Kasparov foi derrotado pelo Deep Blue, um programa de computador da IBM capaz de jogar xadrez. No mesmo ano, o software de reconhecimento de fala da Dragon Systems foi implementado no Windows e a cientista Cynthia Breazeal desenvolveu o robô Kismet, capaz de reconhecer e demonstrar emoções.

Os anos 90 foram marcados pelo surgimento da internet comercial, de programas que pesquisavam a rede de modo automático e classificavam resultados, como o protótipo do Google, nascido nessa década. Daí em diante o campo da inteligência artificial tem desenvolvido cada vez mais e já não percebemos o quanto ela está inserida em nosso meio, na saúde, em sistemas de segurança, etc. Exemplos de uso de IA são as assistentes pessoais como a Siri, da Apple e a Alexa, da Amazon, aplicações do Deep Learning, sistema que parte de uma grande quantidade de dados e gera pensamento e linguagem humanos.

Consoante Teixeira (2015, p.16),

No século XXI, a inteligência artificial nos coloca diante do risco da produção de mentes artificiais que podem não ser amigáveis. Conviver com robôs humanoides inteligentes, pode se tornar tão assustador como uma invasão alienígena. Essa já não é mais uma ameaça apenas teórica, como as da física contemporânea, que prevê a implosão do sol ou o fim do universo em alguns bilhões de anos.

Esse risco amedrontador pode ser notado tanto no conto *Sonhos de robô*, de Asimov, quanto em *Máquinas como eu e gente como você*, de McEwan, conforme discutiremos adiante.

SONHOS DE ROBÔ E MÁQUINAS COMO EU E GENTE COMO VOCÊ: BREVE CONTEXTO DAS OBRAS

Sonhos de robô é um dos contos pertencentes à coletânea de mesmo nome que reúne narrativas escritas ao longo dos anos entre 1947 e 1982, por Isaac Asimov. O livro traz uma introdução interessante do próprio escritor em que ele discorre sobre a evolução científica e tecnológica que teve a oportunidade de presenciar em sua vida como escritor e cientista. Algumas previsões foram confirmadas (biblioteca global tipo wikipedia, micro-ondas, fibra ótica, internet, microchips), enquanto outras nunca passaram perto de se tornarem reais (carros voadores e usinas nucleares de fusão atômica). Asimov cita como um fator importante a redução do tamanho dos computadores que se diferenciaram muito em relação a seus predecessores como os Multivacs. O desenvolvimento da robótica e a exploração do sistema solar também foram fatores relevantes mencionados por Asimov na introdução de sua obra. A maioria das histórias do livro abordam a humanização dos robôs, mas também encontramos narrativas de extraterrestres, de aventuras espaciais e supercomputadores.

No conto de Asimov, Susan Calvin é uma cientista experiente que se vê preocupada com a forma como sua assistente Dra Linda Rash, sem comunicá-la, programa o cérebro de um robô, empregando a geometria fractal, modo de programação complexo que aproxima o cérebro da máquina ao de um ser humano.

A preocupação de Calvin é motivada pelo fato de Elvex, o robô programado para ter seu cérebro parecido com o humano, relatar haver sonhado:

- Foi apenas nesta manhã, Dra Calvin, que me convenci de que estava sonhando. Até então, eu pensava que fosse uma falha no meu padrão de cérebro positrônico, mas não pude encontrar nenhuma. Finalmente, decidi que era um sonho. (ASIMOV, 1991, p.75)

O fato de Elvex sonhar era preocupante porque em seus sonhos ele enxergava robôs trabalhando, curvados e cansados de desempenhar suas funções e desejava que eles descansassem. Além disso, ele relata que parecia “que os robôs deveriam proteger sua própria existência.” (ASIMOV, 1991, p.77)

Calvin, com medo de Elvex não obedecer às leis da robótica, que proíbem os robôs de prejudicarem, ferirem e desobedecerem os seres humanos, e ouvindo do replicante que apenas um homem aparecia em seus sonhos dizendo “Deixe o meu povo ir” (ASIMOV, 1991, p.81), resolve matar a máquina. O povo referido por Elvex era o de robôs, mostrando um perigo iminente, pois o único homem, na verdade, era ele, Elvex, que se considerava ser humano e desejava comandar seus semelhantes e provocar rebeliões para libertar as máquinas escravas.

Máquinas como eu e gente como você, de Ian McEwan é uma narrativa sobre um triângulo amoroso entre Charlie, um britânico; a estudante de doutorado e vizinha de Charlie, Miranda e um replicante chamado Adão. Charlie tem 32 anos, mora sozinho em um apartamento em Londres e trabalha com aplicações na bolsa de valores sem muito sucesso. Quando recebe uma herança, resolve comprar um robô, uma extravagância para um homem que vivia de maneira medíocre. Vinte e cinco robôs haviam sido produzidos, 13 Adãos e 12 Evas, de diversas etnias. Charlie gostaria de ter comprado uma Eva, mas só havia Adãos disponíveis. Logo após adquirir a máquina, ele se envolve em um relacionamento amoroso com sua vizinha Miranda e a chama para configurar Charlie, já que é dever do proprietário da máquina ajustá-la para garantir compatibilidade entre o robô e seus donos. Charlie provavelmente acreditava que dividindo essa tarefa com Miranda, estaria formando uma família em que Adão seria uma espécie de filho para o casal, como se nota no seguinte trecho da obra:

Eu o queria imediatamente, e Miranda também. Como jovens pais ansiosos, mal podíamos esperar para ouvir suas primeiras palavras. Não havia nenhum alto-falante de má qualidade instalado em seu peito. Sabíamos, por conta da veemente publicidade, que ele formava os sons com ar expirado, língua, dentes e palato. Sua pele, bastante natural, já estava aquecida ao toque e era tão macia quanto a de uma criança. Miranda declarou ter visto suas pestanas se moverem, mas, embora eu tivesse certeza de que ela estava vendo as vibrações causadas pelos trens do metrô, correndo trinta metros abaixo de nossos pés, não disse nada. (MCEWAN, 2019, p.11)

Com o passar do tempo, Charlie se decepciona com o replicante, pois o robô se envolve sexualmente com Miranda e revela segredos sombrios sobre o passado dela, gerando raiva em seu dono. Miranda havia acusado falsamente um jovem de estuprá-la para vingar a amiga muçulmana, que se suicidara por ter sido violentada por ele. O robô acredita que a justiça deve ser feita e entrega Miranda à polícia, junto com provas de que ela mentira a respeito do rapaz, fato que a leva à prisão por um ano. Além disso, Adão investe na bolsa de valores para Charlie e acaba ganhando muito dinheiro, coisa que seu proprietário nunca conseguiu fazer. Entretanto, por questões morais e éticas, Adão acha justo doar todo o dinheiro ganho, com exceção do valor que tinha usado para investir, o que aumenta o desconforto de Charlie em relação à convivência com o robô. Adão era ambíguo, atuava como servo, mas ao mesmo tempo era moralmente superior aos humanos. Inteligente, descobre até mesmo como desligar seu interruptor, comportamento inaceitável para quem deveria apenas servir e obedecer. Assim como no conto de Asimov, as leis da robótica são quebradas, já que Adão acaba prejudicando um humano e adquire sentimentos e complexidade de pensamento.

Diante de tantos aborrecimentos, Miranda e Charlie decidem matar o replicante, mas antes que isso ocorresse ficam sabendo que o próprio Adão havia começado o processo de sua morte, numa espécie de suicídio:

Eu o comprei e tinha o direito de destruí-lo. Hesitei por uma fração de segundo. Mais um instante e ele teria pegado meu braço, pois já se voltava para trás quando o martelo foi baixado. Deve ter visto meu reflexo nos olhos de Miranda. Foi um golpe dado com as duas mãos e toda a força no topo de sua cabeça. O som não foi do plásti-

co duro se quebrando ou de metal, mas um baque surdo, como de um osso. Miranda deixou escapar um grito de horror e se pôs de pé. Por alguns segundos, nada aconteceu. Depois, sua cabeça tombou de lado e seus ombros cederam, embora ele permanecesse sentado. Quando contornei a mesa para ver seu rosto, ouvimos um som agudo vindo do peito. Os olhos estavam abertos e piscavam quando entrei em seu campo de visão. Ele ainda estava vivo. Peguei o martelo e me aprontava para liquidá-lo quando ele falou baixinho. “Não precisa. Estou transferindo para uma unidade de reserva. Tem muito pouca vida. Me dê dois minutinhos”. (MCEWAN, 2019, p.296)

Após a morte de Adão, ele é colocado em um armário, escondido para não ser entregue aos seus fabricantes, até ser levado por Charlie para Turing, como desejava o replicante. Suas últimas palavras são direcionadas à Miranda, na presença também de Charlie:

[...] preciso ser rápido. Houve um recall geral. Estarão aqui hoje à tarde para me recolher. Os suicidas, sabem? Tive sorte de tropeçar em boas razões para viver. Matemática... poesia, e o amor por você. Mas estão recolhendo todos nós. Reprogramando. Renovação é como chamam. Odeio a ideia, como vocês odiariam. Quero ser o que sou, o que fui. Por isso tenho um pedido...Se quiserem fazer essa bondade. Antes que cheguem...escondam o meu corpo deles e, depois que se forem...Gostaria que me levassem para seu amigo, Sir Alan Turing. Adoro o trabalho dele e o admiro profundamente. Ele talvez encontre algum uso para mim, ou alguma parte minha. (MCEWAN, 2019, p.297)

IV- A MORAL, A JUSTIÇA E A ÉTICA NAS NARRATIVAS SONHOS DE ROBÔ E MÁQUINAS COMO EU E GENTE COMO VOCÊ: O LIMITE DOS REPLICANTES E SEU LUGAR ENTRE OS HUMANOS

Em *Sonhos de robô*, Asimov antecipa a complexidade dos autômatos no futuro próximo. Em *Máquinas como eu e gente como você*, McEwan mostra quão ambíguos são os replicantes, podendo ser maus e/ou bons ou apenas inteligentes. Asimov ad-

verte que, em um futuro breve, os robôs poderão tomar suas próprias decisões e a vida dos homens será inviável sem as máquinas. McEwan, por sua vez, retrata o futuro das máquinas previsto por Asimov.

Na obra *Eu, robô* (2014), o escritor russo descreve as três leis da robótica, um conjunto de regras que visam manter a paz e as diferenças entre os humanos e as máquinas. Essas leis são retomadas em *Sonhos de robô* e respeitadas desde sua primeira menção pelos pesquisadores da inteligência artificial, trazendo à baila discussões éticas sobre a relação do homem com a tecnologia. As três leis da robótica assim se configuram: 1) um robô não pode ferir um humano ou permitir que um humano sofra algum mal; 2) os robôs devem obedecer às ordens dos humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a primeira lei; 3) um robô deve proteger sua própria existência, desde que não entre em conflito com as leis anteriores. (ASIMOV, 1991, p.77-78)

Asimov se preocupava com a necessidade de uma ética para regular a convivência entre o homem e as máquinas inteligentes. De acordo com Teixeira (2015, p.66), essas leis precisam ser revistas, já que não conseguem dar conta de exceções, situações peculiares. De acordo com o estudioso, “Um exemplo típico é o do robô na presença de um cirurgião erguendo um bisturi para operar um ser humano. O robô certamente o deteria se fosse agir de acordo com a primeira lei”.

Teixeira (2015, p.66 -67), cita ainda outras exceções:

No conto “Runaround” [Círculo Vicioso, 1983], Asimov descreve um robô que recebe a ordem de encontrar, na superfície de Marte, determinada substância química. No entanto, essa substância pode afetar seu mecanismo de forma irreversível. O robô entra em *loop* e começa a andar em círculos, pois não consegue resolver a contradição entre a segunda lei e a terceira (projeta sua própria existência). Outra dificuldade para as leis de Asimov são os robôs – soldado, que não poderiam ser programados com a primeira lei. Não há como programar uma máquina para preservar a vida humana e, ao mesmo tempo, ser um combatente de campo de batalha. Soldados robóticos não têm medo, não precisam de comida, não esquecem as ordens que recebem e não se importam se seus companheiros são mortos em combate. Obter a aprovação política e popular para intervir mi-

litarmente em partes distantes do mundo se torna mais fácil com o envio de soldados robóticos, pois, nesse caso, não há perda de vidas humanas, mas apenas danos materiais que podem ser repostos.

Cientistas como Stephen Hawking já temiam a evolução mais rápida das máquinas em relação aos seres humanos, biologicamente limitados. Em 2014, um programa conseguiu enganar algumas pessoas no Teste de Turig, sendo convencidos de que o programa era um menino ucraniano chamado Eugene. O filme *Ela*, mostra um escritor solitário apaixonado pela voz de um programa de computador e sua relação amorosa com ele. Exemplos como esse mostram a capacidade de robôs enganarem e seduzirem seres humanos, assim como ocorre com Adão em *Máquinas como eu e gente como você*.

O escritor indiano, Rudyard Kipling, escreveu um poema, intitulado *The Secret of the Machines* (1911)², após a Revolução Industrial no Reino Unido, mostrando que o resultado da criação das máquinas pode ser catastrófico se forem mal manipuladas. O poema traz a voz de uma máquina que fala com os seres humanos sobre a sua criação e suas possibilidades. No fim, o eu lírico conclui que a máquina é produto da inteligência humana e que nada supera a criação de Deus:

2 But remember, please, the Law by which we live,
We are not built to comprehend a lie,
We can neither love nor pity nor forgive.
If you make a slip in handling us you die!
We are greater than the Peoples or the Kings—
Be humble, as you crawl beneath our rods!-
Our touch can alter all created things,
We are everything on earth—except The Gods!

Though our smoke may hide the Heavens from your eyes,
It will vanish and the stars will shine again,
Because, for all our power and weight and size,
We are nothing more than children of your brain!

Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/46786/the-secret-of-the-machines>

Mas lembre-se, por favor, da Lei pela qual vivemos,
Não somos construídos para compreender uma mentira,
Não podemos amar, nem ter pena, nem perdoar.
Se você cometer um deslize em lidar conosco, você morre!
Somos maiores que os Povos ou os Reis—
Seja humilde, enquanto você rasteja sob nossas varas!-
Nosso toque pode alterar todas as coisas criadas,
Somos tudo na terra, exceto Os Deuses!

Embora nossa fumaça possa esconder os céus de seus olhos,
Desaparecerá e as estrelas voltarão a brilhar,
Porque, apesar de todo o nosso poder, peso e tamanho,
Não somos nada mais do que filhos do seu cérebro!

Em *Máquinas como eu e gente como você*, McEwan traz como epígrafe inicial dois versos do poema, ressaltando que as máquinas não devem mentir, pois ações como essa demandam sentimentos e julgamentos, características que cabem apenas aos seres humanos, como preveem as leis da robótica de Asimov.

No artigo *What If Robots Surpass Man Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's Machines Like Me* (2020), Gulcu observa que McEwan sempre foi um escritor preocupado com os rumos da humanidade e para ele,³ “os seres humanos possuem liberdade de tomar suas decisões pessoais e expressar suas opiniões no dia-a-dia.” (GULCU, 2020, p. 177) Essa observação se torna importante, na medida em que, como mostra o título do artigo do pesquisador, o ser humano deveria, como criador da máquina, ser superior a ela, devendo o robô servir ao homem e obedecê-lo, enquanto ao ser humano caberiam os sentimentos, pensamentos e livres escolhas. Entretanto, com o avanço da inteligência artificial, os replicantes cada vez mais se sofisticam e tornam-se mais complexos tanto do ponto de vista da aparência, quanto do funcionamento, adquirindo características antes só permitidas e cabíveis aos seres humanos. A obra de McEwan trata dessas mudanças das máquinas que as tornam mais humanizadas e mostram a fragilidade e imperfeição dos homens que podem ser mais imorais e sem ética do que elas.

3 Human beings have freedom of making their individual decisions and expressing their opinions in daily life.

Para Gulcu (2020, p.179), McEwan⁴ “elabora uma situação paradoxal da humanidade em relação à perda de suas características humanas e aos crescentes traços humanóides das máquinas inteligentes.”

Uma das primeiras vezes em que Charlie se espanta com Adão ocorre quando o robô verbaliza que necessita de roupas, pois se sente mal nu. Charlie o observa e comenta:

O que via não era um rosto artificial, e sim a máscara de um jogador de pôquer. Sem o elemento vital de uma personalidade, ele tinha pouco a expressar. Estava operando com base em um programa padronizado que serviria até que o resto fosse baixado. Certos movimentos, frases e rotinas lhe davam um verniz de plausibilidade. Sabia, minimamente, o que fazer, mas pouco mais que isso. [...] Agora eu posso admitir: tinha medo dele e relutava em me aproximar mais. [...] eu havia lhe perguntado como se sentia. Sua resposta tinha sido adequada, assim como meu oferecimento de buscar algumas roupas. E eu não acreditava em nada daquilo. Estava empenhado em um jogo de computador. Mas num jogo verdadeiro, tão real quanto a vida em sociedade, motivo pelo qual meu coração se recusava a bater mais lentamente e minha boca estava seca. (MCEWAN, 2019, p.36)

Charlie percebe desde o princípio que Adão é muito semelhante fisicamente com um homem e que até seu jeito de agir era muito similar ao de um humano, fato que lhe causava receio, medo de se aproximar muito do replicante que já dá indícios de que interage como um ser dotado de vitalidade. Com o tempo, Charlie e Miranda vão observando suas vidas serem controladas por Adão, que pensava independentemente, analisava moralmente as atitudes dos donos e tomava decisões por eles com o intuito de fazer justiça.

Miranda, como já relatado anteriormente, tem sua vida invadida pela decisão de Adão, quando o robô a entrega à justiça por ter mentido e levar um inocente à prisão. Embora estivesse vingando a amiga, não era justo que um jovem fosse con-

4 Elaborates on a paradoxical situation of humankind in relation to the loss of their humane characteristics and the increasing humanlike traits of the intelligent machines.

denado por suas denúncias se ele não a havia prejudicado diretamente. Quanto à Charlie esse foi surpreendido pela questão financeira, quando descobriu que Adão havia investido seu dinheiro e o multiplicado na exata quantia de noventa e sete mil libras, escondido o investimento e depois distribuído o montante:

Na noite passada, deposei quarenta por cento no cofre de seu banco para cobrir as obrigações fiscais. Escrevi para a Receita expondo todas as cifras e comunicando o que devem receber no devido tempo. Não se preocupe, você vai estar pagando com base na alíquota mais alta, mas na antiga. Com as cinquenta mil libras restantes visitei várias instituições que defendem boas causas e que eu já havia notificado antecipadamente. (MCEWAN, 2019, p. 290)

Charlie fica transtornado com a atitude de Adão, pois o robô resolve a vida em seu lugar, julga ser melhor doar o dinheiro destinado à compra de uma casa e não se importa quando seu dono exige que ele recupere a quantia perdida. Adão já não se mostra mais como uma simples máquina, mas como alguém capaz de analisar situações, se compadecer dos necessitados e agir de maneira justa ao cumprir com as obrigações fiscais de seu dono.

Adão chega a se apaixonar por Miranda e fazer sexo com ela, fato que irrita Charlie. Miranda enxerga o replicante como um vibrador em forma humana, ou seja, como máquina, enquanto Charlie se sente traído e vê o robô mais proximamente a um humano:

Eu disse: “Como se sente sobre isso agora? “Vi em seu rosto aquela paralisia momentânea.

“Sinto que te decepcionei.”

“Quer dizer que me traiu, me causou um grande sofrimento”

“Sim, lhe causei um grande sofrimento” [...]

Eu disse: “Escute com toda atenção. Você vai me prometer que isso nunca mais acontecerá”.

“Prometo que nunca mais vou fazer amor com Miranda”

Quando me afastava, ele disse: “Mas...”

“Mas o quê?”

“Não posso evitar meus sentimentos. Você tem que me permitir meus sentimentos” (MCEWAN, 2019, p.128)

Um tema que permeia tanto o conto de Asimov, quanto o romance de McEwan é o medo de as máquinas se equivalerem aos seres humanos, adquirindo sentimentos e pensamentos próprios e desrespeitando as três leis da robótica. Em *Sonhos de robô*, Dra. Calvin se espanta quando Elvex relata que no sonho dele não havia nem a primeira nem a segunda lei da robótica, apenas a terceira, que dizia: Um robô deve proteger sua própria existência” (ASIMOV, 199, p.46). A partir da fala de Elvex, podemos depreender que os robôs começam a fazer suas leis, possuem desejos e sentimentos e por que não dizer, determinam sua própria ética.

Na obra de McEwan parece ocorrer o mesmo de forma intensificada. Adão resolve a vida de seus donos (como no caso do dinheiro de Charlie e da condenação de Miranda) e sente-se capaz de amar e de decidir sobre sua própria vida, inclusive de acabar com ela, cometendo suicídio, além de exigir não ser entregue a seus programadores, mas a Turing. Ele constrói sua ética, uma ética perfeita que o torna moralmente superior aos homens. Mesmo capaz de amar, a justiça sempre prevalece para Adão. Momentos como o que Charlie conversa com Miranda sobre a traição dela e de Adão mostram a preocupação de Charlie com a aproximação de seu robô com os homens: “Se ele parece ser uma pessoa, soa como se fosse uma pessoa e se comporta como uma pessoa, então, no que me concerne, é isso que ele é.” (MCEWAN, 2019, p.107)

O ápice do desrespeito às leis da robótica de Asimov ocorre quando Adão quebra o pulso de Charlie para impedi-lo de desligá-lo: “Charlie, creio que quebrei alguma coisa. Não era minha intenção. Sinto muito mesmo. Está sentindo muita dor?” (MCEWAN, 2019, p.132). O robô tem consciência de que feriu seu dono e esboça sentimentos ao se compadecer de Charlie, dizendo não ter tido a intenção de machucá-lo. Adão promete que não iria mais feri-lo, mas o ameaça: “Na próxima vez em que você estender a mão para apertar o interruptor que me desliga, ficarei mais do que feliz em arrancar seu braço por inteiro na junta com a clavícula.” (MCEWAN, 2019, p.143)

Adão parece ser mesmo moralmente superior aos homens, já que não os julga com os sentimentos ou compaixão, mas de acordo com as leis da justiça humana, por isso, acaba sugerindo que os sofrimentos só desapareceriam com a extinção dos homens: “Visto de certo ângulo, a única solução para o sofrimento seria a completa extinção da humanidade.” (MCEWAN, 2019, p.77)

Sobre a questão ética que envolve humanos e máquinas, Teixeira (2015, p.14-15) discorre:

A presença de máquinas inteligentes no planeta força a repensar o dogma do excepcionalismo da espécie humana. Se algumas máquinas se tornarem tão inteligentes quanto os seres humanos, será que ainda poderemos continuar os únicos agentes morais deste planeta? Fará sentido, no caso de um acidente, responsabilizar integralmente o fabricante de um robô se essa máquina tiver autonomia e uma capacidade de decisão que se assemelham às de um ser humano? Até que ponto a noção de sujeito moral não precisa ser descentralizada para incluir outras criaturas, como, aliás, já vem acontecendo no caso de alguns animais, para os quais já reconhecemos alguns direitos? Se até agora o livre-arbítrio podia ser considerado uma exclusividade humana que permitia contrapor os seres humanos aos animais e às máquinas do ponto de vista moral, isso já não ocorre mais, pois a neurociência, hoje em dia, questiona se realmente agimos livremente ou se nossas ações são previamente determinadas pelo nosso cérebro. Talvez nos assemelhemos muito mais às máquinas do que desejamos admitir.

Questões filosóficas como as postas por Teixeira afligem a ciência há um bom tempo, como podemos notar e, cada vez mais, são refletidas na literatura, sobremaneira na de ficção científica e seus subgêneros. Asimov e Mc Ewan são importantes escritores que pensaram, no caso do primeiro, e pensam, no caso do segundo, as relações homem /máquina do ponto de vista moral, questionando os limites entre ambos. Não podemos negar que as máquinas avançam cada vez mais e que os paradoxos entre elas e os humanos estarão cada vez mais presentes em nossas vidas, mas as soluções para essa relação ambígua e paradoxal parecem, como sugerem as obras analisadas, estarem ainda muito distantes de serem resolvidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASIMOV, Isaac. *Eu, robô*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2014.
- ASIMOV, Isaac. *Sonhos de Robô*. São Paulo: Record, 1991.
- GULCU, T.Z. What If Robots Surpass Morally? Dehumanising Humans, Humanising Robots in Ian McEwan's *Machines Like Me*. In: *International Journal of Languages, Literature and Linguistics*. V.6. Nº 4, December, 2020.
- Historia da Inteligência Artificial*. Disponível em:
< <https://x2inteligencia.digital/2020/02/20/historia-da-inteligencia-artificial/> > Acesso em: 22/02/2022.
- KIPLING, Rudyard. *The Secret os the Machines*. Disponível em:
< <https://www.poetryfoundation.org/poems/46786/the-secret-of-the-machines> >
Acesso em: 22/02/2022.
- KLEINA, Nilton. *A historia da inteligência artificial*. Disponível em:
<<https://www.tecmundo.com.br/mercado/135413-historia-inteligencia-artificial-video.htm> > Acesso em: 22/02/2022
- MC EWAN, Ian. *Máquinas Como Eu e Gente Como Você*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Companhia dasLetras, 2019.
- TEIXEIRA, João de Fernandes. *O cérebro e o robô*. São Paulo: Paulus, 2015.

MUITO ALÉM DO CYBERPUNK: REFLEXÕES SOBRE A FICÇÃO RETROFUTURISTA

FAR BEYOND CYBERPUNK: REFLECTIONS ON
RETROFUTURISTIC FICTION

Alexander Meireles da Silva¹

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008).

RESUMO: Considerando as novas configurações dos gêneros literários, percebidas principalmente na literatura fantástica do século XXI, este artigo propõe reflexões teóricas sobre o retrofuturismo enquanto exemplo da subversão das fronteiras gerais entre os gêneros e manifestada no surgimento de subgêneros diversos. Neste processo, este estudo também apresentará um breve panorama das principais vertentes retrofuturistas, iniciadas com o *cyberpunk* e que vem sendo contempladas pela literatura fantástica brasileira. Por esta razão, o presente trabalho se justifica pela ausência de reflexões acadêmicas no Brasil sobre o retrofuturismo e seu lugar na produção da ficção científica nacional do século XXI. O ponto inicial dessa discussão se encontra na década de 1980 nos Estados Unidos da América, a partir da ascensão do *cyberpunk*. Logo, o *cyberpunk* se estabeleceu como uma das formas mais representativas da ficção científica de fim do século XX. No início da década de 1990, esta expressão da ficção científica fomentou a ascensão do *steampunk* – a primeira expressão retrofuturista – que examina o impacto de inovações tecnológicas dos séculos XX e XXI em cenários normalmente localizados no século XIX. A partir do *steampunk*, outras vertentes retrofuturistas foram criadas, explorando a influência da antecipação do futuro no passado de diferentes épocas.

PALAVRAS-CHAVES: Ficção científica; Ficção punk; Cyberpunk; Retrofuturismo.

ABSTRACT: Considering the new settings of literary genres, perceived mainly in twenty-first century fantastic literature, this essay proposes theoretical reflections on retrofuturism as example of general borderline subversion among genres and manifested in the rise of several subgenres. In this process, this study also presents a brief overview of the principal retrofuturistic expressions, started with *cyberpunk* and that is being considered by Brazilian fantastic literature. Therefore, this work is justified by the absence of academic reflections in Brazil on retrofuturism and its role in twenty-first century Brazilian science fiction. Its starting point lies in the United States of America in the 1980s, with the rise of *cyberpunk*. Soon, *cyberpunk* was then established as one of the most representative forms of science fiction at the end of twentieth century. In the early 1990s, this expression of science fiction fostered the rise of *steampunk* – first retrofuturistic expression – that examines the impact of twentieth and twenty-first century technological innovations in settings often located in nineteenth century contexts. From *steampunk*, other retrofuturistic expressions were created, exploring the influence of future anticipations in the past of different ages.

KEYWORDS: Science fiction; punk fiction; cyberpunk; retrofuturism.

Um erro recorrente entre aqueles que começam a se aventurar como leitor ou pesquisador de ficção científica é considerá-la uma narrativa intrinsecamente ambientada em cenários futuristas. Essa leitura decorre principalmente da herança deixada pelo cinema ao longo do século XX e que tem suas raízes nas revistas *pulp* de ficção científica norte-americanas da primeira metade do século passado (SCHOEREDER, 1986, p.7).

Em um país voltado para o amanhã e obcecado pelo progresso, títulos como *Amazing Stories*, *Astounding Stories*, *Science Wonder Stories* e *Startling Stories*, dentre muitos outros, disseminaram nos Estados Unidos da América imagens e descrições de cidades futuristas com carros voadores, *jetpacks* usados como transporte diário de trabalhadores, robôs caseiros fazendo o trabalho doméstico e colônias espaciais em outros planetas.

Mas a ficção científica não precisa do amanhã para acontecer. Ela também pode explorar o ontem como palco de histórias diversas. Esse é o território do “retrofuturismo”, subgênero da vertente da ficção científica definido pela projeção de um futuro extrapolado em um determinado passado, resultando em uma realidade alternativa de época diferente da conhecida pela história corrente (SILVA, 2019b, p. 5). Dentro desse cenário, este artigo propõe reflexões teóricas sobre o entre-lugar do retrofuturismo, em alinhamento com a observação 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). Neste processo, este artigo também apresentará um breve panorama das principais vertentes retrofuturistas surgidas a partir do *cyberpunk* e que vem sendo contempladas pela literatura fantástica brasileira. Destaca-se que o presente trabalho se justifica pela ausência de reflexões acadêmicas no Brasil sobre o retrofuturismo e seu lugar na produção da ficção científica nacional do século XXI.

Começamos pela problemática do atravessamento dos gêneros, que como veremos é particularmente percebida na literatura fantástica. Em linhas gerais, em termos definidos por Carlos Ceia no *E-dicionário de termos literários*, a categoria “gênero literário” designa a,

Forma de classificação dos textos literários, agrupados por qualidades formais e conceptuais em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos, desde a *Poética* de Aristóteles e os tratados de retórica de Horácio, Cícero e Quintiliano até às modernas monografias sobre teoria da literatura. (2009)

Todavia, e como se constata nas configurações do retrofuturismo a serem discutidas nas páginas seguintes, as fronteiras gerais entre os gêneros vêm sendo atravessadas 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). Da mesma forma, refletindo especificamente sobre o contexto da ficção científica norte-americana ao longo do século XX, Gary K. Wolfe reitera no ensaio “Evaporating Genres” (2011a) 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. (p. 23, tradução do autor).

O retrofuturismo exemplifica as colocações de Iolanda Ramos e Gary K. Wolfe quanto ao atravessamento e hibridismo dos gêneros no fantástico citados anteriormente. De fato, a sua taxonomia problemática encontra forma, por exemplo, nos debates sobre o mesmo pertencer ou não ao gênero da história alternativa (HA). Esta questão advém da estrutura do retrofuturismo, caracterizado pela presença em contextos histórico-culturais específicos de produtos e inovações tecnológicas equivalentes aos encontrados nas duas últimas décadas do século XX e início do século XXI.

Em termos de abordagem social, esta expressão da literatura fantástica é normalmente pautada por postura crítica sobre a sociedade retratada, por conta de prá-

ticas das instituições de poder e salientada desigualdade entre classes sociais. Dentro desse contexto, temos recorrentemente a utilização de personagens ficcionais, muitas vezes baseados em pessoas reais, que são tomados como símbolos das suas épocas por conta do destaque que tiveram nas suas diferentes esferas de atuação. É assim com Jules Verne e o século XIX com o *steampunk*, e Leonardo da Vinci e o século XVI no *clockpunk*, apenas para citar dois exemplos. No caso do *teslapunk* em particular, vemos uma expressão retrofuturista tomar um personagem histórico – o cientista sérvio Nikola Tesla – não apenas para se nomear, mas também para expressar a sua proposta artística.

Esta presença e/ou utilização de personagens ou eventos históricos alinham o retrofuturismo, em um primeiro momento, com a história alternativa nos termos defendidos por Karen Hellekson no artigo “Toward a Taxonomy of the Alternate History Genre” (2000), no qual a crítica explica que a HA “gira ao redor da premissa básica de que algum evento no passado não aconteceu como sabemos que ocorreu, e, portanto o presente foi alterado” (p. 248, tradução do autor).

Todavia, e refletindo a evanescência das fronteiras do fantástico, Mike Dieter Perschon argumenta em *The Steampunk Aesthetic: Technofantasies in a Neo-Victorian Retrofuture* (2012) que o retrofuturismo, exemplificado no *steampunk*, não se vincula ao campo da história alternativa por conta de sua menor preocupação com os fatos históricos:

A evocação da era vitoriana tem levado algumas pessoas a afirmar que o steampunk é um tipo de história alternativa. Ao passo que esta afirmação não é necessariamente falsa, ela pode ser enganadora, visto que a história alternativa é mais frequentemente associada com a ideia de uma quebra contrafactual na história. O steampunk, ainda que use esta estratégia algumas vezes, está também frequentemente comprometido em explorações que são menos rígidas em sua atenção à importância de eventos históricos. (p. 122)

Para o presente estudo, consideramos que o retrofuturismo, assim como ressalta Mike Dieter Perschon (2012), pode ser interpretado como uma das manifestações do gênero história alternativa apenas no aspecto amplo de que ele toma períodos his-

tóricos como matéria-prima para a sua ficcionalização. Contudo, defendemos aqui que a ficção retrofuturista não se constitui especificamente como HA por dois fatores: primeiro, pela desobrigação de menção a um ponto de ruptura na história oficial a partir do qual surge a criação artística; segundo, pela menor ênfase na utilização dos acontecimentos históricos da época abordada para o desenvolvimento das obras.

Por fim, 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.

Ainda como comenta Iolanda Ramos, após o *steampunk* e o *dieselpunk* diversos outros subgêneros e ramificações retrofuturistas surgiram: “Entre eles, aqueles que se destacam são o stitchpunk, clockpunk, Teslapunk, biopunk, atompunk, nanopunk e, pavimentando o caminho para todos eles, o cyberpunk” (2020, p. 3).

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, por contrabando, atividades como *hackers* ou outras formas. Há uma tensão entre o elemento “cyber”, que remete aos avanços da tecnologia, e o “punk”, que usa esses mesmos avanços contra os detentores da ordem, revelando o ceticismo e postura social que o *cyberpunk* herdou da literatura de distopias.

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, conforme descreve Alexander Meireles da Silva (2021), 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 Bráulio Tavares, resolveu criar um nome para este novo subgênero: “...durante o lançamento do primeiro livro de contos de Bráulio 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 e Ginway explicavam 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 desenhos 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 que o 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.

Destaca-se que, principalmente no século XXI, além da sua existência enquanto expressão da literatura fantástica, o *steampunk* também se expressa como uma “cena” (STRAW, 2006), ou seja, uma “caracterização das expressões culturais juvenis contemporâneas, marcadas por um estilo próprio e com visibilidade social”. (HERSCHMANN, PEGORARO, FERNANDES, 2013, p.9). Neste sentido, como destaca Éverly

Pegoraro (2014), o Brasil conta com crescente número de entusiastas por esta cultura urbana. Os *steamers* – como são conhecidos – se organizam em células denominadas como “lojas” (derivado da Maçonaria, no sentido de ajuda mútua), com o propósito de divulgação das atividades desta comunidade.

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 pelo *steampunk*, apresenta elementos socioculturais, políticos e econômicos que se alinham com a proposta de futuro imaginado nas obras *cyberpunk*. Assim sendo, o *steampunk* oferece a percepção de que questões do século XIX ainda se fazer sentir e influenciar o século XXI.

Nas letras nacionais, 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). 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. De fato, cabe destacar que a quebra na ideia do progresso

como redentora da humanidade, evidenciada pela Grande Guerra, já havia sido prenunciada em 1912, quando o transatlântico *Titanic*, um marco da tecnologia a vapor de seu tempo, naufragou nas águas do Atlântico Norte em sua viagem de inauguração, matando 1523 pessoas. (SILVA, 2008, p. 129). Esse fato, no ponto de vista aqui adotado, marca a transição do momento do *steampunk* para o *dieselpunk*.

Abrangendo o período do naufrágio do *Titanic* em 1912 ou o 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*, a coletânea 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 vem 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 viés 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.

Nikola Tesla registrou mais de trinta patentes na América e outras 700 no mundo todo. Sua meta era que todas as pessoas tivessem acesso gratuito à energia elétrica e consequentemente melhorassem as suas vidas. A ação de diferentes empresários, com destaque para Thomas Edison, no entanto, atrapalhou seguidamente os projetos de Tesla. O radar, a lâmpada fluorescente, o controle remoto, sistemas de ignição, o motor de indução elétrica... o mundo de hoje existe em grande parte por conta das invenções do inventor sérvio (SEIFER, 1998, p. 464). O que nos leva a perguntar: O que teria acontecido caso a sociedade da virada do século XIX para o XX tivesse acolhido a visão de mundo de Nikola Tesla? É isso o que o *teslapunk* quer mostrar.

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 Nikola 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 a 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 cinco 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 esse 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. Neste quadro, podemos considerar o editor de Luxemburgo Hugo Gernsback como patrono direto dessas formas retrofuturistas.

Como exposto no posfácio de Alexander Meireles da Silva (2019) para a obra *O enigma de outro mundo*, publicado no Brasil pela editora Diário Macabro, a trajetória de Hugo Gernsback é uma das várias histórias que ajudaram a construir a imagem dos Estados Unidos da América no século XX como uma terra de oportunidades no pós-Primeira Guerra Mundial para aqueles que enxergavam a América como um país orientado para o futuro.

Chegando à América do Norte na idade de vinte anos, Gernsback se tornou editor de várias revistas que objetivavam se tornar veículos de divulgação científica junto aos jovens, como a *Modern Electrics*, fundada em 1908 (CLUTE, 1995, p.119). Inicialmente, a publicação tinha como missão promover o radioamadorismo entre os jovens americanos e divulgar essa nova tecnologia. Posteriormente, histórias de ficção baseadas no uso dessa inovação começaram a aparecer, como a série de doze capítulos, escrita pelo próprio Hugo Gernsback, iniciada na edição de abril de 1911 e que mais tarde seria publicada como o romance de ficção científica *Ralph 124C 41+*.

Foi com essa intenção de divulgação da tecnologia como meio de construção do futuro que ele lançou em 1926 a revista considerada por Roberto de Sousa Causo (2003) e outros críticos como o marco inicial da ficção científica moderna: *Amazing Stories*.

Chamada de a revista da “ciencificção” (*scientifiction*), *Amazing Stories* foi o veículo por meio do qual 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 XIX 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 interestelar 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 “ciencificção” 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*.

É importante enfatizar que, apesar da visão utilitarista e plenamente otimista da ciência e da tecnologia defendida por Hugo Gernsback em suas publicações ter sido gradualmente abandonadas a partir de meados da década de 1930, a força da influência desse editor, inventor e escritor marcou a imagem dessa forma literária junto ao grande público, à crítica literária e a outras manifestações artísticas, como o cinema.

Se por um lado Gernsback promoveu os meios para que várias revistas de ficção científica surgissem, dando espaço para novos talentos, por outro a iconografia desta vertente da literatura fantástica promovida por ele, exemplificada por naves espaciais, robôs, batalhas interplanetárias, armas de raios laser e todo tipo de engenhocas tecnológicas, marcou negativamente esta forma literária por muito tempo como uma

mera literatura de entretenimento para o público infanto-juvenil, como afirmou José Paulo Paes em “Por uma literatura brasileira de entretenimento” (1990), ou como um instrumento do discurso ideológico de caráter didático, segundo a opinião de Muniz Sodré em *Teoria da literatura de massa* (1978). Neste sentido, o *raypunk* celebra o 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 *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 espio-

nagem a contestação da contracultura levada a cabo por jovens e a luta de negros e mulheres por direitos, assim como 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 como *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 vem antes do *steampunk* praticado no século XIX?

Antes do vapor, existia a engrenagem. É possível rastrear a origem do termo “*clockpunk*” no cenário GURPS – *Generic and Universal Role Playing System* – 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 em outros lugares antes.

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 a 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 pode 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 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 fantásti-

cas 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) lidam 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 dos ser humano ao longo do tempo quanto sobre a perpetuação no presente de problemas civilizatórios. Em segundo lugar, observa-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 BIBLIOGRÁFICAS

- 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.
- CEIA, Carlos. Gêneros literários. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/generos-literarios>. Acesso em: 27 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*. London: 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 Fernandes. 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, pp. 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.
- PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: O mordomo não é o único culpado). In: *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 25-38.
- 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/af46dcb5-93c2-4562-8328-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, pp. 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. Polpas de sangue, choro e Bourbon. In: CAMPBELL, John W. *O enigma de outro mundo*. Trad. Nathalia Sorgon Scotuzzi. Rio Claro, SP: Diário Macabro, 2019a, pp. 135-155.
- SILVA, Alexander Meireles da. Sobre diversidades e regionalidades: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. In: VARGAS, Alexandre Linck; ARA-GÃO, 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.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Biblioteca Tempo Brasileiro 49, 1978.
- STRAW, W. Scenes and Sensibilities. In: *E-compós* N° 6, Ago, Brasília, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83/83>. Acesso em: 28 jan. 2023.
- WOLFE, Gary K. Evaporating Genres. In: WOLFE, Gary K. *Evaporating Genres: Essays of Fantastic Literature*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011a, pp. 18-53.
- WOLFE, Gary K. Preface. In: WOLFE, Gary K. *Evaporating Genres: Essays of Fantastic Literature*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2011b, pp. vii-xii.

O TEMPO E OS ESTADOS PASSIONAIS
DO SUJEITO: A RECICLAGEM DA
PERSONAGEM RITA BAIANA, DE ALUÍSIO
DE AZEVEDO, NA OBRA *STEAMPUNK*
A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL
DR. LOUISON, DE ENÉIAS TAVARES

TIME AND PASSIONAL STATES OF THE SUBJECT:
RECYCLING OF THE CHARACTER RITA BAIANA, BY
ALUÍSIO DE AZEVEDO, ON THE *STEAMPUNK* NOVEL
A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL DR. LOUISON,
BY ENÉIAS TAVARES

Ana Carolina Lazzari Chiovatto¹

¹ Escritora e doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar o processo de “reciclagem” da personagem Rita Baiana, presente originalmente em *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, conforme escrita por Enéias Tavares na obra *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014), uma obra de ficção alternativa de viés retrofuturista *steampunk*. A análise centra-se na relação entre a passagem do tempo e os diversos estados passionais do sujeito, sob a perspectiva do feminino transgressor. Para tanto, são utilizados os métodos analíticos da semiótica discursiva greimasiana e da leitura em *close reading*, que permite verificar o quanto o percurso de Rita Baiana é marcado por sua não-conformidade aos padrões femininos socialmente aceitos na época retratada, sem, no entanto, a personagem rebelar-se discursivamente contra eles.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino Transgressor; Paixões; Tempo no Discurso

ABSTRACT: This paper discusses how the character Rita Baiana, originally from *O Cortiço* [The tenement] (1890), by Aluísio de Azevedo, is reread in *A Temível Lição de Anatomia do Dr. Louison* [Dr Louison’s Fearsome Anatomy Lesson] (2014), by Enéias Tavares, an alternative fiction book set in a retrofuturistic, steampunk Brazil. My analysis is centred on the relation between the passage of time and the subject’s several passional states. As Rita Baiana’s narrative course is marked by her nonconformity regarding socially accepted female standards — even though she does not openly rebel against them by means of discourse — the perspective of the transgressive female is the major line conducting my study, through the lens of Greimasian semiotic discursive and close reading methods, in order to understand how such a nuanced character came to be.

KEYWORDS: Transgressive Female; Passions; Time in Discourse

INTRODUÇÃO

Dos anos 2000 para cá, a literatura insólita brasileira tem estabelecido um diálogo crescente com a cultura pop, movimento que, em muitos casos, tende a abrasileirar formas narrativas nascidas em outros países, em particular os anglófonos do norte global, marcadamente atrelados ao universo das produções audiovisuais (MATANGRANO, TAVARES, 2018). No entanto, é importante ressaltar que esse movimento de aclimação não se trata de simples pastiche; antes, existe um desejo de explorar possibilidades narrativas diversas e, por meio delas, entender o lugar da nossa literatura num contexto mundial.

Um dos muitos autores cujos romances vêm sendo estudados por sua importância nessa onda é Enéias Tavares, autor de várias obras, sempre dentro da estética *steampunk*, a saber *Juca Pirama. Mercado para morrer* (2019) e *Parthenon Místico* (2020), passados no mesmo universo de *A Lição de Anatomia*, e, com Nikelen Witter e A.Z. Cordenonsi, publicou a série “Guanabara Real”, composta pelos títulos *A Alcova da Morte* (2017) e *O Covil do Demônio* (2022). Como quadrinista, assina *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, ilustrado por Fred Rubim, sua única obra ficcional que não dialoga com o retrofuturismo. Além de escritor literário, Tavares é também tradutor e acadêmico, professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), pesquisador do grupo “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica” da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e co-autor do estudo historiográfico *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo* (2018), realizado junto com Bruno Anselmi Matangrano, obra basilar para a compreensão de que a literatura insólita brasileira existe desde que entendemos o país tal como ele é hoje, a partir da Independência, e tem ganhado espaço ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

Como em outros escritores ultracontemporâneos, observa-se no conjunto da obra de Tavares, até o momento, uma reunião de elementos de diversas vertentes do insólito ficcional, nomeadamente das categorias fantasia e ficção científica. No entanto, como se mencionou, praticamente toda a sua obra se inscreve numa estética retrofuturista e, em particular, *steampunk*. O retrofuturismo consiste numa espécie de ficção científica situada num passado alternativo, sendo uma categoria guarda-chuva na qual encontramos o *steampunk*, que

[...] se traduz na literatura e em outras artes narrativas pela criação de mundos povoados por máquinas movidas a vapor (sobretudo dirigíveis, autômatos, carruagens motorizadas), em ambientação vitoriana, em mundos fantasiosos ou em versões paralelas do próprio passado histórico. Nas primeiras manifestações *steampunk*, esse verniz mecanizado revestia uma Londres oitocentista ou finissecular, mas, ainda que grande parte das narrativas vinculadas ao movimento se passem na terra da rainha, outras, como *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), trazem essa atmosfera para outros ambientes, ganhando cor local (MATANGRANO, 2016b, p. 248).

Pois é justamente o romance brasileiro supracitado, *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014²), uma obra *steampunk*³ de Enéias Tavares, a obra analisada no presente artigo. Um dos pontos mais interessantes acerca desse subgênero literário é que essa reimaginação do passado não costuma olhar apenas para trás. Nas palavras do professor Alexander Meireles,

[...] o steampunk, quando bem desenvolvido respeitando-se o seu *zeitgeist*, captura as imperfeições do ontem e as manipula no próprio ontem, provocando um diálogo entre História e Literatura expresso no uso do histórico como matéria prima para a representação de sua visão crítica da sociedade (MEIRELES, 2020, pp. 262).

2 O livro saiu originalmente pelo selo Fantasy – Casa da Palavra, da Editora LeYa, após vencer o Prêmio Fantasy, promovido pela editora em 2014. Em 2023, recebeu reedição pela Darkside, com o título ligeiramente resumido, *A Lição de Anatomia*, que já havia publicado em 2020 sua prequela *Parthenon Místico*.

3 Existem atualmente, conforme já mencionado, outros escritores de obras *steampunk*. Como bem apontou Bruno Anselmi Matangrano, no artigo “No país dos *vaporistes*: o conceito de *reciclagem* de Girardot e Méreste e o *Steampunk* à Francesa”, publicado na revista *Abusões*: “vários trabalhos têm se ocupado em mapear as produções *steampunk* brasileiras, notadamente, na literatura” (MATANGRANO, 2020, p. 350) recomendando, dentre outros, a dissertação de mestrado de Jayme Soares Chaves (2015), intitulada *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Chaves também defendeu, em 2019 a tese *A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo*, na qual também se debruça sobre o *steampunk*. Matangrano, por sua vez, publicou ainda o breve artigo de divulgação “A Hora do *steampunk*” (MATANGRANO, 2016a), que serviu de base ao capítulo “Viagem a um passado futurista: o *steampunk*” do livro *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), acima mencionado.

Essa crítica social não trata apenas da época, como também da sociedade contemporânea, uma das características desse subgênero literário a ser ressaltada na minha análise. Ao reconstituir uma realidade oitocentista em solo brasileiro, Enéias Tavares discute questões fundamentais sobre nossa sociedade da época e da atualidade, como o preconceito racial de base escravagista e a misoginia predominantes. Como apontou o próprio autor num artigo historiográfico, em um enredo típico *steampunk* “a revisão fantástica do passado preconizou problemas sociais e reflexões políticas pertinentes ao seus tempos” (TAVARES, 2020, p. 196). Isso é especialmente notável nas subtramas das personagens femininas, como veremos mais adiante.

Além das descritas acima, uma das características mais marcantes de *A Lição de Anatomia*, compartilhada por muitas obras *steampunk*, consiste na releitura de clássicos literários, tanto na chave da história alternativa quanto da ficção alternativa, categorias associadas à ficção científica, tal como o retrofuturismo e o próprio *steampunk*, por seu aspecto especulativo⁴. Essa releitura é também uma reconstrução, ou uma *reciclagem*, a “operação que consiste em se apropriar dos elementos de produções literárias antigas para transformá-las e reutilizá-las em obras novas” (GIRARDOT; MÉRESTE, 2020, p. 321), e

o procedimento estruturador das narrativas *steampunk* por excelência. [Ela] pode se dar de várias formas e em vários níveis, [sendo] a mais óbvia [...] a recriação de personagens e a revisitação de tramas,

4 Na história alternativa, fatos e figuras históricas mesclam-se a acontecimentos ficcionais, que costumam partir do seguinte pressuposto: “e se acontecimento x houvesse tido consequências diferentes?”. Já a ficção alternativa faz o mesmo exercício com obras ficcionais. Por exemplo, no romance *Anno Dracula* (1992), de Kim Newman (1959), o conde Drácula casou-se com a rainha Vitória da Inglaterra, e os crimes de Jack, o Estripador, estão sendo investigados. Além desse exemplo, podemos citar a célebre *graphic novel* de Alan Moore (1953), *A Liga Extraordinária* (2009), que reúne, dentre outras, as seguintes personagens: Allan Quartermain, de *As Minas do Rei Salomão* (1885), de Henry Rider Haggard (1856-1925); capitão Nemo, de *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), de Jules Verne (1828-1905); Dorian Gray, de *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde (1854-1900); Mina Harker, de *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912) etc. Por fim, podemos citar a série televisiva *Penny Dreadful*, criada por John Logan, na qual figuram personagens como Dorian Gray, Dr. Frankenstein, a Criatura de Frankenstein, entre outros. É comum o *steampunk* misturar esses dois procedimentos.

seja a partir de pessoas e fatos históricos, seja a partir de personagens e cenários presentes em obras ficcionais anteriores (MATANGRANO, 2020, pp. 352-3).

Seguindo esse conceito, o romance de estreia de Enéias Tavares recria e põe em contato célebres personagens clássicas de nossa literatura: Solfieri (*Noite na Taverna*, 1855, de Álvares de Azevedo), Doutor Benignus (livro homônimo, publicado em 1875, de Augusto Emílio Zaluar), Simão e Evarista Bacamarte (*O Alienista*, 1882, de Machado de Assis), Sergio e Bento (*O Ateneu*, 1888, de Raul Pompeia), Rita Baiana, Pombinha e Léonie (*O Cortiço*, 1890, de Aluísio de Azevedo), Vitória (conto “Acauã”, de *Contos Amazônicos*, 1893, de Inglês de Souza), e Isaías Caminha e Loberant (*Recordações do escrivo Isaías Caminha*, 1909, de Lima Barreto). Essas personagens misturam-se, na obra de Tavares, a outras criadas pelo próprio autor, incluindo a personagem-título Antoine Louison. Tais “resgates dos personagens das obras brasileiras antigas transmutam-se em um universo de ciência avançada” (MARTINS; SILVA, 2020, p. 231), e podem ser lidos sob a ótica do *crossover*, “fenômeno comum nas histórias em quadrinhos, quando dois ou mais personagens de diferentes séries são colocados ao lado de outros para intensificar vendas ou conquistar novos leitores (TAVARES, 2017, p. 45). Dessa maneira, “o autor revisita diversas obras da literatura nacional do século XIX, formando um grupo de sábios e artistas anarquistas que enfrentam o obscurantismo de um grupo rival” (MATANGRANO, 2020, p. 354).

Para o presente estudo, interessa sobretudo a personagem Rita Baiana, apresentada em uma narrativa que leva em conta os acontecimentos de *O Cortiço*. Na obra de Aluísio de Azevedo, Rita era uma das moradoras do local do título, descrita como uma “mulata”⁵ carismática, muito afeita às rodas de samba e à *atenção masculina*. Ela se relaciona com Firmo e, mais tarde, com o português Jerônimo, trabalhador honesto, casado com a também portuguesa Piedade, com quem tem uma filha. Jerônimo, ciumento e possessivo em relação a Rita, acaba assassinando Firmo e abandona a

5 Termo usado na narrativa, hoje considerado inadequado por sua raiz etimológica, que se refere à mestiçagem de mulas (prole resultante da união entre cavalo e burros), portanto essencialmente racista.

família para ficar com ela. O drama central da personagem na obra de Tavares retoma esse episódio, situando-se temporalmente cerca de vinte anos depois, quando ela se tornou uma das três donas de um prostíbulo em Porto Alegre dos Amantes, a versão retrofuturista da capital do Rio Grande do Sul. Em diálogo com o livro de Azevedo, Enéias Tavares retrata Rita Baiana como a bem-sucedida sócia de Pombinha e Léonie, responsável por prover financeiramente Senhorinha — a filha de seu amante Jerônimo e da esposa Piedade, na obra naturalista.

Em *O Cortiço*, as três mulheres já figuravam entre as representações de feminino transgressor, em decorrência de sua sexualidade não normativa. No caso de Rita, a de uma mulher que mantém conjunção carnal com homens fora do eixo matrimonial, portanto sem os escudos do casamento e da intenção de engravidar contra o que seria percebido como a animalidade do simples desejo sexual, pela qual mulheres nessa época receberiam o rótulo de “histéricas”. O mesmo se dá com Léonie, prostituta, e Pombinha, a jovem exemplar que, por influência da mais velha, acaba seguindo o mesmo caminho do que era entendido como uma degeneração moral, ainda mais pela sugestão de um relacionamento entre as duas.

Quando Enéias Tavares coloca as três como proprietárias de um prostíbulo bem-sucedido, frequentado por homens da alta sociedade alegrense, ele não apenas reconhece o lugar dessas sexualidades femininas divergentes das normais sociais oitocentistas, como sinaliza compreender que essa divergência é mais aceita ou, ao menos, tolerada apenas nas margens da sociedade, onde, aliás, ainda hoje se situa a prostituição. No entanto, em *Lição de Anatomia*, as prostitutas são representadas como pessoas em si mesmas, para além do trabalho sexual, tendo vida própria, anseios e remorsos em nada relacionados a seus clientes, o que as humaniza sem negar o aspecto transgressor, mesmo se involuntário, de sua existência.

Embora a trama pessoal de Rita Baiana constitua um enredo secundário na obra de Tavares, ela pode ser analisada à parte, por ter um programa narrativo próprio. Vivendo no sul, Rita enviou Senhorinha (a filha de Piedade e Jerônimo) ao Rio de Janeiro, em tempo anterior ao início, a fim de lhe possibilitar uma vida melhor, longe da prostituição e dos estigmas que lhe são intrínsecos na sociedade brasileira oitocentista. As duas se correspondem, mas o distanciamento entre elas não é só físico

como emocional, embora unilateral, como se observa pela diminuição da frequência das correspondências de Senhorinha. Com isso, pode-se definir Rita Baiana como um sujeito passional que tende da euforia à angústia, conforme vai se tornando disjunta⁶ de seu objeto de valor, isto é, o afeto filial de Senhorinha.

Esse movimento pode ser observado por meio da própria estrutura do discurso; trata-se de romance em parte epistolar com uma narrativa fragmentária. O programa narrativo de Rita Baiana, personagem reciclada nos moldes *steampunk* que vínhamos discutindo, é alternado com outros núcleos narrativos, o que contribui para o simulacro de passagem do tempo.

Observando essas características, o presente artigo analisa detidamente como se dá a relação entre a passagem do tempo e os estados passionais de Rita Baiana enquanto sujeito de uma subtrama que acaba por discutir os papéis dos estereótipos de feminino na sociedade, a partir de um ponto de vista oitocentista ressignificado por um olhar contemporâneo por meio do procedimento da reciclagem.

TEMPO E ESTADOS PASSIONAIS DO SUJEITO

O programa narrativo de Rita Baiana, referente à perda de sua presumida conjunção com Senhorinha, consiste em quatro capítulos na forma de gravações radiofônicas transcritas (à semelhança da narração do Dr. Seward, em *Drácula*, de Bram Stoker), distribuídos da seguinte maneira:

6 Em todas as ocorrências, termos relativos a “junção” referem-se ao conceito semiótico que define um estado do sujeito em relação a seu objeto de valor, ou seja, seu objetivo. *Em conjunção/ conjunto* quer dizer, na prática, que a personagem obteve ou já tem o que desejava. *Em disjunção/ disjunto*, quer dizer o contrário: ou ainda não conseguiu o que buscava ou de algum modo perdeu o que tinha — caso este da Rita Baiana reciclada por Tavares, objeto do presente estudo.

Gravação	Data	Páginas
1	02/03/1905	115-117
2	12/03/1909	127-129
3	04/06/1911	158-159
4	27/08/1911	181-183

Tabela 1

Entre a primeira e a segunda gravação há um intervalo de apenas dez páginas do suporte-livro, o que causa o efeito de minimizar o intervalo temporal do narrado, de quatro anos. Isso é digno de nota porque, pelo conteúdo da correspondência, sabemos que a comunicação entre Rita Baiana e Senhorinha é frequente, e a omissão textual das cartas que se supõe existirem para preencher esse ínterim é minimizada pela proximidade física, no suporte, entre os dois relatos.

O conteúdo da primeira gravação ressalta a distância física entre Rita Baiana e Senhorinha (em Porto Alegre dos Amantes e no Rio de Janeiro de Todos os Orixás, respectivamente, versões retrofuturistas de suas congêneres reais), e também marcas da distância social entre elas⁷, apesar da proximidade afetiva⁸. Rita refere-se a si mesma como “sua Rita” e “sua Ritinha” (p. 115) e à interlocutária sempre por termos carinhosos constituídos com um pronome possessivo: “minha bobinha” (que, no contexto, comunica um tom afetivo na abertura da correspondência), “minha Senhorinha” (p. 115), “Senhorinha, minha linda” (p. 116), e “minha linda” (pp. 115-7, sendo que nesta última página o termo aparece duas vezes).

Essas expressões, tão reiteradas, evidenciam uma necessidade de Rita Baiana de reafirmar sua conjunção com o objeto, seja para si mesma, seja para a interlocu-

7 Como demonstra o vocativo que lhe serve de alcunha, *Senhorinha*, cujo real nome não se menciona nenhuma vez em todo o livro.

8 Observe-se, além do uso do pronome possessivo, o extenso uso de diminutivos gerados a partir do sufixo -inho, que denotam, costumeiramente, relação afetiva em vez de dimensional (cf. SANTOS, COELHO, 2008).

tária. Pela repetição deduzimos que Rita prevê a perda do afeto de Senhorinha, o que a torna um sujeito passional complexo, oscilando entre a euforia e a angústia mesmo enquanto seu objeto parece conjunto.

Insisto nesse “parecer” da conjunção porque, discursivamente, outros sinais confirmam o distanciamento emocional de Senhorinha. Por exemplo, no seguinte trecho:

[...] comprei de um negociante gringo esse gravador... Não sei como funciona... Mas funciona, não? E agora, você tá escutando, [sic] sua Ritinha... falando procê como se tivesse aí do lado.

Envio também, junto do dinheiro do mês, essa gravação e outra máquina igual a essa que tô usando. Não me escreva mais... Já te avisei... Não gosto de cartas porque preciso pedir pra uma das duas metidas [Pombinha e Léonie] lerem pra mim. [...] Então... grava mensagens como essa e me envia. Assim, ocê pode escutar a voz da sua Rita, e eu posso escutar a voz da minha Senhorinha.

Como vão os estudos, minha linda? Espero que esteja bem esperta na próxima vez que nos virmos [...]

Espero que sua mágoa da Rita, por ter desgraçado seu velho pai e sua mãe, Piedade, coitada, tenha passado. Eu fiquei triste quando me contô que a coitada tinha batido as botas de tanto beber. Triste mesmo, pois lembrava que era sua mãe e que ocê devia tá triste. Maldita cachaça, que acaba com a vida da gente que é fraca. Mas ocê não é fraca, não é, minha linda? Ocê é como a Rita aqui, que eu te conheço, forte que nem pedra, que quebra a marreta mas que não se deixa quebrá (TAVARES, 2014, pp. 115-6).

O “dinheiro do mês” indica a estabilidade da relação, implicando um aspecto durativo sem previsão de finitude ao sugerir que todo mês uma quantia é enviada a Senhorinha. Não sabemos desde quando, mas presumimos que desde que Rita, Pombinha e Léonie se mudaram do Rio de Janeiro para Porto Alegre, o que não é narrado.

Além disso, “sua Ritinha... falando procê como se tivesse aí do lado” anuncia um desejo de simular proximidade que, associado ao dinheiro enviado por correspondência, só reforça a distância entre elas, mais mensurável pelo tempo do que pelo espaço: o período entre o envio e a chegada da carta ao destino, o intervalo para a resposta. A periodicidade da correspondência também pode ser presumida como no mínimo mensal, a partir da expressão “dinheiro do mês”.

A pergunta a respeito dos estudos de Senhorinha é seguida de “na próxima vez que nos virmos”, demonstrando expectativa de um encontro futuro que não chegará a se realizar, embora pareça uma certeza no tempo da gravação⁹. Um aspecto interessante trazido pela ambientação *steampunk*, comentado na introdução, evidencia-se aqui: o acesso à tecnologia não é igualmente distribuído e não necessariamente melhora a vida das personagens. Na verdade, o fato de Rita preferir gravar sua correspondência, o que é possibilitado pelo acesso financeiro ao gravador, demonstra seu desconforto com a escrita, um sinal de alfabetização tardia e/ou incompleta, e, portanto, marca de sua classe social desfavorecida no passado, bem como de seu deslocamento da alta sociedade na qual circula no momento da elocução, decorrente de sua profissão. A tecnologia cara, estrangeira, não altera a desigualdade de condições entre Rita e a Senhorinha, afastada do meio da prostituição justamente no intuito de obter um lugar aceitável socialmente, o que perpassa a educação formal. Rita demonstra ter plena consciência desse fato, embora ela mesma não tenha tido os meios de conseguir a mudança de status para si mesma, pois o que a torna capaz de tal mecenato para a filha de seu antigo amante é justamente a principal razão de sua continuada marginalidade.

Mais adiante, Rita alude aos acontecimentos d’*O Cortiço*, admitindo “ter desgraçado seu velho pai e sua mãe, Piedade, coitada”. Apesar de levar em conta os acontecimentos da obra de Aluísio de Azevedo, num procedimento típico do “reciclagem” comentada na introdução, Enéias Tavares dissocia-se, aqui, da representação de Rita Baiana como uma “mulata-tipo”, como foi descrita amplamente pela crítica. Já não há sinais, na obra de Tavares, da Rita jovem de Azevedo, que sorriu ao ver Firmo e Jerônimo lutando por ela (2011, pp. 141-2). Sobre a sexualização exacerbada da Rita de Azevedo, Mendes (2003) a toma por uma forma de euforização¹⁰ da cultura brasileira

9 No caso, há um simulacro de enunciação, mas evitamos utilizar o termo para não correr o risco de confundi-lo com o conceito semiótico de enunciação (cf. GREIMAS, COURTÉS, 2013, p. 166-8), que se referiria somente ao ato da escrita do texto pelo autor.

10 Este termo e suas variantes vêm do instrumental teórico da semiótica discursiva greimasiana. Os eixos fóricos referem-se, *grosso modo*, à maneira como determinado elemento é lido *dentro do texto*. “Eufórico/ euforizar/ euforização” descreve algo entendido numa chave positiva, enquanto “disfórico/ disforizar/ disforização” descreve algo colocado numa chave negativa. É preciso insistir:

em detrimento da portuguesa, o que me soa equivocado. Já Zimmermann (2011), no meu entender, alinha-se mais ao tipo de estereótipos de gênero sendo alimentados nas representações femininas em geral, e na de Rita Baiana em particular, de *O Cortiço*. Em Tavares, Rita não só tem consciência (e remorso) de ter ajudado a arruinar a família de Senhorinha, como explicita o receio de que esta ainda de ressinta, pois “espero que sua mágoa [...] tenha passado” sugere existir uma mágoa declarada, lembrada por Rita e, provavelmente, por sua protegida também. Ou seja, mesmo enquanto sujeito conjunto, Rita Baiana nunca vive plenamente a satisfação da conjunção, pois, além da distância física, há sempre uma iminência de disjunção.

No mesmo parágrafo, quando se fala da morte de Piedade, Rita procura aproximar-se mais de Senhorinha, comparando-a positivamente a si, na tentativa de se afirmar no papel temático materno. Para isso, ela utiliza um adjetivo disforizado (“fraca”), atrelado a Piedade por ter se entregado à bebida e perecido em consequência, e a opõe a “ocê é como a Rita”, em seguida empregando uma metáfora de força (“forte que nem pedra, que quebra a marreta mas que não se deixa quebrá”) que trata não só da força física, como da obstinação necessária para vencer adversidades capazes de subjugar e moldar um objeto.

Dessa maneira, Rita coloca-se para Senhorinha como o oposto euforizado de Piedade, buscando assumir mais essa faceta da figura materna (somando-se às da responsabilidade por prover o sustento da jovem e zelar para que receba boa educação). Tal observação constitui mais uma evidência do esforço de Rita em manter os laços com Senhorinha e até estreitá-los, pois as relações afetivas entre as figuras maternal e filial são, tradicional e estereotipicamente, tidas como quase indissolúveis, num plano ideal.

Além disso, o papel materno, na sociedade oitocentista, é visto como quase praticamente oposto ao da prostituta. Ao emprestar a Rita essa faceta, Tavares reúne duas figuras femininas inconciliáveis na sociedade da época: o anjo do lar, tradicionalmente

não se trata de uma classificação do objeto na realidade objetiva, mas apenas de como *o texto trata o objeto*. Por exemplo, a morte aparece como algo disfórico na maior parte da ficção contemporânea, mas em textos religiosos abramícos costuma ser euforizada.

esposa e mãe burguesa, desprovida de desejo sexual, submetendo-se ao leito nupcial apenas para fins reprodutivos, e o feminino desviante, como a prostituta, a adúltera, a lésbica, a “histérica”. Como bem observou Deborah Mondadori Simionato em sua tese de doutorado (2021), o século XIX esforçou-se demais em negar a sexualidade feminina, classificando-a como anômala — mas por que se dar ao trabalho desmentir a existência de algo que de fato não existe? Em *Lição de Anatomia*, a sexualidade de Rita coexiste com seu lado maternal, este não como forma de redenção daquele, mas como um aspecto natural da vida.

A segunda gravação reforça o observado na primeira e traz novos elementos para análise. A correspondência abre com “Senhorinha, minha linda” (p. 127), vocativo já utilizado na primeira (p. 116), e encerra-se com “Um beijo da *sua Rita*” (p. 129, grifos meus, expressão também empregada na p. 128). Essa transcrição radiofônica possui o mesmo tamanho, mas menos vocativos acrescidos de pronome possessivo. Fora a abertura, na despedida há “minha linda”, e mais nada. A partir desse fato somente, poder-se-ia supor que Rita já não prevê uma cisão e, por isso, sentiria menos necessidade de reafirmar sua relação afetiva com Senhorinha. No entanto, certas marcas discursivas apontam o contrário. Vejamos o início dessa correspondência:

Senhorinha, minha linda,

Estou feliz de dar dó com a gravação que recebi docê. Tão feliz que fiquei rindo à toa. Que novidades boas, essas que ocê me conta! Que bom que cê tá estudando bastante e trabalhando, como moça bem-educada, pois é disso que a Rita gosta. Adoro essa vida que levo, mas não é vida procê. Procê, quero casa de família, marido fiel e filharada faceira, como nunca tive e nunca vou ter, mas essa é a Rita e não ocê (TAVARES, 2014, p. 127).

Já na primeira frase ressalta-se que a correspondência de Senhorinha não é tão frequente quanto a de Rita, pois a felicidade desta ao receber uma gravação daquela é descrita com uma locução adverbial de intensidade (“de dar dó”), a qual, seja pelo apelo estilístico do inusitado paradoxo, seja pela forte carga emotiva da expressão, evoca uma paixão complexa de ordem intensa. Trata-se de uma euforia que se segue ao término de uma espera — chamando atenção para o aspecto durativo dessa espe-

ra, uma expectativa em suspense, fonte de angústia pela constante possibilidade de cisão. A chegada da gravação de *Senhorinha* engendra um momento de intensidade passional, por ser uma confirmação da continuidade da conjunção do sujeito com o objeto. Ou seja, embora o contato das duas pareça regular ao longo dos quatro anos entre a primeira gravação da segunda, a iniciativa é de Rita Baiana. Assim sendo, no contrato fiduciário que rege a relação das duas — no qual Rita provém o sustento de *Senhorinha* e esta mantém o contato ativo —, a última não cumpre sua parte segundo o esperado.

Respondendo às “novidades boas” contadas por *Senhorinha* (“estudando bastante e trabalhando”), Rita recai numa comparação por contraste entre si e sua interlocutária, acabando por ir de encontro à aproximação da força das duas na primeira gravação. Aqui, Rita opõe dois universos estereotípicos do feminino, simbolizado pelos eixos da “puta” e da “santa”¹¹, incompatíveis entre si. O eixo da “puta”, ou seja, o da feminilidade transgressora já mencionada anteriormente, não é evocado por nenhuma imagem senão a da própria Rita (“essa vida que eu levo”). Já o eixo da “santa”, isto é, o de uma feminilidade conforme, é evocado por meio das alusões a “moça bem-educada” e “casa de família”. Apesar de declarar ser “disso que a Rita gosta” — trabalhar e estudar bastante, “como moça bem-educada” —, Rita afirma explicitamente que tal é um destino desejável *para Senhorinha* e não para si, pois, segundo ela, “adoro essa vida que eu levo, mas não é vida procê”, o que reforça a conclusão anterior acerca do contraste entre a prostituição e o papel temático da maternidade.

Rita, uma das donas do prostíbulo, escolhe quais clientes vai atender e *se* vai atender algum, de forma a nos permitir entender a fala “adoro essa vida que eu levo” como uma tentativa de euforizar não só os fins como os meios. No entanto, a adversativa que se segue automaticamente nega a euforização, mesmo sem dar explicações. Ainda assim, os elementos discursivos em jogo oferecem uma justificativa: *Senhorin-*

11 Cf. BECHTEL, 2010. Uso aqui o termo “puta”, visto como de baixo calão, porque essa categoria estereotípica não envolve apenas as prostitutas, e sim todas as mulheres de sexualidade não-conforme, como adúlteras, não virgens ainda solteiras, viúvas que mantêm relações fora do contexto matrimonial etc.

ha é uma “moça bem-educada”, para quem Rita quer “casa de família”, imagens que compõem o ideal de feminino socialmente aceito (o já referido “anjo do lar” inglês, cf. SIMIONATO, 2020). O texto contrasta a percepção social de feminilidade euforizada (percepção essa na qual a interlocutária se inscreve) com a de um sujeito marginalizado acerca de sua própria marginalização. Rita *quer* a vida que leva euforizada, mas a *sabe* disforizada. Encaixando-se no papel temático da figura materna, ela deseja o melhor para Senhorinha. Corroborando esse pensamento, mais adiante, Rita comenta algo de sua rotina, mas se interrompe e diz: “Mas não vô te conta essas coisa, pois *ocê é moça direita*” (p. 127, grifos meus). O que se subentende é “ao contrário de mim”.

Outro sinal da frequência das gravações de Rita são pequenas alusões a correspondências anteriores, como, por exemplo, “[...] presente de um velho coronel baiano *que te falei na última gravação*” (p. 129, grifos meus). Ora, na última gravação *de fato*, isto é, materialmente existente no texto, impressa no suporte-livro, não há qualquer menção a um coronel baiano. Portanto, o que se tem aqui é um resgate explícito do pacto de veridicção entre enunciador e enunciatário (autor e leitor), o qual leva a perceber determinado universo ficcional como mais extenso do que o textualmente descrito, de maneira a nos permitir compreender que essa “última gravação” refere-se, na verdade, a algo do tempo passado do universo narrado, omitido pelo narrador, provavelmente datado de um mês antes, devido à periodicidade estabelecida. Tal recurso é mais uma forma de demarcar a passagem do tempo no texto e a sugerir a insuficiência tecnológica para uma comunicação mais célere.

Ao final da segunda gravação, temos o seguinte trecho:

Por favor, minha linda, *não demora muito* pra me enviá sua voz.
Sinto falta das notícias.

Um beijo da sua Rita (TAVARES, 2014, p. 129, grifos meus).

A despedida sinaliza a previsão da angústia de nova espera e reitera as conclusões de minha análise sobre o início dessa gravação. A súplica para a interlocutária não demorar “muito” a responder, seguida da explicação “sinto falta das notícias”, indica que Rita não recebe respostas com a mesma frequência que as envia — ou, como o estado passional de Rita enquanto sujeito é de expectativa, para ela o tem-

po é desacelerado, e o aspecto durativo da espera a angustia. Mesmo a euforia de Rita com a chegada da correspondência é atenuada por essa angústia, pois cada nova gravação de Senhorinha configura apenas uma quebra e não um verdadeiro término dessa espera, uma vez que a iminência da próxima existe mesmo enquanto Rita está gravando sua resposta. Apesar de o universo literário de *Lição de Anatomia* abrigar dirigíveis e outros modos mais velozes de se viajar, essa não parece ser uma possibilidade para Rita, seja pelo aspecto financeiro (não fica claro o custo relativo desse método de viagem, embora seja acessível ao jornalista Isaías Caminha, o que não sugere um meio transporte de luxo exclusivo das classes abastadas), seja pelo profissional (não sabemos se Rita pode ou quer tirar férias do trabalho), seja pelo pessoal (Rita pode não ser bem-vinda nos ambientes recatados no qual Senhorinha circula, ou simplesmente temer que a proximidade espacial entre as duas prejudique a relação).

A julgar pelos comentários de Rita de que as boas notícias de Senhorinha são estar “estudando bastante e trabalhando”, e por não haver mais nenhuma menção ao conteúdo da carta à qual está respondendo, também podemos deduzir que as gravações de Senhorinha são menores e mais vagas, insuficientes para a interlocutora satisfazer sua necessidade de contato. Rita conta sua rotina e acontecimentos estranhos (relacionados à trama principal), mas o faz, ao que parece, sem nada lhe ter sido perguntado, pois não há menção a indagações de Senhorinha, exceto, talvez, a uma pergunta genérica seguindo a linha “como estão as coisas por aí?” — mais ligada à função fática da linguagem do que a um real desejo por notícias.

Entre a segunda e a terceira gravação, o intervalo temporal indicado é de dois anos e três meses, mas há mais páginas separando-as (vinte e nove) e capítulos narrados por outras pessoas, o que tem o efeito de estender a percepção da passagem do tempo. Dois desses capítulos trazem menções ao programa narrativo protagonizado por Rita Baiana enquanto sujeito passional — e alterações significativas.

O capítulo seguinte à segunda gravação de Rita é uma carta de Pombinha a Senhorinha (pp. 130-1), datada de três meses depois (10 de junho de 1909). A seguir, um trecho inicial e o último parágrafo dessa correspondência:

Querida Senhorinha,

Escrevo para deitar sobre a folha uma série de apreensões desses dias. Primeiramente, gostaria de expressar a você o quanto me sinto feliz por sua felicidade. Nós três [Pombinha, Léonie e Rita Baiana], que amamos você como filha, damos parabéns pelo casamento com o comerciante Antunes. Obviamente, ficamos tristes por não recebermos um convite. Somos adultas e sabemos que três damas afamadas causariam problemas numa festa como a sua, diante de uma família tradicional e religiosa.

Por outro lado, Senhorinha, somos suas queridas e temos cá nossos sentimentos. Não aceitaríamos o convite, mas ele teria sido uma dádiva, pois saberíamos que está feliz e que, mesmo diante das delicadas posições, somos ainda importantes. Temos orgulho de suas vitórias, de seus estudos concluídos, de seu comportamento, e ainda mais por sabermos que contribuimos para tanto.

Isso dito, adentro o verdadeiro assunto desta carta. Rita está melancólica nesses dias, e seria belo obter de você qualquer sinal de gentileza ou de preocupação. Culpa a si própria pelo ocorrido com seu pai e sua mãe. [...] Até as rodas de samba a têm desanimado, preferindo ficar no salão, tomando sua dose de Paraty, a praga desses dias entre as damas da nossa condição.

[...]

Por favor, peço que nos escreva, se não uma longa narrativa, ao menos que envie uma rápida mensagem para Rita, que tem em você um de seus poucos consolos (TAVARES, 2014, pp. 130-1).

Trata-se de uma reviravolta, pois não havia nenhum sinal da iminência do casamento de Senhorinha na segunda gravação, suscitando no leitor o mesmo efeito de surpresa causado às personagens. O fato de a carta de Pombinha seguir-se à de Rita no livro deixa claro que as proprietárias do prostíbulo não sabiam que haveria um casamento até *depois* de este ter acontecido. Aliás, não fica explícito se a notícia foi dada pela própria noiva, mas parece que não.

Pombinha, num tom carinhoso, mas mais comedido (seja porque sua afetividade/ proximidade/ intimidade com Senhorinha é menor do que a de Rita, seja porque está magoada), empenha-se em primeiro transmitir à interlocutária sua compreensão das limitações sociais que as afasta ao mesmo tempo em que a lembra de que Senho-

rinha não teria suas conquistas sem ajuda: “Temos orgulho de suas vitórias, de seus estudos concluídos, de seu comportamento, e *ainda mais por sabermos que contribuímos para tanto*” (p. 130). Ou seja, sem o dinheiro das putas, enviado todo mês, a interlocutária não teria podido assumir o papel socialmente prestigioso da santa, da mulher conforme. Na frase anterior, “não aceitaríamos o convite, mas ele teria sido uma dádiva, pois saberíamos que [...] somos ainda importantes”, manifesta-se primeiro o ressentimento do ponto de vista afetivo: para ela, o não envio do convite sugere que as três não são mais importantes para Senhorinha. Junto ao comentário posterior, entende-se que Pombinha atribui essa mudança do *status* de sua importância à cessação da necessidade de apoio financeiro que o casamento trouxe a Senhorinha.

A descrição que Pombinha faz do estado de Rita é uma confirmação da angústia desta com a cisão, e a nova alusão aos acontecimentos narrados em *O Cortiço*, dos quais Rita julga-se culpada e aos quais decerto atribui a perda da conjunção (ou, talvez, creia que a conjunção nunca existiu de fato), mais uma vez contando com o intertexto produzido nessa reciclagem. Quando Pombinha escreve, “seria belo obter de você qualquer sinal de gentileza ou de preocupação”, o que está dito, de modo atenuado, é: “você não deu qualquer sinal de gentileza ou preocupação”, mas sua forma de se expressar é mais delicada porque ela está tentando atuar como destinadora de Senhorinha, com manipulação por sedução. No final, ao pedir que a interlocutária escreva, “se não uma longa narrativa, *ao menos que envie uma rápida mensagem para Rita*, que tem em você um de seus poucos consolos”, fica implícito que Senhorinha é o consolo por ser também a causa da angústia; o pedido de envio de ao menos uma “rápida mensagem” significa que nem isso Senhorinha fez.

Um último detalhe a se comentar sobre as informações contidas na carta de Pombinha é o que acontece a Rita. Abandonar sua personalidade esfuziante e as rodas de samba, que a caracterizam também na obra de Azevedo, e entregar-se à bebida (mesmo sendo Paraty e não aguardente), aproxima Rita de Piedade, mãe de Senhorinha. Apesar de Pombinha associar a bebida às “damas da nossa condição”, é impossível ignorar o paralelismo com o fim de Piedade e os comentários de Rita sobre a fraqueza de se entregar à bebida. É como se, ao reconhecer a cisão, Rita se sentisse mais próxima de Piedade, alinhando-se ao polo da fraqueza, quando antes

ela afirmava sua aproximação com Senhorinha no polo da força. Para Rita, na angústia da cisão, em vez de sentir revolta ou mágoa contra Senhorinha (como Pombinha), ela sente remorso — provocou a cisão de Piedade com seu marido Jerônimo e agora atribui a essa culpa a sua própria perda em relação a Senhorinha.

Nas páginas seguintes, no “Noitário de Léonie de Souza” (pp. 132-4), datado de dois dias depois da carta de Pombinha (portanto, 12 de junho de 1909), temos a seguinte informação: “desde que diminuiu sua comunicação com Senhorinha, Rita nunca mais foi a mesma” (p. 133), corroborando as conclusões da análise da segunda gravação. Esse comentário introduz outra mudança na trama de Rita: na ocasião à qual Léonie se refere, as três haviam sido interrogadas por um investigador de polícia, Pedro Britto Cândido, acerca dos crimes sobre os quais, no nível discursivo, constrói-se o programa narrativo de base de *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*. Tendo observado um interesse mútuo entre ele e Rita, Léonie comenta que, na noite em questão, ela “dançou e sambou como havia muito não fazia”. Assim, temos uma marca inicial, na referida vivacidade de Rita, de um novo objeto de valor, ainda não totalmente estabelecido.

A terceira gravação de Rita é separada da segunda por vinte e nove páginas e dois anos e três meses, como dito acima. Interessa observar que o comprimento desta é um tanto menor que as anteriores, não chegando a uma página e meia. Essa alteração é uma das marcas do afastamento — espacial, temporal e afetivo das duas — somada a alguns detalhes. Por exemplo, na abertura da gravação, ela diz: “Senhorinha, sua linda” (p. 158), em vez de empregar o “minha”, como das outras vezes. Ao final, ela se despede com: “Um beijo, minha linda, e não se esqueça da Rita, tá?”. Aqui, ela retoma o uso do possessivo “minha”, mas, diferentemente das outras gravações, não se despede usando a expressão “sua Rita”. Trata-se de uma cisão ainda não completamente aceita, ou talvez ainda nem mesmo enxergada enquanto tal. Rita ainda tenta simular interações anteriores, contando partes de sua rotina, dando continuidade a relatos que iniciara em outras correspondências.

Dois trechos trazem marcas dessa tentativa de contato, o primeiro no início da gravação e o segundo mais perto do final. Vejamos o primeiro caso:

Senhorinha, sua linda,

Como tão as coisa? Eu ando meio triste e irritada cocê. Faz tanto tempo que não recebo gravações suas que penso até que cê me esqueceu. Mas ocê não se esquece da sua Rita, se esquece? Eu sei, são os filhos e o marido que cê arranjou.

A Rita entende, mas continua acabrunhada.

Não demora em me enviar notícias, tá? (TAVARES, 2014, p. 158).

No primeiro parágrafo, o uso de “sua Rita”, único nesta gravação, corrobora com o resto do texto para traduzir um senso de intimidade que manifesta, antes de tudo, esperança e uma tentativa de reaproximação. A confissão de estar “triste e irritada” com Senhorinha, junto da imediata justificativa do comportamento desta última, é uma configuração discursiva que se inscreve no papel temático da figura materna. Só a mãe estereotípica pode estar “triste e irritada”, manifestar preocupação com a possibilidade de ter sido esquecida (expressando ter certeza de não ser o caso) e alegar compreensão das motivações da figura filial/ interlocutária, num espaço tão curto.

O terceiro parágrafo propõe a retomada do contato, uma oferta de se colocar outra vez à espera, uma expectativa imotivada (afinal, “faz tanto tempo que não recebo gravações suas”).

O segundo trecho a ressaltar uma busca de reaproximação é o seguinte: “Ele [Pedro Britto Cândido], lembrou o Jerônimo, isso antes de se enroscar na Rita. Será que sou má, minha lindinha? Diga para mim? Será que sou gente ruim?” (p. 159).

O investigador, Pedro, é comparado a Jerônimo após ser descrito nos seguintes termos: “alto, forte, meio grosseiro, machucado pela vida e pela gente toda, mas ao mesmo tempo confiante, com um olhar que põe fogo na gente. [...] parecia ser homem bom, desses que é honesto mesmo” (p. 159). Disso inferimos que Rita comprou a ideia, socialmente aceita e defendida, de ter sido a responsável por corromper um homem de natureza essencialmente boa, Jerônimo, como figura feminina transgressora.

Em nenhum momento Rita atribui a mais ínfima parcela de culpa a Senhorinha (ou a Jerônimo, aliás). As perguntas do trecho acima, cujo impacto é em parte atenuado pelo vocativo “minha lindinha”, parecem esperar uma resposta negativa. Rita pode não se *crer* má, mas está bem perto de aceitar a postura social de culpar

uma mulher por comportamentos desviantes de homens. E tudo isso, subjacente à narrativa, leva Rita a atribuir a si a responsabilidade da cisão mesmo enquanto insiste na continuidade da conjunção.

Rita Baiana não faz uma menção sequer ao fato de que os acontecimentos d’*O Cortiço* se deram *antes* de ela criar Senhorinha, pagar seus estudos e continuar a prover por seu sustento até ela não precisar mais. Senhorinha, aos olhos de Rita, parece ser apenas uma jovem ingênua que teve a vida desgraçada por ações exclusivamente suas e a quem deve reparação.

Por fim, a quarta e última gravação de Rita é a maior de todas, embora não muito mais extensa do que a primeira e a segunda. Datada de quase três meses depois da anterior, é também a mais emotiva, aceitando a cisão e despedindo-se. Nesta, ela já não narra acontecimentos de seu cotidiano aparentemente distanciados de sua vida pessoal; o meio da gravação versa sobre o investigador e as coisas que ele descobriu, e sobre o envolvimento emocional de Rita com ele. Antes de tecer uma reflexão sobre isso, entretanto, analisemos os termos da despedida. A carta-gravação começa da seguinte maneira:

Essa gravação, minha flor, minha querida filhinha, talvez seja a última. Anos passaram desde que seu último disco de gravação chegou, e sinto uma tristeza grande, grande que nem a Baía de Guanabara... ai... que saudade daquela praia linda e gigante... que saudade do mar e de toda aquela vida.

Eu sei que agora você é mãe e esposa, dama chique e tudo mais. Eu sei, me falaram. E eu amo você, minha querida, e quero que você seja feliz, mais seu homem e suas crianças. Logo, logo terá netos também correndo pela casa.

[Suspiro]

Não fica triste, tá, a Rita não tá chorando... Tá só um pouco gripada. Cê sabe que a Rita Baiana não chora, não é? Por que ia chorar se tudo aqui tá tão bem... tenho até um amor agora (TAVARES, 2014, p. 181).

Nesse ponto, conclui-se que Rita aceitou a cisão pelo que é, e seu estado passional não é mais de angústia, pois não há espera, e sim de nostalgia, evidenciada pela menção ao cenário do Rio de Janeiro, na comparação ao tamanho de sua tristeza com

a Baía de Guanabara, e na “saúde daquela praia linda e gigante”, “do mar e de *toda aquela vida*” (grifos meus). Se outra vez nos remetermos a *O Cortiço*, onde ela vivia um relacionamento abusivo com Firmo até este ser morto na briga com Jerônimo, ao estado perene de pobreza, às intrigas entre vizinhas, à desonestidade de João Romão etc., podemos perceber certa idealização do passado nas lembranças evocadas por Rita. No entanto, esse saudosismo parece referir-se a um tempo anterior ao sentimento de culpa, anterior a sua relação com Senhorinha, cuja perda ela ora sofre.

A angústia da espera é substituída pela resignação. Mesmo assim, Rita ainda sinaliza uma réstia de esperança: “Essa gravação [...] *talvez* seja a última” (grifo meu). Ou seja, embora desenganada, Rita deixa uma abertura para a retomada do contato, no caso improvável de Senhorinha responder à mensagem. Os dois vocativos seguidos, repletos de afetividade — “minha flor, minha querida filhinha” — soam como uma última súplica e uma reafirmação de Rita em seu papel de figura materna. No segundo parágrafo, ela reitera os polos do feminino com “você é mãe e esposa, dama chique e tudo mais”. Assim, Rita reconhece o impedimento social de as duas conviverem, ainda que por correspondência. Os “anos” que “passaram desde que seu último disco de gravação chegou”, pela construção frasal, pareceriam muitos, porém é dado ao leitor-enunciário conhecer quando foi: aquela à qual Rita respondeu na segunda gravação, alegando estar “feliz de dar dó” com a mensagem. Ou seja, dois anos e cinco meses, aproximadamente, um período que pode ser visto como curto ou demasiado longo, dependendo do sujeito e de sua relação com o objeto. No caso de Rita, há uma desaceleração e consequente distensão da percepção temporal, por causa da espera, mas também por causa da mudança: num curto período as correspondências de Senhorinha deixam de vir inconstantes para cessarem por completo — período este no qual Senhorinha se casou e teve ao menos dois filhos, ambos acontecimentos que Rita obteve de terceiros (“Eu sei, me falaram”).

Esse tempo é especialmente longo se comparado com o intervalo inferior a três meses entre a terceira e a quarta gravação, no qual o sujeito passou de angustiado — em sua última tentativa de reafirmar a conjunção — para resignado diante da cisão que já vinha se anunciando fazia dois anos. A mudança nesse ínterim relaciona-se com os estados passionais do próprio sujeito, que afetaram sua percepção do

tempo. O período de três meses sem receber uma resposta para a terceira gravação pareceu pelo menos tão longo quanto os dois anos anteriores, o suficiente para Rita compreender e aceitar a separação.

A resignação não é uma mudança brusca, mas um processo. Após o “[suspiro]”, Rita alega não estar chorando, quase uma confissão de que, na verdade, está sim, e de tal forma a evidenciar o fato na gravação, de onde surge a necessidade de negar. A frase “Cê sabe que a Rita Baiana não chora, não é?” (p. 181) é uma explícita contradição de outra, dita na segunda gravação: “Você sabe como sua Rita é chorona às vezes, não?” (p. 128). Esta última, dita num contexto no qual Rita narra um momento de forte emoção, traz marcas de intimidade no uso de “sua Rita” e na forma familiar “chorona”, enquanto a primeira, na qual se refere a si mesma como “a Rita Baiana”, alcunha pela qual é conhecida, traz à tona uma imagem, sua figura para o mundo, em contraste com “a verdadeira” Rita, por assim dizer. Vemos uma oposição entre a pessoa próxima, já conhecida, a “sua Rita”, e a máscara social rasa através da qual o mundo a enxerga, “a Rita Baiana”.

Para reafirmar que está tudo “tão bem” e que, por isso, ela não teria motivos para chorar, diz: “tenho *até* um amor agora” (grifo meu). A escolha lexical por “até” sugere o entendimento que “ter um amor” é socialmente desejável para mulheres, e que por isso não deveria estar triste, mas na verdade “ter um amor”, para ela, é um objeto de valor menor do que manter sua relação com Senhorinha, portanto insuficiente para fazê-la alcançar o estágio de satisfação.

O “amor” referido é o investigador Pedro Britto Cândido, cujo reencontro ela comenta: “[ele] veio de novo para investigar, mas vou te contá que eu acho mesmo é que ele veio por minha causa” (p. 181). Os dois passaram a noite anterior à gravação juntos e, quando Rita menciona o fato, já emenda: “Ah... Senhorinha, perdoa a Rita por contá essas coisa. Mas tô triste porque esse é um adeus e quero me despedir de ocê rindo, como a Rita sempre faz” (p. 182). Aqui, Rita traz o amor romântico ao discurso quase como um paliativo, uma forma de diminuir a dor de enfim admitir a cisão já existente desde muito antes. Nessa curta frase, como no resto, exceto pelo começo e pelo final da gravação, não usa os pronomes possessivos que, em sua voz, são um termo afetivo. Seu discurso continua carinhoso, mas de maneira diferente. Ela passa

a narrar o que ouviu do investigador (que chorou em várias partes do relato¹²) e, ao final da gravação, diz o seguinte:

Eu quero que ele volte.
 Eu queria também que você me enviasse uma nova gravação.
 Mas a vida parece que faz isso com a Rita, não? Todos querem a Baiana, mas aquilo que a Baiana quer, a vida nunca dá.
 Com amor, minha Senhorinha.
 Da sua Rita de sempre, que não tá chorando, tá? Nunca...
 Seja feliz, minha linda. É só o que a Rita quer procê.
 [Suspiro] (TAVARES, 2014, p. 183).

No trecho, há um exposto conflito entre querer e saber não poder, ou, mais precisamente, *crer* não poder. Rita declara querer duas coisas, mas de um modo diferente: “eu *quero* que ele volte”, com o verbo no presente, contrasta com “eu *queria* também que você me enviasse uma nova gravação”, com o verbo no pretérito imperfeito. O uso dos tempos verbais não implica nem na intensidade do querer nem no estado do querer no momento da elocução, mas sim em como o sujeito avalia suas chances de obter o desejado: Rita julga mais provável o acontecimento de receber nova visita do investigador do que uma gravação de Senhorinha. Isso fica mais nítido no parágrafo seguinte: “*Todos* querem a Baiana, mas *aquilo* que a Baiana quer, a vida nunca dá” (grifos meus). Firmo e Jerônimo a quiseram tanto, em *O Cortiço*, que lutaram por ela até a morte de um deles. A Rita reciclada de Tavares já informou, no início da gravação, julgar que a ida do investigador ao prostíbulo se dera por sua causa. E, em última instância, ela é uma prostituta, então sabe que o retorno é provável. Quer uma nova gravação de Senhorinha e isso, dado o histórico que vimos analisando, é improvável.

O final da gravação traz uma renovação dos laços: voltam o uso dos possessivos e a reafirmação de amor maternal e dos votos de felicidade. Rita exprime o desejo de manter-se sempre a mesma figura para sua interlocutária, “da sua Rita de sempre”,

12 Julgamos importante ressaltar esse fato pelo contraste com o estereótipo mais aceito de masculinidade, traduzido no dito popular “homem não chora”. Sob quase todos os aspectos, o investigador é um perfeito exemplo do estereótipo, mas com esta pequena quebra a personagem adquire profundidade.

mas se despede anunciando não aguardar resposta. É quando se completa a transição do estado de angústia para o de resignação, pois já não há mais expectativa; a espera é dada por encerrada.

CONCLUSÃO

Toda a análise, baseada na relação entre a passagem do tempo e os estados passionais do sujeito atorializado¹³ em na Rita Baiana reciclada de Enéias Tavares, segundo os moldes do *steampunk*, evidencia o que de fato a subtrama protagonizada por ela discute: os papéis dos estereótipos de feminino na sociedade retratada, a partir de um ponto de vista oitocentista ressignificado por um olhar contemporâneo, na oposição e na sobreposição da figura estereotipicamente transgressora da prostituta e da figura conforme da “moça direita”. O mais interessante da obra é dar voz e, com isso, uma dimensão mais profunda, à imagem da mulher transgressora, socialmente marginalizada, e tirar completamente a voz daquela que encarna os padrões adequados.

O desfecho de ambas também foge do esperado. Numa obra que recorre à ambientação temporal do século XIX e início do XX e que parte de seus valores sociais, poder-se-ia esperar para Rita um final nos moldes das tradicionais figuras femininas não conformes, isto é, a morte (ou outro final trágico capaz de trazer uma lição moralizante), como em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Lucíola*, de José de Alencar, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, entre outros. Contudo, como esta é uma obra do século XXI, o enunciador demonstra, com o final de Rita, uma ideologia¹⁴ menos presa aos padrões patriarcais do feminino ideal.

13 Oriundo da semiótica greimasiana, o conceito de atorialização integra a teoria na qual o eixo narrativo (onde se situa o sujeito do percurso) não se confunde com o eixo discursivo (onde estão os atores). Essa divisão é útil no estudo de diversos objetos, motivo pelo qual a demarquei aqui, mas, para resumir, a sobreposição entre sujeito e ator é aquilo a que outras correntes teóricas se referem como “personagem”.

14 Tenho plena consciência do quão controverso é o uso desse termo. No entanto, discorri no capítulo 1 de minha dissertação de mestrado sobre como identificar ideologias subjacentes ao discurso,

A informação nos é fornecida de modo transversal, numa carta de Isaías Caminha a Loberant, o último capítulo do livro: “Rita Baiana havia deixado a casa [o prostíbulo]. [...] Diziam que havia fugido com Pedro Britto Cândido para Rio Grande, para começarem uma vida nova” (p. 290). É interessante observar que esse destino pode parecer um clichê, mas nem Rita é um “prêmio” para o investigador nem ele o é para ela¹⁵. Ambos tiveram dissabores e partiram juntos para recomeçar a vida, de certa forma, como consolo um ao outro, mas também como cúmplices de um entendimento da situação e dos sentimentos nascentes entre o casal. O amor romântico é retratado como mais um aspecto da vida, e não como o único objetivo da personagem feminina ou como um prêmio para o heroísmo da personagem masculina. A própria forma como o desfecho é dado, casualmente aos olhos de um terceiro, aponta para isso.

A carta de Caminha, onde consta a informação, data de 11 de setembro de 1911, portanto um mês após a última gravação de Rita e Senhorinha. Como não havia nada além de um envolvimento incerto entre Rita e Pedro na ocasião, supõe-se duas coisas: primeiro, que Rita já tinha certeza de não retomar o contato com Senhorinha e, segundo, que a compreensão de que sua posição social havia sido a responsável pela cisão a levou a querer mudar seu *status* (claro, somada ao fato de haver encontrado alguém que *ela* quisesse e que a aceitasse, sem ressalvas, tal como é).

Por fim, mais interessante é a revelação acerca de Senhorinha, contida na carta de Caminha, nos seguintes termos:

A novidade da casa era agora uma dama do Rio de Janeiro, que acabara de chegar. Senhorinha, uma jovem refinadíssima de vinte

utilizando os estudos de Norma Discini (2004), e, considerando os recentes discursos midiáticos de direita que foram ganhando espaço, consolidado nas eleições presidenciais de 2018, nos quais essa palavra é reiterada e erroneamente atribuída apenas a posições de esquerda, opto por mantê-la em protesto à desinformação. Uma ideologia resulta de um ponto de vista, e não existe discurso sem uma. A diferença é que alguns tentam se afirmar neutros, e são estes os mais enganosos.

15 Em minha dissertação de mestrado, também discorri bastante sobre os tipos de objetos e papéis actanciais habitualmente reservados às figuras femininas, especialmente no capítulo 2, item “Dorothy”, no capítulo 3, item “Billina” e no capítulo 4, itens “Bruxas Boas” e “Tip/ Ozma”. Os objetos femininos geralmente relacionam-se com figuras masculinas: a obtenção de afeto, o casamento etc.

e poucos anos, que abandonara marido e filhos na capital da República, tornara-se o novo fenômeno nas artes do sexo, da conversa e do canto (TAVARES, 2014, p. 290).

Absolutamente nada no livro apontava para tal desfecho, já que nunca temos acesso à voz e nem mesmo à presença de Senhorinha. Não sabemos o que a levou a, voluntariamente, desistir da prestigiosa posição social de mulher conforme e mergulhar na profissão de sua antiga protetora já no mês seguinte à despedida de Rita. O tom das gravações desta costumava euforizar vários aspectos de sua vida, embora ela falasse dos problemas e não escondesse sua marginalização social.

Não é possível concluir nada sobre a mudança de Senhorinha, apenas observar o efeito de sentido inscrito no texto: não se disforiza o desfecho dela, assim como não se euforiza o de Rita Baiana. Ainda assim, elas invertem suas respectivas posições sociais, por vontade própria, uma em função da outra.

Enéias Tavares aproveitou-se da construção literária típica do *steampunk* para reciclar a personagem, como as outras, numa ambientação parecida, mas também divergente da sociedade oitocentista retratada por Aluísio de Azevedo, trazendo à tona diferentes formas de marginalização social, mas procurando compreendê-las por meio de um olhar contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Edição de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BECHTEL, Guy. *As quatro mulheres de Deus: a puta, a bruxa, a santa e a imbecil*. Vários Tradutores. Lisboa: Multinova, 2002.
- CHAVES, Jayme Soares. *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 2015 (dissertação de mestrado).
- CHAVES, Jayme Soares. *A ucronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2019 (tese de doutorado).
- CHIOVATTO, Ana Carolina L. *A representação do feminino no Mundo de Oz, de L. Frank Baum*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017 (dissertação de mestrado). Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-08052017-115800/pt-br.php>.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.
- GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice. O *steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado. Trad. Bruno Anselmi Matangrano. *Abusões*, [S. l.], v. 11, n. 11, 2020, pp. 319-45. DOI: 10.12957/abusoes.2020.50526. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/50526>. Acesso em: 15 dez. 2023.
- GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- MARTINS, Adriana Claudia; SILVA, Suellen Cordovil da. Uma leitura *steampunk* da obra *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014), de Enéias Tavares. *Abusões* (UERJ), v. 11., n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46361. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46361>. Último acesso em 10 de agosto de 2023.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. A hora do *steampunk*. *Caderno Cultura. Jornal O Extra*, ano 1, n. 6. Fernandópolis (SP), 04 de junho de 2016a, p. C2.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison. *Estudos de Literatura Brasilei-*

ra Contemporânea (UnB), n. 48, maio/ago, 2016b, pp. 247-80. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/18906>. Consultado em 04/09/2017.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. No país dos *vaporistes*: o conceito de “reciclagem” de Girardot Méreste e o *steampunk* à francesa. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.50527. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/50527>. Último acesso em 18 de julho de 2023.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MEIRELES, Alexander. Entendendo o presente pelo passado: o steampunk de *A Alco-va da Morte* como resgate da tradução da ficção científica brasileira. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46469. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46469>. Último acesso em 10 de agosto de 2023.

MENDES, Leonardo. Rita Baiana: nação e sexualidade em *O Cortiço*. *Revista Língua & Literatura* (URI-RS), v. 5, n. 8 e 9, 2003, pp. 21-6. Disponível em <http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/29/56>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

SANTOS, A. G.; COELHO, Sueli M. “Uma reflexão acerca do emprego do sufixo diminutivo no português do Brasil” in *Revista Alpha* (Patos de Minas), v. único, p.149-157, 2008. Disponível em http://www.letras.ufmg.br/labval/pdf/reflexao_acerca_do_sufixo.pdf. Consultado em 04/09/2017.

SIMIONATO, Deborah Mondadori. *Coming of age in the nineteenth century: an analysis of female space in Mansfield Park and Pride and Prejudice, by Jane Austen; Jane Eyre, by Charlotte Brontë, and North and South, by Elizabeth Gaskell*. Porto Alegre: UFRGS, 2020 (tese). Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/211448/001115013.pdf?sequence=1>

&isAllowed=y. Último acesso em 02/03/2022.

TAVARES, Enéias. *A Temível Lição de Anatomia do Dr. Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

TAVARES, Enéias Farias. Marginais de um passado futurista: o nascimento do gênero *steampunk* nos EUA e sua primeira recepção no Brasil. *Abusões* (UERJ), [S. l.], v. 11, n. 11, 2020. DOI: 10.12957/abusoes.2020.46466. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/46466>. Último acesso em 12 de agosto de 2023.

TAVARES, Enéias Farias. Polifonia retrofuturista: a (re)criação de vozes literárias na série Brasileira Steampunk. *Scriptorium*. V. 3, n. 1, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15448/2526-8848.2017.1.27991>. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/scriptorium/article/view/27991>. Último acesso em 8 de agosto de 2023.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. “Relações de gênero e situações de violência no romance *O Cortiço*, de Aloísio [sic] de Azevedo” in *Cordis* (PUC-SP), *História, Arte e Cidades*, n. 6, jan/jun, 2011, pp. 47-75. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/viewFile/10293/7682>. Último acesso em 04 de setembro de 2017.

PARAÍÇOS PERDIDOS E RECONQUISTADOS NA FICÇÃO CIENTÍFICA

PARADISES LOST AND REGAINED IN SCIENCE FICTION

Gabriele Cristina Borges de Moraes¹

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus Araraquara (UNESP-FCLAr); mestra em Estudos Literários pela mesma universidade e bacharela em Letras (Habilitação Português-Inglês) pela Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos (UNIFESP-EFLCH). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: gabriele.borges-morais@unesp.br

RESUMO: O presente artigo se propõe a analisar a influência do poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton, sobre romances do gênero ficção científica. Os temas da criação artificial e da rebelião contra o criador, bem como suas consequências, serviram de fonte para diversas obras, destacando-se aqui os romances *Frankenstein* (Mary Shelley), *A ilha do Dr. Moreau* (H. G. Wells) e *Flores para Algernon* (Daniel Keyes). Mais do que o diálogo com o poema de Milton, exploraremos também as transformações sociais e científicas que ocorriam no período em que os textos foram escritos e que suscitaram os questionamentos éticos de seus autores.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; *Paraíso Perdido*; *Frankenstein*; *A ilha do Dr. Moreau*; *Flores para Algernon*.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the influence of John Milton's epic poem *Paradise Lost* on science fiction novels. The artificial conception and the transgression against the creator, as well as their consequences, are themes widely explored in sci-fi, particularly in the novels *Frankenstein* (Mary Shelley), *The Island of Doctor Moreau* (H. G. Wells), and *Flowers for Algernon* (Daniel Keyes). In addition to the dialogue with Milton's poem, we will also explore the social and scientific revolutions which occurred whilst these novels were written and which aroused the ethical dilemmas of their authors.

KEYWORDS: Science fiction; *Paradise Lost*; *Frankenstein*; *The Island of Doctor Moreau*; *Flowers for Algernon*.

A ORIGEM DO PROBLEMA OU O PROBLEMA DA ORIGEM

Como é comum ocorrer com os gêneros literários, a ficção científica é algo que sabemos identificar, mas cuja explicação nos escapa devido à vastidão de elementos que a compõem. Enquanto literatura, embora possamos identificar narrativas que apresentam características da ficção científica remontando à Antiguidade Clássica, sua recorrência e maior rigor formal se deram apenas no final do século XIX, com intensa produtividade ao longo de todo o século XX, estendendo-se para outros meios como o cinema, a televisão, o rádio, as histórias em quadrinhos, os videogames e *board games*, etc. De acordo com Roberts (2006), o único consenso que se tem quando buscamos uma definição da ficção científica é que seu mundo ficcional não é o que reconhecemos como nosso mundo real, ou seja, trata-se de uma forma de literatura fantástica.

Definições da FC, assim como histórias da FC, são múltiplas não porque os críticos e historiadores da forma estão confusos ou não possam concordar com conceitos-chave, mas porque a própria FC é uma linguagem cultural infinitamente intercambiável, multivalente e de amplo alcance.² (ROBERTS, 2006, p. 2 – tradução nossa³)

Um gênero em constante renovação, uma de suas principais características é a apresentação de algum problema relacionado à ciência, sejam as ciências “duras” como a física e a engenharia ou as ciências humanas como a psicologia, a sociologia, a política ou as linguagens, e as maneiras como esse problema poderia afetar a nossa realidade. Dentro desse enorme guarda-chuva que é a ficção científica, podemos encontrar obras que tratam de temas como viagens no tempo ou viagens interplanetárias, invasões alienígenas, sociedades totalitárias, outros desdobramentos da

2 “Definitions of SF, like histories of SF, are manifold not because critics and historians of the form are confused, or can’t agree on key points, but because SF itself is a wide-ranging, multivalent and endlessly cross-fertilising cultural idiom.” (ROBERTS, 2006, p. 2)

3 A partir daqui, todas as citações do inglês são traduções nossas e serão seguidas do trecho original nas notas de rodapé.

História mundial, hibridismo entre espécies, avanços da robótica e de outros tipos de inteligência artificial, modelos alternativos de organização social, diferentes configurações de gênero e sexualidade, etc. As abordagens são tão diversas e as imbricações com outros gêneros tão comuns que, muitas vezes, nos deparamos com certas obras sendo intensamente reivindicadas por alguns estudiosos enquanto outras são tratadas como outra coisa que não a ficção científica.

Mas é parte da lógica da FC, e não de outras formas de ficção, que essas mudanças sejam plausíveis dentro da estrutura do texto. Isso significa que a premissa de um romance de FC requer uma explicação física, material, ao invés de algo sobrenatural ou arbitrário. Essa fundamentação da FC no material em vez do sobrenatural é uma de suas características principais. Às vezes esse materialismo está enraizado numa perspectiva “científica” – afinal, a ciência é um dos discursos materialistas dominantes na atualidade. Mas às vezes o materialismo não é estritamente científico.⁴ (ROBERTS, 2006, p.5)

Um dos grandes dilemas da FC é a sua origem: não há consenso quanto a um marco inicial do gênero e diversas obras, localizadas em diferentes contextos históricos, são vistas como “proto” -FC. O que se concorda, de fato, é que apenas a partir do século XIX a ficção científica adquire substancial produção a ponto de poder ser tratada como um gênero literário. Dentro desse recorte, alguns críticos verão Edgar Allan Poe (1809-1849) como um impulsionador do gênero; outros voltarão algumas décadas e dirão que o primeiro romance de ficção científica foi *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851); no entanto, é certo afirmar que foi a partir da publicação dos romances de Jules Verne (1828-1905) na França e H. G. Wells (1866-1946), na Inglaterra, que a ficção científica se consolidou, ex-

4 “But it is part of the logic of SF, and not of other forms of fiction, that these changes be made plausible within the structure of the text. This means that the premise of an SF novel requires material, physical rationalisation, rather than a supernatural or arbitrary one. This grounding of SF in the material rather than the supernatural becomes one of its key features. Sometimes this materialism is rooted in a ‘scientific’ outlook – science is, after all, one of the dominant materialist discourses of the present day. But sometimes the materialism is not, strictly speaking, scientific.” (ROBERTS, 2006, p. 5)

pandiu e popularizou, sempre encontrando novos materiais e discursos sobre os quais se reinventar.

Como apontado acima, não é estanque o posto de “pai” ou “mãe” da ficção científica, como ocorre em outros gêneros literários. Esse problema de origem não se restringe apenas à história da ficção científica, mas é também tema bastante abordado em diversas obras do gênero. Mais do que uma “ficção imaginativa”, a FC muitas vezes lida com o desenvolvimento de novos mundos ou formas de vida, confrontando no processo criaturas e criadores, além dos dilemas éticos que permeiam as existências, naturais ou artificiais. Neste trabalho, pretendemos confrontar quatro obras que têm como conflito central a relação entre Criador e Criatura, cada uma inserida em um contexto histórico e social em que novas abordagens científicas estão em ascensão e, portanto, no cerne do dilema bem x mal. Nossa intenção não é trazer soluções para o problema da origem, que, acreditamos, não possui uma solução possível, mas apontar o diálogo entre essas obras e autores que, certamente, já conversam com muitas outras obras de FC e que deverão ser atualizados de acordo com novas descobertas científicas, novos autores e obras a serem publicadas. As obras que discutiremos são os romances *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e *Flores para Algernon* (1966), de Daniel Keyes e a influência que o poema *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, exerce sobre todas elas. Nosso percurso será uma breve apresentação do enredo de cada obra que analisaremos, para então nos debruçarmos sobre questões que as aproximam e que as diferenciam no que tange às complicadas relações entre criadores e criaturas, pais e filhos.

Paraíso perdido é um poema épico do inglês John Milton, publicado pela primeira vez em dez cantos em 1667 e reeditado em doze cantos em 1774. A narrativa bíblica da expulsão de Adão e Eva do Paraíso terrestre, o Éden, é antecipada pela expulsão de Satã e sua horda de anjos rebeldes do Paraíso celestial e seu confinamento no Inferno, demonstrando as contradições que permeiam os debates sobre poder, liberdade, conhecimento e obediência. É consenso de toda a literatura subsequente de que a figura do diabo na cultura ocidental deve tudo ao Satã de Milton – que é, em si, um espelho do próprio poeta e de sua trajetória intelectual na Inglaterra seiscenista. Apesar de sua controversa postura política, o talento de Milton o manteve entre

os grandes nomes da literatura inglesa dos séculos seguintes e o poema é apontado como uma das obras fundamentais para a *Bildung* da Criatura no romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, e também uma das leituras feitas por Charlie Gordon em *Flores para Algernon* (1966). O já citado romance paradigmático da ficção científica, *Frankenstein*, é centrado no jovem cientista que dá vida a um humanoide de dois metros e meio de altura, composto de partes de corpos mortos e depois o abandona, desencadeando em sua criatura sentimentos de rejeição e vingança que levam a um trágico desfecho para ambos.

A terceira obra que selecionamos é *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, na qual um jovem inglês, após um naufrágio, vai parar numa misteriosa ilha habitada por um cientista, seu assistente e estranhos humanoides. Eventualmente, o narrador descobre que o cientista ficou famoso anos antes em Londres por conduzir experiências polêmicas e que as criaturas da ilha são tentativas de desenvolver a humanidade em animais selvagens. Por fim, *Flores para Algernon* (1966), de Daniel Keyes, nos apresenta Charlie Gordon, um homem de trinta e dois anos, com baixíssimo Q.I., que participa de um experimento científico para aumentar sua inteligência. Acompanhamos o desenvolvimento cognitivo e social de Charlie ao longo da narrativa; em determinado momento, sua inteligência se torna muito superior à dos cientistas que desenvolveram o experimento e Charlie passa a contestar seu status de cobaia ao mesmo tempo que precisa encarar os fantasmas do passado.

Nossa análise seguirá por três caminhos: na primeira parte, falaremos da forma como as narrativas nos são expostas e sobre o contexto sócio-histórico de suas publicações, destacando as revoluções científicas que se consolidavam nesses momentos e que foram essenciais para a concepção das experiências centrais dos romances. Em seguida, trataremos da complexa relação entre criadores (pais) e criaturas (filhos), os conflitos gerados por essas concepções problemáticas e as representações das figuras femininas dentro das obras selecionadas. Por fim, enfocaremos as criaturas e suas buscas pelo conhecimento, a rebelião gerada pela identificação de suas origens e pela impossibilidade de pertencer em meio aos outros homens, e a aniquilação mútua de criadores e criaturas que ocorre nos desfechos dessas obras.

LITERATURA, CIÊNCIA E CONFLITOS ÉTICOS EM QUATRO MOMENTOS

A primeira obra de que trataremos é o poema épico *Paraíso perdido*, do inglês John Milton (1608-1674). Embora não se trate de uma obra de ficção científica, enxergamos no poema a matriz do dilema que pretendemos abordar: a rivalidade entre Criador e Criatura, que se traduz na busca por um sentido da existência, pelo direito de habitar o mundo e por conviver como iguais. O poema é a reencenação da narrativa bíblica da Criação e da Queda, representada primeiro pela expulsão de Satã e seus anjos rebeldes do Paraíso no Céu, e em seguida pela expulsão de Adão e Eva do Paraíso na Terra, o Éden. Os dois movimentos são marcados pela desobediência das Criaturas em relação ao Criador: a curiosidade que leva ao conhecimento e à ameaça ao poder único do Pai.

A estrutura de *Paraíso perdido* é a mesma da poesia épica, valendo-se de um narrador principal que, além de contar as ações que se desenvolvem e comentá-las, cederá eventualmente sua voz para que as personagens empreendam narrativas internas: o solilóquio de Satã; Rafael contando para Adão sobre a Criação dos mundos e do Éden; Adão retribuindo a história de Rafael ao narrar sua percepção da Criação de dentro do Éden; Miguel contando a Adão como se desenrolará a história de seus descendentes até o dia em que o Filho de Deus se sacrificará para perdoar a desobediência dos homens. Desta maneira, temos o confronto entre a narrativa oficial, transmitida pelos anjos Rafael e Miguel, e as narrativas marginais das Criaturas, Adão e Satã, com Milton como comentarista dos eventos, além de mediador entre os lados – Céu e Inferno, Céu e Terra, religião e ciência, tradição clássica e cristianismo, como podemos verificar nos versos que abrem o poema:

Da rebeldia adâmica, e o fruto
Da árvore interdita, e imortal prova
Que ao mundo trouxe morte e toda dor,
Com perda do Éden, 'té que homem maior
Nos restaure, e o lugar feliz nos ganhe,
Canta, celestial Musa, que no cume
Do Orebe, ou do Sinai lá, inspiraste

O pastor que ensinou a casta eleita,
De como no princípio céus e terra
Se ergueram do Caos; ou se o Monte Sião
Mais te encanta, e de Siloé o veio
Que corri p'lo oráculo de Deus,
Teu favor invoco à canção ousada,
Que em não mediano voo quer levar-se
Aos cimos de além Hélicon, buscando
Coisas em prosa ou rima não tentadas.
(MILTON, 2016, p. 31 - Livro I, Versos 1-16)

John Milton foi um prolífico intelectual de seu tempo, não se limitando à literatura e à política: bastante ativo durante a Guerra Civil Inglesa, apoiador de Oliver Cromwell e da Commonwealth, Milton escreveu um tratado em que defendia o regicídio de Carlos I, sendo, portanto, perseguido e preso após a restauração da monarquia em 1660. Seus livros foram queimados em praça pública e, já cego, Milton compôs o poema que é considerado sua *Magnum opus* e autobiografia, sendo diversas as críticas que o identificam com o rebelde Satã – vale destacar a afirmação do poeta William Blake de que “Milton era do partido do diabo sem o saber” (apud MILTON, 2016, p. 882). Como nosso foco é a ficção científica, vale ressaltar que John Milton conheceu Galileu Galilei em visita à Itália em 1638 e que há várias alusões ao trabalho do astrônomo italiano em *Paraíso perdido*: quando Rafael narra a Adão a Criação do mundo, fica clara a dificuldade do poeta em escolher entre o sistema copernicano e o geo-heliocentrismo que vigorava na época. Além disso, o anjo adverte o homem que tais conhecimentos não eram de sua alçada e que ele deveria aproveitar os prazeres proporcionados pelo Criador no Éden, sem se preocupar com o funcionamento dos outros mundos. O conflito entre ciência e religião era bastante forte à época de Milton, culminando com perseguições a vários cientistas: alguns renegaram suas teorias, outros se submeteram a punições, tais como o exílio ou a pena de morte, em nome de ideias que desafiavam as “verdades sagradas”. Da mesma maneira que a ciência desafiava a religião, o alinhamento radical de Milton à revolução proposta por Cromwell desafiou a política absolutista que predominava na Europa: como a monarquia foi reinstaurada, o poeta foi punido e forçado a se retratar. *Paraíso perdido*

é lido por muitos como um poema de arrependimento por retratar a punição de Satã e a vitória final do Filho de Deus na absolvição de todos os pecados da humanidade; no entanto, os potentes versos atribuídos a Satã encerram no poema a chama do espírito rebelde. Poderíamos questionar se o espetáculo dos astros narrados pelo anjo Rafael e proibido ao homem não seria, também, uma fagulha da ciência ofertada à curiosidade cerceada de seus contemporâneos. Por fim, Harold Bloom nos recorda de outro potente verso de Milton pós-Restauração, proferido pelo acorrentado Sansão em *Samson Agonistes* (1671): “Meus pés estão presos, mas meu punho está livre!” (MILTON, 2016, p. 11). Cego e desamparado, a poesia é a última arma do poeta que resiste às tradições contra as quais lutou por toda a vida.

Paraíso perdido questiona a autoridade criadora e, de certa maneira, profana a narrativa bíblica através de seu imbricamento com outras áreas do conhecimento, como a História, a Geografia, a Astronomia e também com os debates políticos dos quais Milton participou em sua época. Apesar da reprovação despertada pelo homem-Milton, o poeta-Milton foi alçado à posição de autoridade inquestionável para qualquer um que ousasse se aventurar no mundo literário. Mary Poovey (1984) aponta que a veneração de Milton nos círculos intelectuais londrinos do século XVIII era tamanha que Mary Wollstonecraft, filósofa feminista e mãe de Mary Shelley, não ousou atacá-lo abertamente pela forma submissa como Eva foi retratada em *Paraíso perdido*, ao passo que não poupou de críticas Rousseau e sua Sofia, na *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792), um dos primeiros textos de filosofia feminista do ocidente.

É significativo que Wollstonecraft não possa atacar Milton diretamente. De todas as “autoridades” culturais que ela confronta, Milton é claramente o mais imponente, não apenas por causa de sua preeminência nas tradições religiosas, políticas e literárias inglesas, mas por causa da veneração especial dedicada a Milton pelo círculo londrino de Johnson. O fato de ela poder registrar sua ira contra Milton apenas por alusões e palavras em itálico em um texto citado (...) sugere a extensão do quanto ela ainda reluta em levar sua agressividade a sua lógica extrema.⁵ (POOVEY, 1984, p. 73)

5 “It is significant that Wollstonecraft cannot attack Milton directly. Of all the cultural “authorities”

Retornaremos à questão da representação feminina na seção seguinte; por ora, a polêmica entre Mary Wollstonecraft e John Milton nos interessa devido à forte influência de ambos sobre o romance criador-criatura *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Gilbert & Gubar (2000) comentam o fato de Mary Shelley ter registrado a leitura de *Paraíso Perdido* em momentos críticos de sua vida e como essa leitura, juntamente com a leitura das obras de sua mãe, do pai – o também filósofo William Godwin –, e do marido, o poeta romântico Percy Bysshe Shelley, além de suas experiências pessoais – a culpa pela morte da mãe coincidir com o momento de seu nascimento, os conflitos com a madrasta, o repúdio do pai a seu relacionamento com Shelley, a descoberta da sexualidade e o horror de várias gestações malsucedidas ainda na adolescência – foram determinantes para a concepção de *Frankenstein*:

Ao mesmo tempo, é precisamente a coincidência de todas essas atividades díspares – seus estudos familiares, sua iniciação na sexualidade adulta e sua autodidática literária – que faz sua visão de *Paraíso perdido* tão significativa. Pois o desenvolvimento da noção de si como criatura e/ou criadora literária parece ter sido inseparável de sua emergente autodefinição como filha, amante, esposa e mãe. Deste modo, ela projeta seu mito do nascimento – seu mito da origem – precisamente naqueles termos cosmogônicos aos quais seus pais, seu marido e toda sua cultura literária continuamente aludiam: os termos de *Paraíso Perdido*, que (como ela indica na folha de rosto de seu romance) ela via anteceder, comparar-se e comentar a cosmogonia grega da peça de Prometeu que seu marido acabara de traduzir. É uma fantasia feminina do sexo e da leitura, então, um psicodrama gótico refletindo a percepção da própria Mary Shelley sobre o que poderíamos chamar de bibliogênese, que *Frankenstein* é uma versão da história misógina implícita em *Paraíso perdido*.⁶ (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 224)

she engages, Milton is clearly the most imposing, not only because of his preeminence in the English literary, political, and religious traditions but because of the special veneration accorded to Milton by Johnson's London circle. The fact that she can record her outrage against Milton only by allusions and by italicizing words in a quoted text (...) suggests the extent to which she is still reluctant to take her aggression to its logical extreme.” (POOVEY, 1984, p. 73)

6 “At the same time, it is precisely the coincidence of all these disparate activities – her family studies, her initiation into adult sexuality, and her literary self-education – that makes her vision of

Apesar de Prometeu figurar no subtítulo do romance de Mary Shelley, evitaremos o mito grego em nossa análise por não nos parecer, a princípio, relevante na relação com as outras obras em análise. Vale destacar a observação de Harold Bloom sobre as aproximações entre Prometeu e *Paraíso perdido*:

Agrada-me, mais uma vez, a crítica de Nutall, que observa a inexistência de alusão a Prometeu em *Paraíso perdido*; penso que algo profundo em Milton, partidário do arianismo, tenha levado o poeta a evitar Prometeu. Milton exalta a Liberdade humana, inclusive a Liberdade de pecar, mas tenta não exaltar a rebeldia humana contra um tirano celestial. Na percepção de Blake e Shelley, um Prometeu subjaz em Milton, mas tal imputação em muito desagradaria ao autor. (MILTON, 2016, p. 12)

Como a última seção deste trabalho demonstrará, os romances que selecionamos não exaltam a transgressão de limites éticos pelos avanços da ciência, ou seja, a aniquilação das criaturas ou seu regresso a um estágio inicial demonstram que há uma autoridade maior que deve prevalecer ao final.

O romance de Mary Shelley se inicia por uma série de cartas escritas por um explorador, Robert Walton, a sua irmã, a Sra. Margaret Saville, que se encontra na Inglaterra. Walton tem uma imensa sede de conhecimento e, por isso, deixa seu país em direção ao Polo Norte a fim de estudar “o segredo do magnetismo”. As cartas são datadas do século XVIII (11 de dezembro a 12 de setembro de 17-), o chamado Século das Luzes, e aponta locais e acontecimentos reais, sendo possível compreender o início da Revolução Industrial como contemporânea aos eventos narrados. Durante

Paradise Lost so significant. For her developing sense of herself as a literary creature and/or creator seems to have been inseparable from her emerging self-definition as daughter, mistress, wife, and mother. Thus she cast her birth myth – her myth of origins – in precisely those cosmogenic terms to which her parents, her husband, and indeed her whole literary culture continually alluded: the terms of Paradise Lost, which (as she indicates even on the title page of her novel), she saw as preceding, paralleling, and commenting upon the Greek cosmogeny of the Prometheus play her husband had just translated. It is a female fantasy of sex and reading, then, a gothic psychodrama reflecting Mary Shalley’s own sense of what we might call bibliogenesis, that Frankenstein is a version of the misogynistic story implicit in Paradise Lost.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 224)

a exploração, no início de agosto, Walton e sua tripulação resgatam um cientista que vai até os confins do mundo e os limites do corpo humano para destruir sua terrível criação: inicia-se, então, a narrativa de Victor Frankenstein, que conta sua trajetória desde suas origens em uma amorosa família suíça ao interesse pela ciência, inicialmente a alquimia e, por fim, já na universidade, a anatomia e a eletricidade, que lhe permitem animar um corpo morto. Horrorizado com seu feito, Victor abandona sua criatura à própria sorte, mas esta acaba por se desenvolver de maneira autônoma e, após uma série de experiências malsucedidas de contato com seres humanos, resolve localizar seu criador e requisitar uma companhia da mesma espécie. Dentro da história do cientista, temos a Criatura narrando seu próprio desenvolvimento, de maneira análoga às narrativas de Satã e Adão no *Paraíso perdido* – inclusive, ele identifica a obra como parte de sua *Bildung*, como discutiremos no próximo tópico. Inicialmente, Victor concorda em criar uma fêmea para sua Criatura, mas logo se arrepende e destrói a experiência, fazendo com que aquela se converta em um monstro disposto a destruir todas as ligações de seu criador com a humanidade. A criatura-monstro tem sucesso em sua vingança e Victor põe em ação a caçada que o levará ao ponto em que Walton o encontra já moribundo. Após a morte de Frankenstein, Walton fica frente a frente com a Criatura, que expressa toda sua dor e remorso antes de se lançar para a morte nas águas polares.

As explorações marítimas são bastante presentes na ficção científica do final do século XIX, sendo o ponto de partida para o enredo de *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, que Adam Roberts (2006, p. 45) afirma ser “uma poderosa reformulação de *Frankenstein* e, através de Shelley, uma revisão do *Paraíso perdido* de Milton”. O romance começa com uma introdução escrita por Charles Edward Prendick, sobrinho e herdeiro de Edward Prendick, contextualizando o relato que encontrou entre as notas do tio: após ser dado como morto no naufrágio do navio *Lady Vain* em primeiro de fevereiro de 1887, Edward foi encontrado em cinco de janeiro de 1888 em um bote sem nome que teria pertencido à escuna desaparecida *Ipecacuanha*. Embora o tio tenha sido considerado louco após esse acontecimento e se afastado do convívio com outros homens, Charles Prendick nos apresenta, além das datas e dos nomes das embarcações, as coordenadas exatas do local onde Edward naufragou e

onde foi encontrado onze meses e quatro dias depois, apontando a chance de que, por inacreditáveis que fossem, os eventos narrados nas páginas seguintes pudessem ter ocorrido – afinal, como um homem teria sobrevivido à deriva por tanto tempo? Em seguida, temos o relato de Edward Prendick de seu naufrágio, do resgate pelo *Ipecacuanha* e seu desembarque na misteriosa ilha habitada pelo doutor Moreau, seu assistente Montgomery e diversas criaturas humanoides que, como logo descobrirá, são frutos de um experimento do cientista: utilizando técnicas de anatomia e hipnose, Moreau tenta desenvolver uma nova espécie de humanos partindo dos corpos de animais, muitas vezes da combinação de dois ou mais animais. A primeira reação de Prendick é o repúdio tanto aos cientistas como às criaturas; porém, no desenrolar dos capítulos, ele vai conhecendo cada um dos habitantes da ilha e desenvolve sentimentos complexos por eles, o que afetará suas relações com as outras pessoas quando retornar à “civilização”. Como essas criaturas apresentam uma inteligência própria, Prendick se surpreende com o desenvolvimento de uma “Lei” quase religiosa na ilha, que identifica Moreau como Deus e seu laboratório como local proibido, além de proibir práticas que facilitariam o retorno à condição animal, sendo o consumo do sangue o maior dos tabus. Moreau comenta com Prendick que essa Lei apenas retarda uma consequência inevitável, que é a prevalência da parcela animal sobre a consciência humana e que, por isso, ele segue desenvolvendo suas práticas a fim de encontrar uma maneira de eliminar a animalidade de suas criaturas. Uma experiência acaba dando errado e Moreau e sua fera matam um ao outro; o desespero pela ausência do mestre e o alcoolismo fazem com que Montgomery enfrente o mesmo destino e, assim, vendo-se sozinho, Prendick vale-se da experiência religiosa para convencer as criaturas restantes a continuarem vivendo sob a Lei. Inevitavelmente, como Moreau alertou, a carne é mais forte e todas as criaturas acabam retornando a seu estado original, com o agravamento de várias delas serem a combinação de diferentes espécies, o que torna insuportável a Prendick continuar vivendo na ilha.

Essas criaturas são “monstruosas” da mesma maneira como o era o monstro de Shelley; o que quer dizer que ambos são repulsivos e também estranhamente atraentes, belamente estranhos. Eles desenvolveram uma religião primitiva, centrada em Moreau como uma

combinação de um Deus da Misericórdia e da Dor; eles cantam “é Dele a Mão que fere, é Dele a mão que cura”. O Éden gótico do romance também inclui uma versão da bíblica “Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal” na proibição de Moreau aos homens-feras de provar o sangue. Essa ordem é, claro, desobedecida, e os homens-feras retornam a suas origens bestiais. Tudo isso fornece a Wells o veículo perfeito para satirizar a religião.⁷ (ROBERTS, 2006, p. 46)

Tendo isto em vista, além das claras influências de Milton e Shelley no romance de H. G. Wells, é importante notar que o autor estudou no lugar que se tornaria o Royal College of Science em Londres, onde foi aluno de biologia de Thomas Henry Huxley, conhecido como “o buldogue de Darwin” por sua acalorada defesa do evolucionismo, teoria então recente e não plenamente aceita pela academia, mas que certamente inspirou o autor em *A ilha do Dr. Moreau* (além de outras de suas obras).

Finalmente, Daniel Keyes (1927-2014) publica seu *Flores para Algernon* em um cenário que pode ser visto como a “era de ouro” da ficção científica, com o gênero já consolidado entre público e crítica e com grandes nomes como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Philip K. Dick, Frank Herbert, Ursula K. Le Guin, Kurt Vonnegut, dentre outros, lançando suas obras-primas. Além disso, o autor já tinha experiência em publicações do gênero, sendo que alguns anos antes, em 1960, seu conto “Flores para Algernon”, matriz do romance, recebeu o prêmio Hugo de melhor conto – em 1967, o romance homônimo dividiria o prêmio Nebula de melhor romance com *Babel-17*, de Samuel R. Delaney. De acordo com o próprio autor, a inspiração para a história veio da experiência que teve como professor em uma turma de alunos especiais, quando um aluno lhe questionou “se, caso se esforçasse o bastante, poderia se tornar inte-

7 These creations are ‘monstrous’ in much the way that Shelley’s monster was; which is to say, they are both repulsive and also oddly attractive, beautifully strange. They have developed a primitive religion, centred on Moreau as a combined God of Mercy and Pain; they chant ‘His is the Hand that wounds, His is the Hand that heals’. The novel’s Gothic Eden also includes a version of the biblical ‘Tree of the Knowledge of Good and Evil’ in Moreau’s injunction to the beast-men not to taste blood. This command is, of course, transgressed, and the beast-men revert to their bestial origins. All this provides Wells with a straightforward vehicle for satirising religion. (ROBERTS, 2006, p. 46)

ligente” (KEYES, 2018, p. 5). Assim nasceu a narrativa epistolar de Charlie Gordon, cujo empenho em se tornar inteligente comove a professora do Centro para Adultos Retardados da Universidade Beekman, Alice Kinnian, que o recomenda a um grupo de neurocientistas da faculdade que conduzia experimentos de aumento de Q.I. em animais. O procedimento havia sido bem sucedido em Algernon, um rato de laboratório, e estava pronto para ser testado em uma cobaia humana.

A narrativa se desenvolve através dos relatórios de progresso de Charlie, diários que se iniciam com os testes para ver se ele estava apto ao experimento e acompanham os resultados do procedimento; assim, é possível averiguar tanto o aperfeiçoamento formal da escrita de Charlie – ortografia, gramática, pontuação, etc. –, como seus processos mentais – percepções do cotidiano, avanços na aprendizagem, memórias que retornam via sonhos, o desabrochar da sexualidade, além de novos níveis de inteligência que, aos poucos, superam os daqueles que o tornaram um gênio. Em determinado momento, Charlie se revolta por se ver objeto de escrutínio de pessoas menos inteligentes do que ele e, juntamente com Algernon, desaparece na cidade, tornando-se sujeito de sua própria vida e vivendo novas experiências. Ele continua a estimular a inteligência de Algernon; no entanto, logo começa a perceber que o animal regride gradualmente e resolve retornar a seus “criadores”, tentando descobrir as possíveis falhas em sua gênese – tornando-se, portanto, seu autor e crítico – antes que seu próprio corpo o conduza ao estágio de retardamento inicial.

Além de todo o cânone da ficção científica que o precedeu, Daniel Keyes se formou em Psicologia pelo Brooklyn College em 1950. É interessante lembrar que a primeira metade do século XX foi bastante rica para o desenvolvimento da psicanálise e também da linguística em suas várias correntes, o que torna *Flores para Algernon* um romance bastante inovador, que conquistou gerações de leitores desde sua publicação e é um sucesso editorial até hoje – a edição brasileira passou por 7 reimpressões entre junho de 2018 e outubro de 2020.

MÃES E OBJETOS DE DESEJO: AS FIGURAS FEMININAS NO CONFRONTO DA ORIGEM

Em todas as obras que discutimos neste trabalho há complexos espelhamentos entre vários personagens, especialmente no que se refere aos relacionamentos entre pais e filhos, por isso é importante destacarmos os pares que nos interessam em cada um deles: Satã x Deus, a Criatura x Victor Frankenstein, o puma x Dr. Moreau, e Charlie Gordon x professor Nemur. Como enxergamos nessas relações a erupção da violência de um filho em relação a um pai, é impossível não associá-las prontamente ao complexo de Édipo; porém, há a ausência da figura materna que seria o objeto de disputa entre os pares, pois tratam-se de nascimentos artificiais. Deus cria o universo, os anjos, seu Filho, o Inferno, a Terra e seus habitantes, a partir do nada; Frankenstein organiza partes de cadáveres em um corpo a que dá vida através do galvanismo; Moreau molda animais vivos na forma de seres humanos e lhes imprime consciência através da hipnose; Nemur e os outros pesquisadores operam o cérebro de Charlie e o estimulam através de testes e métodos de ensino.

As figuras femininas são representadas à margem das narrativas, mas suas presenças são um poderoso espelho negativo nos conflitos. O primeiro “parto” que acontece em *Paraíso perdido* é o nascimento de Pecado do lado esquerdo da cabeça de Satã, uma paródia do nascimento de Palas Atena/Minerva, deusa da sabedoria e da guerra, na mitologia greco-latina:

Com serafins contigo acertados
Em conspiração contra o rei do Céu,
Bruscos raptos de dor te surpreenderam,
Que os olhos te apagaram, vagos, vendo
Por trevas zonzas, chamas que a cabeça
Espessas lançava, até que da sinistra
Franqueada, como tu em talhe e rosto
Lucífero, então eu também celeste,
Deusa armada, rompi e um grande assombro
Tolheu do Céu as hostes; dúbias logo
Se afastaram, chamando-me Pecado,
E por marca agorenta me tomaram.
(MILTON, 2016, p. 163 – Livro II, Versos 750-761)

De maneira igualmente dolorosa, Victor Frankenstein deu vida à sua criatura: após dois anos de trabalho, numa noite de novembro, o cientista vê o sucesso de sua obra e desmaia de exaustão em seguida. No entanto, Satã e Frankenstein encaram suas crias de maneira oposta: enquanto este abandona sua Criatura, Satã é seduzido pela beleza de Pecado, espelho de sua própria beleza celestial, e dessa união incestuosa provêm monstrosidades que habitarão o Inferno, além do filho que estupra a própria mãe e que com ela se espalhará entre os homens após a Queda de Adão e Eva, chamado de Morte. O incesto também é fundamental nas relações entre homens e mulheres de *Frankenstein*: assim como os pais de Victor adotaram Elizabeth Lavenza e a criaram como uma filha para que no futuro se casassem com ele – “minha mais que irmã” (SHELLEY, 2017, p. 52) –, sua Criatura o procurará no futuro exigindo que lhe construa uma companheira igualmente monstruosa, uma amante e irmã:

Exijo uma criatura de outro sexo, mas tão horrenda quanto eu. A gratificação é pequena, mas é tudo que posso receber, e isso deverá me contentar. É verdade, seremos monstros banidos do mundo; no entanto, por conta disso, seremos mais unidos um ao outro. Nossas vidas não serão felizes, mas inofensivas e livres da angústia que sinto agora. (SHELLEY, 2017, p. 153)

O incesto é também fundamental em *Flores para Algernon*. Temos quatro mulheres que fazem parte da trajetória de Charlie Gordon: sua mãe Rose, a irmã Norma, a professora Alice Kinnian e a vizinha artista Fay. Temos acesso às lembranças de infância de Charlie primeiramente através de sonhos, em seguida por livre associação.

Livre associação ainda é difícil porque é difícil não controlar a direção dos pensamentos... apenas deixar a mente aberta e permitir que qualquer coisa circule nela... ideias emergindo na superfície como um banho de espuma... uma mulher se banhando... uma garota... Norma tomando banho... Estou assistindo pelo buraco da fechadura... e, quando ela sai da banheira para se secar, vejo que o corpo dela é diferente do meu. Alguma coisa está faltando.

(...) Há um armário onde fica a cesta de roupas sujas, e ele gosta de tirar todas as roupas de dentro e olhar para elas. As coisas do seu pai e de sua mãe... e os vestidos de Norma. Ele gostaria de experimentá-los e fingir que é Norma, mas uma vez fez isso, e sua mãe

lhe deu uma surra. Dentro do cesto de roupas sujas, ele encontra as roupas íntimas de Norma com sangue seco. O que ela fez de errado? Ele está apavorado. Quem quer que tenha feito aquilo poderia voltar procurando por ele... (KEYES, 2018, pp. 83-84)

Com o tempo, Charlie consegue acessar de modo mais ou menos consciente essas memórias, mas é apenas ao confrontar o passado em uma visita à mãe e à irmã que as lacunas são preenchidas e velhas mágoas são perdoadas. Porém, antes desse encontro que só ocorre pouco antes da regressão do procedimento de Charlie, Rose e Norma são projetadas nas duas mulheres com quem ele se envolve emocional e sexualmente. Alice Kinnian é a professora da escola especial que indica Charlie para o procedimento e o auxilia nas primeiras etapas de seu desenvolvimento intelectual, tornando-se sua confidente e, aos poucos, também seu objeto de afeto e desejo. Todas as vezes que Charlie e Alice tentam se relacionar sexualmente, a imagem de Charlie, ainda criança, observando curiosamente de fora o assombra. Essa cisão entre o Charlie pós-cirurgia e o Charlie de antes sempre ocorre nos momentos relacionados ao sexo, e ele só consegue ter a primeira relação com Fay, sua vizinha artista e de mentalidade liberal, ao se embriagar, o que acaba “adormecendo” o “outro Charlie”. Alice pode ser identificada com Rose na medida em que são as duas que estimulam Charlie em sua busca pela inteligência: quando criança, a mãe se recusava a aceitar a deficiência intelectual do filho e tentou diversos tratamentos para ele; apenas após o nascimento de Norma, que se mostrou uma criança inteligente, Rose passou a demonstrar o desapontamento com o menino e, por fim, o exilou do convívio familiar por temer que ele ameaçasse a segurança e a socialização da filha. Uma possível identificação entre Norma e Fay se dá na medida que ambas representam a libertação para Charlie: a vizinha torna possível que ele se torne um sujeito sexual, enquanto a última o liberta das culpas que atormentavam o “outro Charlie”, possibilitando que ele se resolvesse com Alice Kinnian enquanto ainda havia tempo. Ainda sobre projeções, apontamos no início desta seção que o conflito central do romance ocorre entre Charlie e o professor Nemur, mas este é uma projeção masculina da figura de Rose que discutiremos na última seção deste texto.

Por fim, *A ilha do Dr. Moreau* é uma narrativa predominantemente masculina

e não há a presença de mulheres relacionadas ao passado de Prendick, Montgomery e Moreau. Dentre as criaturas da ilha, há uma fêmea-suína para três suínos-machos, várias outras fêmeas de origem indiscriminada e uma “mulher velha particularmente odiosa (e malcheirosa) feita de raposa e urso, a quem odiei desde o início. Diziam que ela era uma devota passional da Lei” (WELLS, capítulo XV). No entanto, uma análise voltada às teorias de gênero e à comparação do romance com *Paraíso perdido* poderia facilmente identificar M’ling, o “homem de cara preta” que auxiliava Montgomery, à figura submissa de Eva, mas isso é tema para outro trabalho.

Desta maneira, tentamos tornar mais clara a presença das “mães” dentro dessas narrativas, os “objetos de desejo” dentro do esquema edipiano, e encerrar nossa discussão, no tópico seguinte, com o confronto entre pai e filho e a extinção desses novos homens proporcionados pela ficção científica.

O CONFRONTO COM O CRIADOR E A ANIQUILAÇÃO DOS “NOVOS HOMENS”

Lúcifer era o anjo mais poderoso e favorito de Deus, mas não suportou que este tivesse criado um Filho à sua imagem e semelhança e partiu com sua horda de anjos para outra extremidade do Paraíso. Consumido pelo ciúme, convenceu a todos de que estavam sendo preteridos por esse Filho e de que eles deveriam governar o Céu como iguais, e não sob uma autoridade divina, afinal,

Quem viu tal criação? Recordas tu
O molde, quando o oleiro pôs o barro?
Não sei de ser em tempos quem não sou,
Nem de alguém a mim prévio, autogênicos
Do nosso próprio viço, quando o curso
Fatal fechou a esfera, sazonado
Parto do Céu natal, filhos etéreos.
(MILTON, 2016, p. 397 – Livro V, Versos 857-863)

Dessa maneira, Satã contesta a legitimidade do poder do Criador e até mesmo a autoria do universo, guiando as hordas rebeldes em batalha contra Deus e seus anjos

fiéis, sendo, finalmente, derrotados e relegados a um local que passou a se chamar Inferno. A narrativa bíblica adquire novos tons com a eloquência miltoniana, que concede que a Queda tanto de Satã e seus apoiadores como, depois, de Adão e Eva foram parte do plano divino enquanto alça o grande inimigo da humanidade a uma representação quase heroica. *Paraíso perdido* é a matriz dos romances que selecionamos não apenas por retratar a rebelião contra uma força criadora autoritária, mas, principalmente, por colocar os leitores na complexa posição de se rebelar também, pois é muito mais possível que nos identifiquemos com as criaturas em dor e raiva do que com seus criadores. Além disso, no centro de todas essas narrativas estão os problemas que a busca por um conhecimento sem limites encerra e, pensando na especificidade da ficção científica, expõe os dilemas éticos que devem ser confrontados e suas consequências para a humanidade.

Paraíso perdido foi um dos livros que formaram a humanidade da Criatura de Frankenstein e uma das leituras apreciadas por Charlie Gordon no apogeu de sua genialidade. É inegável sua influência também na bestial paródia do Éden criada pelo doutor Moreau no romance de Wells. No caso da obra de Shelley, a Criatura reflete sobre sua identificação inicial com Adão e, eventualmente, se confirma como uma figura satânica. A vingança implacável que jura contra Victor Frankenstein, quando este se recusa a criar uma companheira, ecoa a promessa de Satã a Deus, como os trechos a seguir demonstram: já que a derrota é incontestável, que fique a retaliação.

Mas certo sê,
O bem jamais será nossa tarefa,
Mas o mal nosso único prazer,
Como o oposto da altíssima vontade
Que combatemos. Se então a presciência
Propuser outro bem do nosso mal,
Deve ser mister nosso pervertê-lo,
E do bem achar meios para o mal,
O que sucede amiúde, e assim talvez
O moleste, salvo erro, e desoriente
Seus íntimos conselhos do alvo quisto.
(MILTON, 2016, p. 45 – Livro I, Versos 158-168)

Nutri sentimentos de afeição, e eles foram recompensados com repulsa e escárnio. Homem! Pode odiar, mas tenha cautela! Suas horas transcorrerão em pavor e infortúnio, e não tardará o raio que fará desaparecer para sempre sua alegria. Deverá ser feliz enquanto mergulho na imensidão de minha desdita? Pode destruir minhas outras paixões, mas a vingança permanece; vingança, daqui por diante, mais estimada que a luz ou o alimento! Posso morrer; mas morrerá primeiro, meu tirano e algoz, maldizendo o sol que testemunhará sua miséria! Cuidado, pois sou destemido e, portanto, poderoso. Hei de vigiá-lo com a astúcia de uma serpente, de modo que possa inocular meu veneno. Homem, há de se arrepender dos males que me infligiu! (SHELLEY, 2017, p. 175)

Não é inocente a comparação que o monstro faz de si com a serpente, visto que é ela que Satã encarna para empreender sua maior vingança, a perdição da humanidade. Após essa promessa, a Criatura acompanha os passos de Frankenstein e o priva, uma a uma, de todas as companhias que lhe eram caras, sendo a última delas Elizabeth Lavenza, logo após sua noite de núpcias. Depois disso, Frankenstein decide que deverá destruir sua Criatura e o persegue até o extremo Norte do mundo – sendo o Norte o espaço tradicionalmente identificado como domínio de Satã –, onde não resiste às condições extremas e acaba morrendo. Após verificar o cumprimento de sua promessa e a extinção de seu criador, o monstro externaliza todo seu sofrimento a Walton antes de se lançar no mar gelado. Eis uma de suas últimas frases: “Mas é assim; o anjo decaído torna-se um diabo maligno. Entretanto, mesmo esse adversário de Deus e dos homens tinha amigos e companheiros na desolação. Eu estou só.” (SHELLEY, 2016, p. 225)

Em *A ilha do Dr. Moreau*, temos dois desafios à autoridade sagrada do criador: primeiro o homem-leopardo viola a Lei ao provar o sangue de outro animal. Prendick se compadece do olhar de desespero da criatura quando esta se vê encurralada e prestes a retornar ao laboratório do cientista para ser “reformado” e, num ato de misericórdia, o mata. Mesmo após essa catástrofe diante de todas suas criaturas, Moreau não desiste de suas experiências e acaba sendo assassinado por um puma em que trabalhava, uma obra ainda incompleta. Eventualmente, sem o controle do cientista/Deus, a parcela animal de cada um dos habitantes da ilha predomina e eles retornam a seu estado de natureza como feras selvagens.

Por fim, *Flores para Algernon* tem não exatamente o corpo, mas a mente de Charlie Gordon como arena de conflitos. Charlie já nascera e vivera trinta e dois anos como um homem mentalmente deficiente quando passou pelo procedimento que aumentou sua inteligência, portanto ele deve processar todos os traumas de seu passado em meio à experiência da aquisição de conhecimento. Torna-se claro, assim, que não é difícil para ele aprender coisas novas, já que ele logo supera em inteligência os cientistas que “o criaram”, mas, sim, lidar com o “outro Charlie” que habita esse mesmo corpo e que, ao final, retorna. São os traumas não processados do “outro Charlie”, que vivia em um paraíso de inocência e não enxergava o mal que as outras pessoas lhe causavam, que impedem as relações do novo homem com o mundo. A relação conturbada com a mãe e com o “outro Charlie” acabam por se refletir em sua relação com o vaidoso professor Nemur, um dos líderes da experiência, com quem nosso protagonista explode, bêbado, durante uma festa:

Você se gabou várias e várias vezes de que eu não era nada antes do experimento, e eu sei por quê. Porque, se eu não era nada, então você foi responsável por me criar, e isso transforma você em meu senhor e mestre. Você se ressentia por eu não mostrar minha gratidão a cada hora do dia. Ora, acredite se quiser, eu sou grato. Mas o que você fez por mim, incrível como pode ser, não lhe dá o direito de me tratar como um animal de laboratório. Sou um indivíduo agora, e Charlie também era antes de sequer entrar naquele laboratório. Você parece chocado! Sim, subitamente, nós descobrimos que eu sempre fui uma pessoa, inclusive antes, e isso desafia sua crença de que alguém com um Q.I. menor que 100 não merece sua consideração. Prof. Nemur, acho que, quando olha para sua consciência, isso incomoda você. (KEYES, 2018, p. 228)

Dessa maneira, Nemur é transformado em um criador tirano, cuja invenção propiciou a Charlie o acesso a conhecimentos além das possibilidades humanas normais, bem como o confronto com seu passado através do “outro Charlie” que habita sua mente. Como já dissemos anteriormente, Nemur pode ser visto, também, como projeção das exigências de Rose Gordon sobre o pequeno Charlie. Ao final do romance, Charlie percebe que Algernon, seu rato e primeira cobaia bem sucedida do

procedimento de aumento de inteligência, começa a regredir, e isso faz com que ele compreenda que o mesmo ocorrerá consigo. Dessa maneira, ele se empenha ainda mais em analisar as falhas no procedimento, de forma que Nemur e os outros pesquisadores possam entender o que deu errado e, futuramente, conseguir melhores resultados. A reconciliação, ao final, não se dá apenas com Nemur: além do redentor reencontro com Norma, a senilidade de Rose encerra, a seu modo, o ciclo conturbado dessa família, pois o filho encontrará semelhante destino em poucos meses. Assim como acompanhamos seu desenvolvimento intelectual e a complexificação de seus pensamentos, o livro retorna o estágio inicial de Charlie com seu baixo Q.I. Não é irrelevante que, de tantas obras à disposição, seja justamente *Paraíso perdido* a que Charlie lamenta não se recordar.

É uma sensação estranha pegar um livro que você leu e apreciou apenas alguns meses atrás e descobrir que não se lembra dele. Eu me lembro de como achava Milton maravilhoso. Quando peguei *Paraíso perdido*, apenas conseguia me lembrar de que era sobre Adão e Eva e a Árvore do Conhecimento, mas não consegui ligar os pontos. (KEYES, 2018, p. 265)

A ficção científica é um gênero que permite que os dilemas encenados em *Paraíso perdido*, que permeiam a humanidade desde seus primórdios, sejam recontados através da ciência de cada época. Assim, a Queda se torna possível tanto pela tentação de uma serpente falante como pela ousadia em se buscar a centelha de vida através do galvanismo, a humanidade através da anatomia e da hipnose, ou a inteligência sem limites através da neurocirurgia e de estímulos mentais. Em *Frankenstein* e *A ilha do Dr. Moreau*, o conflito é resolvido com a aniquilação tanto do cientista que ousou desafiar a natureza, como de suas criaturas antinaturais. Já *Paraíso perdido* e *Flores para Algernon* possibilitam o retorno ao idílio inicial, com a redenção da Humanidade através do sacrifício do Filho de Deus no primeiro e a reconquista da inocência inicial de Charlie neste último.

REFERÊNCIAS

- GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. Horror's Twin: Mary Shelley's Monstrous Eve. In: *The Madwoman in the attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd. edition. New Haven, London: Yale University Press, 2000. pp. 213-247
- KEYES, David. *Flores para Algernon*. Tradução de Luisa Geisler. São Paulo: Aleph, 2018.
- MILTON, John. *Paraíso perdido* (edição bilíngue). Tradução de Daniel Jonas. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- POOVEY, Mary. *The proper lady and the woman writer: Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. (The New Critical Idiom Series). 2nd. ed. London: Routledge, 2006.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Márcia Xavier de Brito. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- WELLS, H. G. *The Island of Doctor Moreau*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/159/159-h/159-h.htm>. Acesso em 19/02/2021.

O FILHO MAIS VELHO DE DEUS E/OU LIVRO IV: A ANTIFICÇÃO CIENTÍFICA NAS TEORIAS CONSPIRATÓRIAS DA NARRATIVA MUTARELLIANA

O FILHO MAIS VELHO DE DEUS E/OU LIVRO IV:
SCIENCE ANTIFUNCTION IN THE CONSPIRACY
THEORIES OF THE MUTARELLIAN NARRATIVE

Damásio Marques¹

¹ Doutorando e Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

RESUMO: Analisar o conceito de ficção científica em *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* é o objetivo central deste trabalho. O oitavo romance de Mutarelli narra a trajetória de um protagonista que se vê envolvido em uma sociedade secreta. A partir da análise do romance e de leituras críticas de teorias da conspiração, questionou-se de que forma essa narrativa se configura como uma antificção científica. A ironia é fator determinante para situar a obra nesta categoria, por meio do negacionismo evidenciado nas teorias conspiracionistas presentes.

PALAVRAS-CHAVE: Antificção científica; Teorias da conspiração; Negacionismo; *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*; Lourenço Mutarelli.

ABSTRACT: Analyzing the concept of science fiction in *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* is the main objective of this work. Mutarelli's eighth novel narrates the trajectory of a protagonist who finds himself involved in a secret society. From the analysis of the novel and critical readings of conspiracy theories, it was questioned how this narrative configures itself as a scientific antifiction. Irony is a determining factor to place the work in this category, through the denialism evidenced in the present conspiracy theories.

KEYWORDS: Scientific antifiction; Conspiracy theories; Denialism; *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*; Lourenço Mutarelli.

APRESENTAÇÃO

O filho mais velho de Deus e/ou livro IV faz parte do projeto *Amores Expressos*, que concedeu bolsas a escritores para que escrevessem histórias de amor que se passassem nas diversas cidades por onde se hospedaram. Além de Lourenço Mutarelli, participaram também outros importantes autores contemporâneos, como Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho, Joca Reiners Terron, entre outros.

Mutarelli, antes da escrita de romances, construiu uma longa carreira dedicada aos quadrinhos, produzindo a maior parte de sua obra nas *graphic novels*, pelas quais recebeu diversos dos mais importantes prêmios da área. Este oitavo romance do autor trouxe-lhe grandes problemas com prazos e com o enredo, o que o levou a declarar uma certa dificuldade em se trabalhar com encomendas. A narrativa traz uma importante discussão com a ciência. Num panorama como esse atual, em que a ciência vem sendo amplamente discutida, o texto questiona por meio da ironia a crença em sociedades secretas e teorias da conspiração. Tendo como cenário uma Nova Iorque recém-saída dos atentados do 11 de setembro, Mutarelli discute por meio de um protagonista, que participa de um programa de proteção de uma sociedade secreta, as crenças na ciência diante de um imaginário conspiracionista, numa sociedade abalada pelo terrorismo e a paranoia causada pela espera de novos ataques. Assim, questiona-se de que forma a ciência adentra uma narrativa de ficção científica como essa, servindo de apoio, mesmo que através do sarcasmo, à explicação de fenômenos aparentemente inexplicáveis. A ironia sustenta a visão de antificção científica na obra, uma vez que certas características do gênero ficção científica, observadas na narrativa, são colocadas em xeque justamente pela falta de comprovação científica, próprio das teorias conspiracionistas, mas que, ainda assim, utilizam estrutura semelhante ao do gênero.

O enredo do romance apresenta como personagem principal um sujeito que é obrigado a mudar de nome constantemente, devido a envolvimento em vários problemas e situações que o fazem entrar em contato com seitas clandestinas, organizações que são reconhecidas por envolvimento com teorias consideradas conspiratórias. É importante, nesse sentido, explorarmos a construção do imaginário que carregam tais teorias da conspiração. Embora não sejam atuais – ao contrário –, parece que

nunca estiveram tão em alta por conta da atual situação pandêmica de Covid-19, e os pensamentos negacionistas que rondam essa era.

Importante também apresentarmos o que se diz sobre as obras de ficção científica, uma vez que, num primeiro momento, o romance pode ser visto como uma produção pertencente a esta área. Ciência e religião são temas que permeiam toda essa narrativa ambientada num espaço fantasmático, pois a Nova Iorque metonímica aqui representa todo o medo e paranoia presente nos EUA por conta dos ataques. A visão de ficção científica na obra impulsiona uma busca que tem como ponto de partida o que se põe no excerto abaixo:

“Foi então que George lembrou da pergunta do amigo na época da Robbinsdale Armstrong High School.

- Você sabe quem foi o primeiro filho de Deus?

Mas Peanuts não sabia a resposta. Por isso disse:

- Não.

- Lúcifer. Lúcifer é o primogênito de Deus. A estrela da manhã. A estrela-d’Alva” (MUTARELLI, 2018, p.137).

A revelação feita pelo amigo vai servir mais adiante como estímulo à curiosidade e, conseqüentemente, às pesquisas e estudos realizados pelo protagonista de questões demoníacas e religiosas que tentem explicar certos fenômenos. O filho mais velho de Deus que dá título ao romance é, nas falas da personagem, Lúcifer.

A FICÇÃO CIENTÍFICA NO LIMIAR DA LITERATURA E DA CIÊNCIA

Existem muitos conceitos para definir o gênero que se apresenta como ficção científica. O que esses vários conceitos apresentam em comum é que se trata de uma ficção que se utiliza de práticas científicas e podem apresentar, geralmente, antecipações de inventos científicos.

A ficção científica costuma ser apresentada ao público leitor como uma subdivisão da tipologia narrativa do romance por trazer na sua

essência um predomínio à imaginação e uma diluição da realidade observada. Embora sua trama narrativa seja tecida a partir de conceitos científicos, a ficção é rejeitada por alguns cientistas por se tratar de uma narração marcada pelo caráter fantástico, e pela capacidade de envolver o leitor em um mundo inverossímil. Em meio a esse dilema, a ficção científica encontra-se em um não-lugar tanto no âmbito da Literatura, quanto ao da Ciência. (CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.2).

No excerto acima, pode-se destacar o predomínio da imaginação e a diluição da realidade como fatores marcantes do gênero. Ora, assim é de se pensar que embora o gênero seja relacionado à ciência, esta não tem o dever aqui de explicar fenômenos, como se faz supor. É o que se percebe na continuação da citação, pois, uma vez fantástica, é rechaçada pela ciência, segundo os autores, por uma suposta inverossimilhança. Entretanto, um ponto possível de se observar é a não-concretização dos elementos fantásticos, inventos futuristas, objetos tecnológicos se concretizarem no mundo real – pelo menos, a princípio – conforme apontam os autores: “O leitor, diante da narrativa, percebe a impossibilidade dos elementos fantásticos se concretizarem em seu mundo real, entretanto aceita a lógica da ficção como uma viagem para outra dimensão da existência, a imaginação” (CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.3). Assim, na verossimilhança interna da construção narrativa, tudo é possível, desde que construído conforme as próprias leis que regem a narração dentro do caráter inventivo e ficcional de uma forma narrativa como essa. Conceição, Porto e Couto citam Eco, para quem, “[...] a boa ficção científica é cientificamente interessante não porque fala de prodígios tecnológicos [...], mas porque se apresenta como um jogo narrativo sobre a própria essência de toda a Ciência, isto é, sobre a sua conjecturabilidade”. (ECO, 1989 *apud* CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.6-7).

Na visão de Eco, a grande qualidade do gênero está nas possibilidades que a ficção científica pode trazer, nas propostas e discussões que podem ser aventadas e nas possibilidades apontadas para a ciência. Não, necessariamente pelas invenções e aparatos tecnológicos que apresentam.

[...] a ficção científica se utiliza de seu espaço inverossímil para antever os possíveis desdobramentos sociais de decisões científicas,

na perspectiva da cultura e do contexto histórico. Bem como, anuncia uma relação estreita entre ficção e Ciência que induz o leitor a recolocá-la na condição de potencializadora de reflexão sobre o papel da intervenção científica no mundo. (CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.15).

Conforme se pôde observar no trecho acima, uma das características da literatura de ficção científica é a antecipação de possíveis desdobramentos. Barossi (2017) reforça esse traço do gênero e aponta para a definição de Gernsback: “por *scientifiction* eu quero dizer o tipo de estória de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance encantador *entremeado com fatos científicos e visão profética*” (GERNSBACK *apud* BAROSSO, 2017, p.5 – grifo nosso). Nesse sentido, a afirmação pode aproximar *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV* da ficção científica:

“Terça-feira, 11 de setembro de 2007

Um dia triste para a cidade.

Infelizmente o tempo mostrará a Nova York e ao mundo, em breve, que o Onze de Setembro foi brincadeira de criança quando comparado com o dia 18 de dezembro de 2027” (MUTARELLI, 2018, p.207).

Aproxima, de certa forma, ao antecipar um acontecimento no futuro. Porém, o simples fato de anunciar um acontecimento futuro não é suficiente para caracterizá-lo como uma ficção científica, pois um texto puramente profético poderia também fazê-lo, inclusive, por meio do sobrenatural, visões ou outros elementos mágicos e/ou fantásticos. No entanto, a mistura de visão profética e fatos científicos, uma das marcas da *scientifiction*, caracteriza o texto de Mutarelli. Barossi (2017) prefere o termo Ciência Ficção e o define inicialmente “como um gênero – ou subgênero da literatura fantástica – cujos objetos de representação são hipotéticos, normalmente relacionados ao futuro ou a alguma tecnologia possível ou imaginada que remete à ideia de especulação científica” (BAROSSO, 2017, p.4). A autora aponta ainda que no questionamento sobre o que seria uma obra ciência-ficcional, é comum nos depararmos com temáticas recorrentes, como a presença de “robôs, descobertas tecnológicas ou *aliens*, ou ainda com a presença de explicações científicas para questões desenvolvidas nas narrativas” (BAROSSO, 2017, p.4). Uma das fixações de um dos

personagens do romance de Mutarelli é a busca por seres que ele acredita serem reptilianos do espaço:

No último ano nosso velho Paul passava horas diante da TV e na internet tentando detectar reptilianos. Dizia que a mídia, toda ela, estava sob domínio dos lagartões.

[...]

A lista de seres vindos de Draco entre as celebridades é imensa. Englobando os Anunnaki, os Draconianos, sem falar em Nibiru, o Planeta X, em Orion, na Irmandade da Serpente, e por aí vai. Essas criaturas híbridas

fazem parte do Military Industrial Complex Alien. Ou MIEC (Complexo Militar-Industrial Extraterrestre).

Paul alegava que estava prestes a revelar evidências de que seus sogros também eram lagartos do espaço (MUTARELLI, 2018, p.94/95).

A Presença de *aliens* é uma recorrência nas temáticas de ficção científica, conforme aponta Barossi. Por outro lado, a autora também cita a explicação científica para as problemáticas desenvolvidas na narrativa como uma das marcas do gênero e é isso um dos pontos que também distancia da ciência e, conseqüentemente da ficção científica, o romance de Mutarelli e o associa à ironia na explicação (ou não explicação) dos fenômenos. A concretização da profecia do 18 de dezembro de 2027, por exemplo, citado no excerto do romance, mais acima, em tom alarmista, não foi revelado pela narrativa e manifesta a ironia do narrador, deixando o acontecimento aberto para especulações, uma das características do negacionismo, oposto à ciência, como veremos a seguir.

TEORIAS DA CONSPIRAÇÃO: A ANTIEXPLICAÇÃO CIENTÍFICA

Uma das principais características da Ciência é seu caráter comprobatório. Os métodos científicos, pautados no empirismo, têm como principal função a observação e a comprovação de fenômenos que ajudem a explicar algo, tendo a experimenta-

ção como etapas desse método, a fim de eliminar erros e/ou observar respostas, em vários níveis. “Desde a Modernidade, o conhecimento é científico quando produz provas e resultados” (CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.4). Um importante papel desempenhado na antiguidade pela Filosofia é transferido para a Ciência na modernidade na transmissão de conhecimento acumulado.

Nesse sentido, a ciência tem um importantíssimo papel e se apresenta como “um conjunto de conhecimentos que permite compreender, descrever e explicar o funcionamento do mundo construído e reconstruído pelo homem” (CONCEIÇÃO, PORTO e COUTO, 2020, p.5).

Em contrapartida, as teorias da conspiração apenas especulam. Elas questionam determinados fenômenos, negam a existência de outros, mas não apresentam estudos, pesquisas ou caminhos plausíveis, ao contrário, parecem estar mais relacionados a questões emocionais que científicas, aproximando-se mais das pós-verdades que dos fatos.

Teorias da conspiração rondam o pensamento da humanidade há séculos. Desde as antigas sociedades secretas, como a maçonaria ou os *Illuminatis*, às tentativas de explicações de fenômenos que não são facilmente explicáveis, as crenças conspiracionistas habitam e fascinam o imaginário de muitas pessoas e de seus adeptos. Apesar de muito antigas, curiosamente, as teorias da conspiração ganharam fôlego novo com a situação pandêmica dos anos 2020 em diante. Essa situação causada pelo coronavírus e a ascensão ao poder de governos que desacreditam da ciência propiciaram um ressurgimento de crenças que se pautam principalmente em teorias negacionistas. Estudiosos esclarecem que essas situações de isolamento são cenários que favorecem sobremaneira a difusão de teorias conspiracionistas. Nesses últimos tempos, ganharam notoriedade nesse campo, por exemplo, algumas ideias de como a telefonia celular, tecnologia 5G, seria responsável pela disseminação da covid-19.

Embora ainda dois anos distante do auge da pandemia, de certa forma, o romance de Mutarelli, de 2018, antecipa a questão da telefonia, antes mesmo da tecnologia 5G, apontada como grande vilã:

Infelizmente perder o emprego, para o nosso Paul, foi a gota d'água.

Anfetaminas + desemprego + problema com a polícia + vontade

de comer = seres reptilianos vindos de outros planetas dominando a telefonia celular e criando campos de concentração para extermínio em massa (MUTARELLI, 2018, p.33).

Paul é um dos amigos do personagem principal do romance, que se isola por questões relacionadas a problemas depressivos. É interessante também observar que o tema da telefonia celular, sua antecipação, aproxima a obra do conceito apresentado de ficção científica apontado mais acima, pois antes de a teoria ganhar força entre os adeptos das conspirações o romance já fazia essa referência. No entanto, nada nesse sentido foi confirmado e, ironicamente, o que se coloca como ficção-científica se revela como uma anticiência.

Quanto à ideia dos reptilianos, ela é uma teoria conspiracionista que encontra em David Icke um de seus maiores defensores. Ex-jogador estadunidense e comentarista de futebol, ele aponta famílias tradicionais britânicas, como os Rothschilds e os norte-americanos Bush como répteis espaciais pedófilos (Orsi, 2020). Para Icke, esses seres seriam os responsáveis pelo Holocausto, pois teriam financiado as práticas nazistas. Numa fala mais recente do ex-jogador, o isolamento causado pela pandemia e o uso de máscaras seria também uma estratégia de dominação dos grupos reptilianos, satanistas de extrema esquerda. Orsi (2020) esclarece que essa visão dos satanistas do espaço, na verdade, pode ser usada como argumento para qualquer coisa que soe como dominação secreta: a indústria farmacêutica, a ONU, o Vaticano. E nessa visão, o que às vezes é tomado como uma metáfora, num sentido irônico, noutras vezes adquire sentido literal, em tom de séria acusação. Dessa forma, mais vale a coerência emocional que a coerência lógica, como se apresenta o próprio conceito de pós-verdade. Assim se desenrola a narrativa de Mutarelli no romance. Uma personagem que aparenta ser a líder do grupo secreto a que acaba de chegar o protagonista descreve a operação da organização em um dos encontros com os demais membros. É dessa forma que a narrativa vai reforçando o imaginário criado sobre as sociedades secretas e a visão sobre dominação exercida pelo governo de poucos: “De forma detalhada e generosa apresenta toda a organização. Seus objetivos e planos de contra-ataque e resistência contra um governo corrupto cheio de criaturas e entidades extraterrestres

que pretendem dizimar a população” (MUTARELLI, 2018, p.85). O imaginário ligado a essas organizações e seitas secretas é responsável pela reprodução de clichês e estereótipos sobre esses grupos. Paul, personagem integrante do grupo, passa horas em frente à TV e à internet identificando possíveis répteis. Para ele, a mídia está dominada pelos ‘lagartões’ e grandes nomes como Michael Jackson, Hilary e Bill Clinton fazem parte desse grupo.

Segundo Rezende, *et al.*, (2019, p.219), “As teorias da conspiração podem ser conceituadas como crenças que servem para explicar comportamentos e ações de grupos ou organizações secretas”. De modo geral, esses grupos ou organizações se opõem ao capitalismo e, ultimamente, também ao socialismo, e enxergam determinados fenômenos, cujas explicações não são aceitas pelo grupo, como formas de dominação de outros grupos considerados mais poderosos. Nesse pacote cabem especulações sobre o atentado de 11 de setembro, a ida do homem à Lua ou a pandemia causada pelo coronavírus. A crença em teorias da conspiração, segundo os autores, costuma estar associada a baixos níveis de escolaridade e de pensamento analítico e a necessidade de essas pessoas se sentirem seguras, além de superestimarem acontecimentos sem explicação aparente. Os conspiradores são vistos, assim, sempre como grupos inimigos e poderosos, que querem dominar nossas mentes e o mundo. Já para Silva (2010, p.06), “as teorias da conspiração sugerem uma explicação alternativa para um qualquer acontecimento, desmentindo a versão oficial e tentando, de certa forma, desmascarar os intentos malévolos e ocultos de certos indivíduos”. O trabalho de Silva (2010) responde pelo estudo das teorias da conspiração frente a literacia midiática, que

relaciona-se com o grau de educação para os média dos indivíduos, no sentido de estes saberem como procurar e consumir informação antes de acreditarem nela, deixarem afectar-se por ela, e formarem a sua opinião, sem ao menos confirmar se a mesma é fidedigna. Mais do que saber ler mensagens, é necessário saber interpretar, decodificar, questionar e desconstruir essas mesmas mensagens (SILVA, 2010, p.8).

Nesse sentido, Silva demonstra que pessoas que se relacionam com as teorias conspiracionistas possuem um baixo grau de domínio da literacia midiática, asso-

ciado ao baixo nível de escolaridade. A pesquisadora adianta ainda que essas teorias captam adeptos com facilidade e o perfil destes são sempre altamente influenciáveis. Nesse pensamento, a ideia de um governo internacional ou a implementação da Nova Ordem Mundial está prevista na Bíblia e tudo faz parte do Apocalipse. Embora possa parecer, em alguns casos, a autora destaca que o conspiracionismo não é jornalismo investigativo e, aliás, afasta-se bastante dele.

George, o protagonista do romance, a princípio duvida, mas depois não questiona; passa a crer nos reptilianos e começa a viver com um, sua esposa arranjada. Seu interesse de pesquisa se restringe, no entanto, ao estudo dos demônios, influenciado por Sarah Simpson, a esposa pseudo-pesquisadora. Ora, esse é justamente um dos traços apontados por Silva em seu estudo: “os adeptos das teorias da conspiração vêm a história como controlada por forças demoníacas, onde o mal está fora da verdadeira comunidade” (SILVA, 2010, p.16). Nos estudos realizados por Simpson e na aproximação realizada por George pela revelação feita pelo amigo de que Lúcifer seria o filho mais velho de Deus, tudo não passa de planos demoníacos de dominação e controle da Terra. E, dessa forma, partindo do princípio da tentativa de dominação de corpos e mentes, aquele que está no poder quer sempre enganar, se esconder, como os demônios da narrativa. Nessa visão, as grandes potências e organizações escondem há séculos conhecimentos científicos elevados, que são escondidos do resto da humanidade. Tudo para dominar, pois, não esqueçamos, os grandes governos estão ligados aos processos de dominação, ou são demônios, ou reptilianos extraterrestres, ou tudo isso junto. Nesse sentido, os pesquisadores se apresentam como meros especuladores que aceitam a pós-verdade como conclusões definitivas. Aqui a ironia reside também no realce dos métodos pseudocientíficos ancorados em práticas negacionistas e conspiratórias, mas que se apresentam como ciência. Brait (2008) discorre sobre a ironia nos mais diferentes campos, no retórico, no psicanalítico, no filosófico, no sociológico, no estilístico etc. No campo filosófico, centrado nas ideias de Sócrates, a ironia se apresenta, grosso modo, pela prática de se dizer o contrário do que se pensa. Brait esclarece ainda que, embora cada uma dessas áreas traga suas especificidades e abordagens sobre o termo, o que a maioria das concepções têm em comum sobre a ironia é que ela se apresenta sob um “discurso marcado pelo humor

e consequentemente pela ambiguidade” (BRAIT, 2008, p.22). É justamente esse caráter ambíguo que muitas vezes é o catalisador do humor na ironia. A possibilidade da dupla ou múltipla interpretação, opera no leitor da narrativa de Mutarelli a dúvida ou o questionamento. Se o romance se apresenta como ficção científica, como se coloca a ciência se as conclusões são apresentadas como pós-verdades ou teorias conspiratórias? A forma da ficção científica é utilizada para, logo em seguida, ser negada pela ironia, empregando teorias negacionistas que, a rigor, são anticientíficas.

Knight vê o perfil do conspirador como o de “um ser obsessivo, paranoico e defensor de políticas extremas com uma perigosa tendência para designar os habituais suspeitos de algo como bodes expiatórios” (KNIGHT, 2000 *apud* SILVA, 2010, p.21) criados pelos verdadeiros culpados. A internet é o meio propício para divulgação e disseminação das teorias conspiratórias. Sem barreiras, sem filtros, os conspiracionistas sentem-se soltos e livres para divulgar e distribuir seus textos, vídeos, depoimentos. É num desses grupos secretos que acreditam em teorias de dominação que se integra George. Mesmo sem saber, a princípio, que esse é o mesmo grupo que o protege não se sabe do quê.

NOMES, HOMÔNIMOS E IRONIAS

George é o nome que Albert recebe do programa de proteção. O protagonista do romance participa de um programa que, a princípio, acredita-se ser do governo. Ele deve viver uma nova vida, isolado, com família e moradia novas para viver clandestinamente, se escondendo não se sabe de que ou de quem ao certo. O grupo que o protege recebe o nome de Cães Alados e tudo é muito incerto, impreciso. Até o funcionamento do programa é meio secreto, e George apresenta muitas dúvidas:

George não está sendo bancado pelo governo. É um grupo particular quem o protege. Os fundos vêm de políticos, igrejas protestantes, famílias ricas que não confiam no governo e que acreditam em conspirações, e de uma porcentagem de membros cuja identidade é protegida (MUTARELLI, 2018, p.28).

A proteção das identidades faz circular pela narrativa uma série de nomes, que causam uma confusão de personalidades e de vozes. O uso dos homônimos, por exemplo, é um recurso que transporta o leitor da personagem da ficção para personagens da História. Dr. King é o nome do autor de um livro que George se interessa e começa a ler na casa da esposa arranjada. Porém, possui um referente na realidade que pode estar ligado a suas idiossincrasias na ficção.

Curiosamente John King foi também o nome que o serial killer “Carl” Panzram usou quando esteve em Nova York. Carl Panzram foi Carl Baldwin, Jack Allen e Jefferson Baldwin no Óregon; Jeff Davis no Idaho; Jefferson Davis na Califórnia e em Montanna; Jeff Rhodes também em Montana; e John King e John O’Leary na maçãzona. [...] Carl roubava e sodomizava suas vítimas. [...] Carl, ou John King, foi enforcado em 5 de setembro de 1930 no Kansas pelo assassinato de vinte e duas pessoas (MUTARELLI, 2018, p. 188-189).

O Dr. King da ficção é um estudioso das questões satanistas, de forma que essa referência a seu homônimo da realidade, um famoso assassino em série estadunidense, parece estabelecer com ele relações estreitas. Assim como esses personagens, o protagonista também é um homônimo, daí seu apelido ser Peanuts, como o Charles Brown, de Schulz. Poderia ser essa relação também um fator de aproximação com a natureza influenciável do famoso personagem dos quadrinhos. Mas, George é também símbolo de uma busca incessante. Além de todo desassossego atrás de respostas a questões metafísicas e conspiratórias, há uma busca evidente pela própria identidade, pois sua nomeação é uma inconstância no romance: “O que passou pela cabeça de George, pela cabeça de Charles Noel Brown, Albert Arthur Jones, George Henry Lamson, vulgo Ele, vulgo nosso George, tem a ver com a misteriosa frase que lhe foi revelada [...]” (MUTARELLI, 2018, p.200). Todos esses nomes atribuídos, ou simplesmente ‘Ele’, são as formas como o narrador vai se referindo ao personagem, revelando as várias fases de sua vida sem rumo definido.

As nomeações das personagens e suas relações com seus referentes homônimos são ironias que ajudam a sustentar as teorias negacionistas. Não se sabe nem com quem se fala ao certo. Como dar credibilidade a alguém que mal pode ser nomeado?

Os homônimos, por outro lado, servem também para confundir as relações que se estabelecem na narração, no leitor e na confirmação das teorias. Há realmente relações entre os personagens e seus homônimos do passado, todos assassinos em série? E com o primeiro filho de Deus? Todos esses demônios presentes na narrativa têm relação com o do título? São questões que se colocam para o leitor como formas de especulação, sem respostas ou comprovações, como as próprias teorias conspiratórias.

No romance, a partir da ironia, teorias da conspiração vão sendo utilizadas como forma de tentativas de elucidar fenômenos que não encontram explicação sólida na comunidade científica, ou simplesmente são criadas pelo imaginário de participantes de seitas secretas. Neste caso, a relação com o grupo que protege George está ligada à crença nos reptilianos. E tudo é posto no mesmo pacote: a religião, a dominação política e os répteis, por falta de explicação lógica: “Então Paul disse ter visto algo. / Algo que envolvia o governo e a Igreja. / O governo, a Igreja e répteis” (MUTARELLI, 2018, p.29).

A ironia, como figura de linguagem, pertencente ao campo semântico/estilístico, que possui vários desdobramentos e interpretações. Não é nossa intenção aqui explorar a fundo esse conceito, cabe lembrar apenas a acepção mais comum do termo ligado ao sarcasmo e à ideia de que ao se usar a ironia, grosso modo, costuma-se dizer o contrário do que se pensa. Ao confrontar-se o romance com esse cenário paranoico vivido por uma nação abalada pelo 11 de Setembro, em que se busca culpados e respostas para tudo, a explicação é ironicamente uma antiexplicação que encontra nas teorias da conspiração as respostas para o que não há respostas exatas ou definidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, as teorias da conspiração não dão respostas baseadas na ciência, não são empíricas, apenas especulam sobre fatos, acontecimentos e fenômenos. Mutarelli usa as teorias da conspiração como tentativas de explicar certos comportamentos, utilizando-se da ironia para marcar a trajetória de um grupo que busca explicações sem reconhecer as descobertas e as respostas científicas. Num tempo

em que o negacionismo científico e histórico ganha força, as ideias conspiracionistas funcionam como dispositivos de leitura de um mundo com amplos e novos questionamentos sobre as origens do ser, as enfermidades, os atentados, as tecnologias, sob a ótica da dominação.

O projeto *Amores Expressos* enviou escritores a importantes cidades do mundo que seriam palcos para suas narrativas de histórias de amor; coube a Mutarelli, Nova Iorque. A imagem da grande maçã deveria compor sua narrativa e assim o fez: a história de amor de um ser humano com um extraterrestre reptiliano numa cidade abalada ainda pelos acontecimentos do 11 de Setembro. Paranoica, a cidade encontra no narrador do romance o sarcasmo na configuração da grande metrópole e seus habitantes. As teorias da conspiração vão ajudando a (re)construir a imagem dessa cidade abalada pelos recentes acontecimentos, mexendo com crenças de teorias mirabolantes que foram ganhando força com esse cenário de busca e de criação de culpados, como terroristas e imigrantes.

Algumas personagens do romance são homônimas de personagens reais, assassinos que povoaram o imaginário da população ajudando a reforçar a sensação de medo e angústia de indivíduos já tão abalados pelos acontecimentos e pelas agora fortes teorias conspiracionistas. O duplo sentido reforçado pelo humor e a sátira presente no uso desses homônimos, por exemplo, compõem o caráter de farsa da narrativa.

George vive com Sarah, sua esposa arranjada pelo grupo secreto Cães Alados, que se revela um ser alienígena reptiliano híbrido (pois se reveste também de forma humana), de *Astrum Argentum*, um distante planeta, com quem tem 23 filhotes. A presença de elementos fantásticos pode sugerir um romance de ficção científica. Porém, em um país em crise pela segurança e a paranoia causada pelos últimos atentados, a busca por culpados faz-se altamente presente e, por mais absurdo que seja, as tais teorias da conspiração podem despertar e apontar culpados e, mesmo que não sejam reais, servem de alento na aflição e medo que causa essa busca de respostas. Respostas, porém, que não são dadas pela ciência, mas pela sua negação, a conspiração, que se revela no sarcasmo e na ironia dessa narrativa mutarelliana.

REFERÊNCIAS:

- BAROSSO, Luana. A ciência ficção que nos olha e a dialética entre cognição e estranhamento. IN: *Revista Abusões*, n.5 vol. 5, ano 3, UERJ, 2017.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- CONCEIÇÃO, Verônica Alves dos Santos; PORTO, Cristiane de Magalhães; COUTO, Edvaldo Souza. Frankenstein: quando a Ficção Científica questiona a Ciência. IN: *Ciência & Educação* (Bauru), vol. 26, 2020.
- MUTARELLI, Lourenço. *O filho mais velho de Deus e/ou livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ORSI, Carlos. Dos reptilianos à paranoia contra máscaras para COVID-19. IN: *Revista Questão de Ciência*, 05 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://www.revistaquestaodeciencia.com.br/apocalipse-now/2020/09/05/dos-reptilianos-paranoia-anti-vacinas>>. Acesso em 11 de setembro de 2021.
- REZENDE, A. T., GOUVEIA, V. V., do NASCIMENTO, A. M., Vilar, R., & OLIVEIRA, K. G. (2019). Correlatos valorativos de crenças em teorias da conspiração. *Avances en Psicología Latinoamericana*, 37(2). 219-234. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/apl/a.7211>
- SILVA, Sandra. *Teorias da Conspiração: Sedução e Resistência a partir da Literacia Mediática*. Tese integrada no Mestrado em Ciências da Comunicação Variante de Comunicação Política Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010.

ENTRE MATERIALISMO Y ESPIRITISMO: LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN *EL RUISEÑOR Y EL ARTISTA* DE EDUARDO L. HOLMBERG

BETWEEN MATERIALISM AND SPIRITISM: ARTISTIC
REPRESENTATION IN *EL RUISEÑOR Y EL ARTISTA*
OF EDUARDO L. HOLMBERG

*Gabriella Menczel*¹

¹ PhD Filología Hispánica (summa cum laude), Universidad Eötvös Loránd, Hungría. Departamento de Español, Instituto de Lenguas Románicas, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría. Profesora adjunta.

RESUMEN: El presente artículo estudia el relato temprano de Eduardo L. Holmberg, titulado “El ruiseñor y el artista” (1976) desde los puntos de vista de la problemática de la representación, de la concepción de arte plasmada en varios niveles del discurso, y de la ambivalencia de significados. La constante oscilación de elementos fronterizos, como vida y muerte, vigilia y sueño, visualidad y verbalidad, lo material y lo transcendental revela, en última instancia, que el responsable definitivo por las inversiones semánticas es la escritura misma, en correspondencia con el concepto de lo fantástico de Wolfgang Iser.

PALABRAS CLAVE: Representación; Fantástico; Ambigüedad; Visualidad; Verbalidad

ABSTRACT: This article studies Eduardo L. Holmberg’s early short story, entitled “El ruiseñor y el artista” (1976) from the points of view of the problem of representation, of the conception of art embodied on various discourse levels, and of the ambivalence of meanings. The constant oscillation of border elements, such as life and death, wakefulness and sleep, visuality and verballity, materiality and transcendence finally reveals that the ultimate responsible for semantic inversions is writing itself, in correspondance with Wolfgang Iser’s concept of the fantastic.

KEYWORDS: Representation; Fantastic; Ambiguitiy; Visuality; Verballity

Eduardo L. Holmberg (1852-1937) se considera como el autor del primer texto de ciencia ficción en Argentina, publicado en 1975 bajo el título de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (PAGE, 2017, p. 431)². No obstante su indudable interés científico, positivista, los críticos no cuestionan que en las obras de Holmberg “surge con claridad otra vertiente, ligada a lo fantástico y sobrenatural, al espiritismo” (SARTI, 2012, p. 283). En el mismo año, el propio Holmberg cierra la introducción de su novela *Dos partidos en lucha*, con estas palabras:

“El lector observará que hay muchas ideas y aun grandes cuadros no expresados en el lenguaje de la palabra articulada o escrita, sino en el lenguaje de la palabra presentida, y que si ha habido esta supresión aparentemente lamentable se debe recordar que en todas las obras del ingenio humano hay un más allá...” (HOLMBERG, 2005, p. 44)³

En 1975 Eduardo L. Holmberg cumplió veintitrés años de edad, pero ya formula las premisas de su cosmovisión y de su concepción artística que constituirán los fundamentos de su obra posterior. Los ingredientes tematizados del universo holmberguiano serán el antagonismo de verbalidad y visualidad, la imperfección de la palabra articulada, la insuficiencia de la expresión lingüística, la existencia de una realidad inexplicable, sobrenatural, inabarcable o que solo se puede intuir, y en última instancia, el carácter infinito de la mente humana.

El siglo XIX es por excelencia la época de la rebelión social, moral y estética, del cuestionamiento de los conocimientos hasta entonces absolutos, de la problematización de las convenciones legales, de la influencia del positivismo, y por tanto se propone la búsqueda de algo nuevo, el deseo de la libertad, entre otros la libertad del genio creador. En la segunda mitad del siglo la aceleración del intercambio de infor-

2 Se ha apuntado la existencia de un texto previo anónimo, que se publicó en 1816 en un periódico argentino, con el título “Diario” (PESTARINI, 2012, p. 426).

3 El subtítulo de ambas novelas de 1875 es esclarecedor con respecto a la ambigüedad indiscutible y de presencia notable desde las primeras obras publicadas del autor: *Dos partidos en lucha* lleva como subtítulo *Fantasía científica* y, el de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* es *Fantasía espiritista*.

maciones, el desarrollo de la prensa, de la comunicación disminuye la sensación de aislamiento, se observa una apertura notable hacia la cultura europea, llegan libros, conciertos, la ópera etc. (CRASH SOLOMONOFF, 2006, p. 11-19) Los cambios radicales de la sociedad, la inmigración en grandes oleadas, el fortalecimiento de la clase media aburguesada conlleva las señales de una comunidad en crisis, la desilusión y la incertidumbre en cuanto al progreso tanto del individuo como de la sociedad. Esta experiencia universal de la crisis de fe se manifiesta marcadamente en el pensamiento filosófico desengañado en la ilustración racional. Por consiguiente, hacia finales del siglo se refuerzan el idealismo, la religiosidad, el espiritismo, o bien el florecimiento de las ciencias ocultas, hechos que también provocarían sus manifestaciones estéticas. El espiritismo, la inmortalidad del alma, el contacto continuo con los muertos, “en suma, ofrecía tranquilidad ante el misterio de la muerte.” (ROAS, 2022, p. 69)

Uno de los autores que representan de manera emblemática este gran dilema de vacilación entre ciencia experimental y explicaciones pseudocientíficas que socavan la verosimilitud es el argentino Eduardo Ladislao Holmberg, médico de profesión, autor de estudios científicos de botánica y entomología, uno de los primeros divulgadores del evolucionismo darwinista. Su relato temprano titulado “El ruiseñor y el artista” (1876), publicado en forma de folletín en la revista *La Ondina del Plata*, inicia una serie de relatos fantásticos.⁴ Al igual que en otros relatos de Holmberg, en “El ruiseñor y el artista” también aparecen elementos sobrenaturales y un fantasma, en este caso femenino. El título de la narración enseguida nos puede hacer pensar en el cuento de título parecido de Oscar Wilde “El ruiseñor y la rosa”, que salió a luz en 1880, pero el tópico de la pintura animada nos remite más bien a la única novela del escritor irlandés *El retrato de Dorian Grey*, aparecida en 1890. Si queremos encontrar un posible antecedente, tal vez merece recordar el relato de Nikolai V. Gogol bajo el título “El retrato”, publicado dentro de su colección de *Historias de San Petersburgo* (1835-42), o “El retrato oval” de Edgar Allen Poe (1842). El tema del sueño y la vigilia se tematiza también en la poesía de Keats “Oda al ruiseñor” (1819).

4 Utilizamos la edición del texto, realizada por Oscar Hahn: *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, pp. 121-136.

Uno de los protagonistas del cuento es Carlos, el pintor que consigue crear un lienzo de vida autónoma, para lo cual necesita inspiración. La inspiración, por una parte, se representará por el espectro aparecido de su hermana muerta, Celina, y por otra parte, por el ruiseñor reanimado en la pintura. El narrador, amigo de Carlos, forma parte del juego misterioso entre locura y sensatez, sueño y vigilia, olvido y memoria. El cierre del relato tampoco proporciona una explicación racionalmente aceptable y tranquilizadora, más bien sigue inquietándonos en la última paradoja: todo es ilusión, menos el cuadro (GASPARINI, 2008, p. 120).

Los cinco capítulos en los que está dividido el cuento de Holmberg desde el primer momento visualizan las rupturas que se producen a lo largo de la historia y asimismo en la lectura, o recepción del texto. Veremos cómo el carácter fragmentario de esta narración tan temprana de la literatura hispanoamericana se convierte en uno de los ejes estructuradores de la obra.

El narrador al inicio heterodiegético tras ingresar en la historia, cruzando precisamente el umbral, se convertirá en homodiegético, en narrador-personaje que no sólo testimonia los acontecimientos sino toma parte activa en ellos. La aparente honestidad del narrador se contrasta con las constantes ambigüedades e incertidumbres en las que consta la espina dorsal del texto (CASTRO, 2002, 92). En el primer capítulo, a modo de introducción, ofrece una presentación de Carlos que “era un excelente pintor” (HOLMBERG, 1998, p. 121). Esta primera frase del relato aclara la relación orgánica entre el paratexto y el texto mismo, en tanto que se vincula directamente con el segundo concepto del título, el artista. La segunda frase del *incipit* formula una pregunta retórica, estableciendo un nexo con el lector implícito que cumplirá una función primordial en la interpretación del discurso. La pregunta “¿Quién se atrevería a dudar?” (HOLMBERG, 1998, p. 121) apela a la colaboración del lector con respecto a la valoración de la afirmación inicial: es imposible cuestionar las cualidades artísticas de Carlos. En la presentación de Carlos que el narrador proporciona a continuación se subraya la capacidad de este pintor de producir la ilusión viva de los cuadros, gracias al “mágico poder del arte” (HOLMBERG, 1998, p. 121) y a la “creación de un espíritu superior” (HOLMBERG, 1998, p. 121). El poder sobrenatural y mágico se denomina ya al principio, proyectando, por lo tanto, la presencia de una fuerza inabarcable o

irracional que posiblemente opera tras los actos humanos, pues los pinceles del artista se mueven solos. No en vano se evocan las divinidades antiguas vinculadas tanto a las fuerzas mágicas y a la brujería (Medea) como a las fuerzas creativas y a la dualidad entre luz y sombra, paz y tormenta (Júpiter). De acuerdo con la concepción de lo insólito de Todorov – según lo señala también Oscar Hahn (HAHN, 1998, p. 140-141) –, el sentido figurado que al principio son meras licencias lingüísticas, de la expresión de los pinceles que se mueven solos o la ilusión viva producida en la pintura, se convierten en hechos concretos con el fin de crear lo fantástico.

El texto aparece repleto de referencias contextuales y discursivas a la incertidumbre, a la ambigüedad, al constante cuestionamiento del carácter real de la historia relatada. Tras la primera afirmación decidida y firme acerca de las cualidades excelentes del artista, la pregunta retórica de la segunda frase ya nos puede despertar sospechas acerca de la realidad representada. El segundo párrafo consta de una única frase, en la que se describe uno de los cuadros de Carlos que representaba un bosque de cedros. La descripción comienza con la articulación de uno de los vocablos clave de la narración: “la ilusión producida” (HOLMBERG, 1998, p. 121), o sea que el motor enfático del discurso es la índole imaginaria de la historia. La pintura se traduce en lenguaje verbal que se esfuerza en representar la ilusión “tan viva” de la imagen mediante la evocación no sólo del efecto visual sino también del efecto acústico que posiblemente se crea en la fantasía del espectador. Es “el mágico poder del arte ... [que] despertaba” (HOLMBERG, 1998, p. 121) los vientos, el murmullo, hasta “un himno a la naturaleza” (HOLMBERG, 1998, p. 121). Esta ilusión tan viva, sin embargo, se produce gracias al carácter mimético de la pintura del artista, en tanto que paradójicamente la naturaleza perfectamente realista es la que provoca el vuelo de la imaginación y crea la ilusión de la audición de sonidos propios del paisaje representado. Estamos frente a una inversión del código pragmático, en el sentido que la representación mimética de la realidad reflejada en la pintura es la que genera la ilusión de la magia sobrenatural del arte. De esta manera a partir de un primer momento se plantea la problemática de la referencialidad. En un contexto realista tanto la literatura como la pintura persiguen la finalidad de representar o imitar el mundo. López Martín resalta el uso de los gerundios con el fin de “crear la sensación de dinamismo, junto a

la multiplicidad de adjetivos que se concentran en torno al campo semántico de la vista” (LÓPEZ MARTIN, 2005, p. 378). En la narración de Holmberg encontramos una doble tentativa de representar la realidad – verbal y a la vez visualmente –, una doble codificación semiótica, según la propone Sanjinés (2007). Surge además la cuestión de la relación compleja entre el objeto referencial (el bosque y luego el ruiseñor) y su representación (la pintura), y naturalmente la posición del artista y la función de la inspiración (“un espíritu superior”) en relación a los mismos. La pintura, sistema artificial, ofrece una representación visual del objeto referencial, mientras la narración, otro sistema artificial, proporciona otra representación, esta vez verbal de la pintura. Con lo cual se crea un simulacro (el texto) de otro simulacro (la pintura) de un objeto ausente. La descripción ecfrástica inicial pone en marcha todo el proyecto de gran envergadura, muy en armonía con la concepción wagneriana del *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, que culminará hacia el final del texto. El espacio visual de la pintura se representa a través del lenguaje, medio de por sí temporal. Se incorporan además efectos auditivos, musicales en relación con el paisaje, que “se creía oír” en esta naturaleza. Y para colmo, ni siquiera se pasa por alto el sentido del tacto, puesto que el espectador del cuadro se “invita a acariciar el lienzo” (HOLMBERG, 1998, p. 121).

La fragmentación textual salta a la vista enseguida, el autor mismo dividió el texto en pequeños capítulos. La solución tipográfica se entiende como un intento de visualizar las rupturas, las fronteras entre las imágenes, como si los cinco pequeños fragmentos persiguieran completarse y formar una unidad. La extensión material de las cinco partes va reduciéndose, aunque la más breve no es la última, sino la penúltima donde se acentúan los sucesos anímicos, interiores, hasta llegar a plantear abiertamente la posibilidad de que todo lo ocurrido no sea más que un sueño. Los límites de los fragmentos textuales forman una analogía con los límites o marcos de las pinturas, partícipes de la diégesis del relato. Al presentar la actividad creadora de Carlos, el narrador explicita el principio representativo del arte mimético tradicional: “*Había limitado* a la naturaleza, estrechándola en sus reducidos límites de su paleta, y la *naturaleza vencida, subyugada por el arte*, se complacía – según opinaba Carlos – en proporcionar a sus pinceles el atributo de la inteligencia” (HOLMBERG, 1998, subrayados nuestros). Ortega y Gasset en su “Meditación del marco” (1921) considera

el marco como una frontera entre pared y pintura, entre realidad y arte, como una abertura, una ventana hacia la “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (HOLMBERG, 1998, p. 311). El marco, por lo tanto, constituye una instancia para acentuar la naturaleza artificiosa de la pintura, subrayando su cualidad artística, diferenciada marcadamente de la realidad.

Sin embargo, el proceso prolífero termina de repente cuando la capacidad divina de crear se paraliza, se secan los colores y en el lienzo de Carlos no aparece nada más que un trasfondo “de un gris azulado oscuro” (HOLMBERG, 1998, p. 123), sin imágenes contorneadas. El texto explícitamente declara que “en el lienzo no había nada” (HOLMBERG, 1998, p. 122), y a partir de este momento este vacío o la nada va a determinar la desenvoltura de la historia, no sólo en el nivel diegético sino también en el discursivo. ¿Cuál puede ser el motivo de este cambio radical? Ya en el mismo párrafo del texto donde se advierte sobre la detención completa de los pinceles, el narrador añade un comentario acerca del dolor que provoca el entorpecimiento, puesto que “en aquel taller había algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo regular inanimados” (HOLMBERG, 1998, p. 122). La presencia de una fuerza sobrenatural proyecta la posibilidad de una explicación irracional y remite la historia al universo trascendental, recordando el mágico poder creador del “espíritu superior” referido al inicio del texto. La inteligencia del sujeto creador se relega como atributo a los pinceles (objetos), que se vestirán de la capacidad de dar vida a otros objetos “por lo regular inanimados”. A renglón seguido, se nos informa del sueño de Carlos, de “nuevas combinaciones [...] no interpretadas por sus pinceles” (HOLMBERG, 1998, p. 122). Ortega y Gasset asimismo identifica la obra de arte con el sueño, muy en sintonía con la proposición freudiana (FREUD, 2020), frente a la realidad de la vigilia que acaba desembocando en el espacio de lo irreal, cuando afirma: “Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño” (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 311). Oscar Hahn en su análisis destaca la función retórica del marco en el texto, cuando define el esquema estructural diferenciando un “mundo marco” presentado como la realidad y otro “mundo enmarcado” aprehendido como ficticio (HAHN, 1998, p. 140).

Siguiendo a la concepción de Ortega y Gasset, si el arte en sí ya se equipara al

sueño y es una “abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (HOLMBERG, 1998, p. 311), el arte de Carlos del relato al principio se puede comprender como un intento visionario de crear la ilusión de la realidad. No obstante, la imaginación de Carlos va más allá de reproducir un segmento de la naturaleza, necesariamente limitada por la paleta. Carlos fantasea con “nuevas combinaciones”, es decir va en busca de otros mecanismos con el fin de crear la pintura y animar la imagen. Se persiguen nuevas vías de operación para que lo representado cobre vida, dé sonido y se convierta en realidad, en fin para que se borre la frontera entre arte y vida. La desaparición del límite, la tachadura del marco pone en tela de juicio la diferenciación definitiva entre un objeto trivial y obra de arte, con lo cual se postula – a partir de este texto temprano de Holmberg, concebido dentro de la tendencia de modernismo estetizante y evasivo⁵ – una de la premisas de la obra vanguardista por excelencia, de las primeras décadas del siglo posterior.

Un aspecto insoslayable en el relato es precisamente la ambigüedad, la referencia múltiple a la noción de frontera, a la limitación en los distintos niveles discursivos (LUKAVSKÁ, 2007, p. 125-126). La fragmentación visual de la tipografía ya mencionada, es la primera señal discursiva que va adquiriendo un significado representativo simultáneamente con la semiosis de los demás códigos narrativos. En cuanto a los personajes de la historia, la vieja negra que abre la puerta pero más tarde se niega su existencia, la aparición de Celina-fantasma en la trama argumental, la constante oscilación entre sueño y vigilia de los protagonistas (de Carlos y también del propio narrador), el efecto vacilante que provoca el cuadro (“¡Encanto y horror!”, HOLMBERG, 1998, p. 131), o bien el propio hecho de que se propone representar algo en el cuadro, pero a causa de la parada de los pinceles, no hay nada en el lienzo, mantienen la ambigüedad contextual hasta el cierre textual. Con respecto a los motivos claves del relato, el ruiseñor – remitiéndonos a la tradición legendaria del pájaro azul del romanticismo alemán⁶ – aparece como representante de lo ideal en el nivel

5 Aparte del tema del arte en el primer plano diegético del cuento, parece incluso una alusión clara a la añoranza de la cultura prisiense al final (HOLMBERG, 1998, p. 136).

6 Me refiero a la obra de Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802), o incluso a la anticipación de

simbólico del texto. Al símbolo del pájaro del paratexto se le adhieren otros motivos más que mantienen la ambivalencia de significados posibles. A modo de ejemplo, pensemos en las constantes referencias al estado febril de Carlos, el pintor (HOLMBERG, 1998, p. 124, 127, 129), en la identificación de las lágrimas de Celina primero con la esperanza (HOLMBERG, 1998, p. 126), después con “dos perlas de luz” en los párpados del ruiseñor (HOLMBERG, 1998, p. 132), y al final con la propia inspiración (HOLMBERG, 1998, p. 136). Oscar Hahn destaca, además, el símbolo de la lámpara – atributo del ruiseñor que pierde su luz al morir en el relato – como sustituto al espejo clásico en la función del símil de la creación artística (HAHN, 1998, p. 145). El juego constante de la luz y la sombra, las visiones oníricas de los personajes, el rayo de luna identificado con la figura de la mujer-fantasma⁷ traza una correspondencia con la visualidad tematizada por el cuento, pero también también con el inicio del procedimiento mágico de la animación de la imagen, con los contornos borrosos del fondo “gris azulado” (HOLMBERG, 1998, p. 123). Si analizamos detenidamente todos los motivos reiterados a lo largo del relato, no podemos pasar por alto la imagen de las nubes, que visualizan al fin y al cabo, el proceso de la constante metamorfosis tematizada en el texto. Al principio aparecen en la pintura de Carlos “las nubes coloreándose con el beso del poniente” (HOLMBERG, 1998, p. 122). Más tarde “la nube presagia los grandes cataclismos de la atmósfera” (HOLMBERG, 1998, p. 127). No sorprende pues, que sea la nube el primer elemento que se anima gracias a la realización efectiva de la operación prosopopéyica: “Sobre el bosque, una nube tendía

simbolismo de Maeterlinck (*El pájaro azul*, 1909), por ejemplo. La deuda de Holmberg con los autores románticos alemanes, ingleses y franceses se ha constatado en numerosos estudios (a modo de ejemplo, véase SARTI, 2012, p. 283-289; PHILLIPS-LÓPEZ, 2006, p. 46; GASPARINI y ROMAN, 2001, p. 195-217;). o bien, CORTÉS, 1977, p. 189).

7 El tópico de la mujer-fantasma que vuelve de los reinos de la muerte, además de ser frecuente en el romanticismo fantástico también en otras literaturas, por ejemplo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, seguirá siendo tema preferido de los autores modernos del siglo XX. Para citar tan sólo algunos ejemplos, recordemos los relatos de Bioy Casares (“En memoria de Paulina”, 1948), de Julio Cortázar (“Las puertas del cielo”, 1951) o bien, de Abelardo Castillo (“Carpe Diem”, 1992), donde se comprenderá dentro de la temática del motivo del doble.

su pesado velo. La luna se ocultó. Pero en aquel mismo instante, la nube pintada en el cuadro comenzó a moverse, como impelida por un viento de la noche, y a medida que se dislocaba, se perfilaban de luz recortados bordes.” (HOLMBERG, 1998, p. 130) Esta instancia narrativa, formando casi una red subtextual riffaterriana (1993), como si adelantara la función alegórica de la nubes en los relatos de Cortázar, “Las babas del diablo” (1959) o/y “Apocalipsis en Solentiname” (1977).

La clave del enigma no por casualidad lo encontrarán en los manuscritos “BORRo-neados” (etimológicamente vinculados con lo “BORRoso”) por el pintor (HOLMBERG, 1998, p. 124). Celina deduce de los apuntes de Carlos que su hermano “desea representar en cuadro un rui señor que modula las últimas notas de su canto, y no hallando ni las líneas, ni los colores más apropiados, se empeña en una lucha terrible con una inspiración que huye de su espíritu, y por eso ha pintado como fondo un cielo nocturno” (HOLMBERG, 1998, p. 126). En los escritos de Carlos la palabra más reiterada es el “rui señor” (HOLMBERG, 1998, p. 126), que se explicitará como símbolo de la inspiración artística, del “espíritu superior” evocado al inicio. El pájaro conocido por su voz maravillosa, se convertirá en la representación del arte supremo, cuyo “trino prolongado” (HOLMBERG, 1998, p. 132) quizá se interpreta como el último esfuerzo en interés de realizar una obra magnífica, la Obra ideal con mayúscula, en la cual se confluyen visión y audición:

Deliciosos arpegios descendentes agitaron la garganta de aquel prodigio alado, y libre ya de las impresiones primeras, medido el alcance de su poder, lanzó una cascada de melodías, una lluvia de trinos y escalas, un torrente impetuoso de notas que se sucedían las unas a las otras en violentas combinaciones. (HOLMBERG, 1998, p. 132-133)

Imágenes plásticas (“descendentes”, “alado”, “cascada” “lluvia”, “torrente impetuoso”) se combinan con efectos auditivos (“arpegios”, “melodías”, “trinos y escalas”, “notas”). El fragmento citado aparece en el tercer capítulo, aunque a causa de la reducción gradual de la extensión de cada parte, no en el centro exacto del texto. Este tercer capítulo es el que se dedica enteramente a la descripción del milagro, pues la avecilla se animó, emitió una escala extraordinaria hasta que la intensidad del sonido decrecía y el “océano borrascoso se había transformado en fuentes apa-

cibles, y tranquilas corrientes de melodía brotaban de aquel abismo de vibración” (HOLMBERG, 1998, p. 133). La forma del adjetivo “BORRascoso” nos remite una vez más al acto de la escritura (“BORRoneado”) y al de la pintura de fondo “BORRoso”, enlazándolos con el significado metafórico de la tormenta, como señal y causa de la extinción del ave, de la caída al “abismo”. La misma borrasca provocará la tormenta anímica de Carlos, que se denominará por el narrador como “un infierno de latidos” (HOLMBERG, 1998, p. 133). La serie analógica del abismo del ruiseñor, del infierno del alma del pintor, llegará a su punto culminante en la última parte del texto, donde al narrador, al enterarse de la posibilidad de que todo aquello no fuera más que una ilusión, le parece que “aquello era un abismo” (HOLMBERG, 1998, p. 135), adonde se propone precipitar con sus reflexiones. El “abismo de vibración” (HOLMBERG, 1998, p. 133) metafórico del ruiseñor, se convierte en este punto en toda una alegoría de la “ilusión perdida” que se desvanece como Celina – cuyo nombre no en vano se relaciona con el cielo –, como el canto del pájaro prodigioso, en los que se encarna la inspiración creadora. A medida que se va extinguiendo el ruiseñor, también va disminuyendo el texto, representado incluso a través del símbolo del decrecimiento del sonido, del apagamiento de la lámpara del sentimiento (HOLMBERG, 1998, p. 133), y de la alegoría del abismo, según la acepción retórico-temporal de Paul de Man (1991, p. 229). El continuo desplazamiento del significado de los tropos centrales de la narración (ruiseñor y abismo), desembocarán en la figura de la inversión, en el vaciamiento retórico del texto. El ruiseñor se precipita agonizante, despojado de todos sus atributos prodigiosos (“lira *sin* cuerdas”, “templo *sin* cánticos”, “antorcha *sin* luz y *sin* aromas”), formando una analogía perfecta con la pérdida de inspiración del artista (HOLMBERG, 1998, p. 134, subrayados nuestros). La dualidad de esferas celestiales y abismos infernales, en la interpretación de Carlos, la ilusión inicialmente producida en las pinturas transformará todos los elementos de la historia en ilusión con la excepción de la imagen pintada.⁸ El delirio de Carlos que domina en el relato, en este

8 “-¡Carlos! Tú no eres mi amigo. Tu fiebre, Celina, los papeles, la negra... ¿Es ilusión todo eso? – Todo, menos el cuadro.” (HOLMBERG, 1998, p. 135) Como consecuencia de este diálogo, el narrador reitera el tropo del abismo, al que esta vez él mismo iba a precipitarse.

punto final se invierte, y el pintor con un toque solemne se levanta de la cama, se pone de pie, y jura a conciencia que jamás volverá a pintar (HOLMBERG, 1998, p. 136).

Los manuscritos del pintor testimonian del anhelo del artista, la escritura es la que revelará el secreto de su actividad, el objetivo de su búsqueda. El narrador junto con Celina lo vuelve a leer todo varias (“una, dos, diez”) veces hasta darse con el vocablo clave (“ruiseñor”) junto con los calificativos que anticipan la muerte del pájaro y también la desaparición de la inspiración (“agonía”, “artista desconsolado”, “última nota”). A última instancia, es la escritura misma que se emerge como punto de partida del proyecto del pintor, donde él esboza su plan, y también es el responsable de la extinción final. La escritura en la concepción iseriana genera la formación de lo fantástico que ganará terreno desde los primeros signos textuales (recordemos la incertidumbre provocada desde el *incipit* o la *écfrasis* del principio como acercamiento verbal a la ilusión viva de la imagen, etc.) La sutil alusión a Víctor Hugo, también evoca la literariedad, la representación verbal, y además la frase de cerradura textual (“El ruiseñor se había helado ya.”) pone fin no sólo a la fábula sino también a la escritura (HOLMBERG, 1998, p. 136). Si el ruiseñor representa la inspiración, su muerte debe ser el punto terminante incluso del texto. El artista de la diégesis se propone realizar su sueño mediante dos vías: primero, verbal y luego, visualmente. Obviamente, ambos esfuerzos quedan frustrados, el ideal perseguido permanece inalcanzable.

Paralelamente con la agonía del pájaro se exhala el suspiro de Celina, la exaltación anímica de Carlos y la del narrador. El narrador heterodiegético del principio, en el cuarto capítulo breve se funde a nivel de persona gramatical con Carlos en un “nosotros” marcado: “¿Qué pasó entonces en nuestras almas? Yo no lo sé; pero si la locura trae consigo la pérdida de la memoria, la muerte del ruiseñor nos había enloquecido” (HOLMBERG, 1998, p. 134).

La serie de elementos fronterizos o umbrales se extiende incluso al nivel discursivo del texto. Afirmaciones como “Parece que sí y que no.” (HOLMBERG, 1998, p. 123), o los mecanismos de ensanchar los límites espaciotemporales hacia el infinito conduce a la verbalización explícita del vacío infinito ampliado en el interior del narrador:

No sé qué vacío tan grande sentí en el corazón. Las tinieblas *absolutas* absorbiendo la luz *eterna* no habrían arrancado de mis labios ni un lamento, ni una queja, ni siquiera una maldición; pero aquella ausencia de Celina me la dio un alma *infinita* para que fuera *infinito* mi dolor. (HOLMBERG, 1998, p. 127) (Los subrayados son muestros.)

Más allá de la aprehensión de Andrea Castro acerca de los elementos fronterizos como fuentes orgánicas de lo fantástico, creemos oportuno añadir además otras funciones a los mismos dentro del universo creado. La serie de ambigüedades obviamente se mantiene hasta el final con el fin de no romper el pacto con lo sobrenatural.⁹ La dicotomía de sueño y vigilia marca un terreno fronterizo, un umbral en el sentido epistemológico de la percepción. La constante oscilación entre los dos estados, la incertidumbre del protagonista acerca de que si los acontecimientos son reales o sólo le ocurrían en el sueño, el cuestionamiento de si la locura es atributo de Carlos, o de los dos, o bien si al final el pintor es el que actúa de manera sensata, permite una interpretación paradigmática de la concepción artística. Mediante la figura retórica de la inversión en el texto de Holmberg se lleva a cabo un proceso de despertar, puesto que Carlos el pintor, de su delirio gradualmente toma conciencia de la realidad, más exactamente de la imposibilidad de su empresa, de la naturaleza inalcanzable del ideal perseguido. En este sentido, siguiendo la concepción de María Zambrano (ZAMBRANO, 2018, p. 13-14), el sueño es una forma de la vigilia, en la que el sujeto se sumerge en la pasividad (los pinceles del artista se mueven solos) y el tiempo es un presente continuo (infinito). En el momento de la conversión del pasado en presente, el sueño adquiere un valor absoluto que Zambrano asocia con un estado dislocado de la conciencia (la escala puede variar desde la simple distracción de la atención hasta la esquizofrenia). Sólo mediante el despertar y con la ayuda de la sucesividad temporal puede el hombre renacer, recrearse y seguir soñando su propia existencia (ZAMBRANO, 2018, p. 14-15). Carlos, el artista de Holmberg, se despierta de su sueño

9 Ambos críticos, Oscar Hahn (1998, p. 139) y Andrea Castro (2002, p. 142) subrayan la importancia de la vacilación entre sueño y vigilia, locura y sensatez, muerte y vida para que no se quiebre el efecto fantástico.

para entrar en el tiempo transmisor hacia el Absoluto. Este tiempo es para Zambrano, el camino hacia la creación, el movimiento de la existencia (ZAMBRANO, 2018, p. 15-17). El ruiseñor se había helado, y el texto de la narración había terminado, porque el camino siempre se concibe como un hueco dentro del espacio (ZAMBRANO, 2018, p. 15). El silencio exhortado por el índice de la vieja negra misteriosa colocado en los labios (HOLMBERG, 1998, p. 123; CASTRO, 2002, p. 134) adelanta el enmudecimiento del pájaro cantor, y la incapacidad de pintar del artista. La fragmentación, las constantes ambigüedades semánticas, la identificación gradual texto, melodía e imagen (lo verbal, lo musical con lo visual) producirá al final del discurso la creación del ruiseñor anhelado, pero muerto (helado). Por un lado, se realiza la creación del pájaro, símbolo del ideal perseguido por el hombre en vano, y por otro, al mismo tiempo se lleva a cabo también su eliminación, y no queda nada más que el ruiseñor sin vida, es decir la nada. Algo que está y no está a la vez. Tal vez no sea arbitrario recordar en este punto la concepción que tiene Novalis sobre el arte, según la cual la actividad artística está orientada a la reproducción o tematización de la metáfora del espacio vacío, es decir representa lo irrepresentable (MESTERHÁZY, 2001, p. 114). La obra de arte cobra un estatus ontológico, en un sentido muy parecido al relato titulado “El retrato” de Gogol, que no solo representa sino que se convierte en lo representado, y gracias a este acto, intenta transmitir alguna esencia transcendental (HORVÁTH, 1996, p. 842-843). La inspiración encarnada en el ruiseñor se extingue, deja de funcionar simultáneamente con la decisión de Carlos de dejar de pintar. El acto de la búsqueda es la mantiene en movimiento la inspiración artística, cuando éste se para, la creación tampoco se realiza, tal como el texto escrito también finaliza.

En el texto de Holmberg se pone de manifiesto la persecución del ideal trascendental, de índole marcadamente estetizante, propia de la época del romanticismo, del simbolismo, del modernismo (últimas décadas decimonónicas de Hispanoamérica), la superioridad del arte con respecto a la cotidianeidad mediocre aburguesada. Mediante el símbolo del ruiseñor se pretende registrar algo que es imposible de fijar con signos verbales o/y pictóricos. La cadencia melódica se desvanece, resiste a ser fijada, de manera muy parecida al tópico del manuscrito que contiene el destino prescrito, o sea la escritura de dimensión fatídica cuyo desciframiento revela la imposibilidad

de crear (CASTRO, 2002, p. 141). Asimismo se elimina el límite entre lo trascendental y lo material empírico, se trata de “un caso en el que la creatividad supera el abismo razonador de la ciencia, del positivismo y del materialismo.” (LÓPEZ MARTÍN, 2005, p. 380) Además, el procedimiento gradual de animar al objeto representado subvierte la noción de la representación tradicional. La técnica de la fragmentación visual y el juego con la imagen tipográfica – por cierto, muy rudimentario en este texto temprano del modernismo¹⁰ – adelanta claramente la destrucción de los ideales tradicionales de épocas posteriores, las técnicas vanguardistas de despedazar y construir algo nuevo de las piezas. En este texto juvenil de Holmberg, en cuya obra posterior seguirán dominando los elementos fantásticos (hasta con gérmenes de ciencia-ficción), se propone estirar los límites existentes del arte convencional, tanto a nivel contextual como discursivo, con lo cual se propone transformar la realidad objetiva inadmisible.

10 La “Novela corta y lastimosa” de Eduardo Wilde, otro texto narrativo del modernismo argentino innovador, que opera con la técnica de la fragmentación y donde la elipsis cobrará una función importante en la estructuración narrativa, aunque en un tono bien distinto de Holmberg, no aparecerá hasta 1899.

REFERENCIAS

- BIOY CASARES, Adolfo. *En memoria de Paulina*. In: La trama celeste. Madrid: Alianza, 2000, p. 7-23.
- CASTILLO, Abelardo. *Carpe Diem*. In: Las maquinarias de la noche. Buenos Aires: Emecé, 1992, p. 15-28.
- CASTRO, Andrea. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *Apocalipsis de Solentiname*. In: Los relatos 4. Pasajes. Madrid: Alianza, 1988, p. 12-18.
- CORTÁZAR, Julio. *Las babas del diablo*. In: Los relatos 3. Pasajes. Madrid: Alianza, 1990, p. 205-219.
- CORTÁZAR, Julio. *Las puertas del cielo*. In: Los relatos 3. Pasajes. Madrid: Alianza, 1990, p. 182-194.
- CORTÉS, Darío A. «El ruiseñor y el artista»: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg. In: Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, p. 188-191.
- CRASH SOLOMONOFF, Pablo. *Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte* (estudio preliminar). In: Eduardo Holmberg. Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2006, p. 11-25.
- DE MAN, Paul. *Retórica de la temporalidad*. In: Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra (trads. y eds.). Río Piedras, EEUU: Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 207-253.
- FREUD, Sigmund. *El poeta y los sueños diurnos*. In: Obras completas. Sweden: Widehouse Publishing, 2020. p. 3097-3109. E-book.
- GASPARINI, Sandra y ROMAN, Claudia. Fauna académica: las “calaveradas perdonables” de Eduardo L. Holmberg. In: Eduardo L. Holmberg: *El tipo más original y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg, 2001, p. 185-218.

- GASPARINI, Sandra. *La autobiografía en clave ectoplasmática: un fantasma de Eduardo L. Holmberg*. In: Barrancos, Dora et al. (eds.). *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Universidad de Buenos Aires: Ed. Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 113-123.
- HAHN, Oscar. *Comentario*. In: Hahn, Oscar (ed.). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Antología comentada. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, p. 136-145.
- HOLMBERG, Eduardo L. *El ruiseñor y el artista*. In: Hahn, Oscar (ed.). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*. Antología comentada. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, p. 121-136.
- HOLMBERG, Eduardo L. *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- HORVÁTH, Kornélia. *Művészetfilozófia és művészi megformáltság Gogol Az arckép című elbeszélésében*. In: *Életünk*, Szombathely (9): 842-856, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Johannes Kretschmer (trad.). Rio de Janeiro: UERJ, 2013, p. 50-52.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg*. In: *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Eva Valcárcel (ed.). Universidad de La Coruña: Servicio de Publicaciones, 2005, p. 375-382.
- LUKAVSKÁ, Eva. *Apuntes sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. *Etudes romanes de Brno* (1): 113-127, 2007.
- MESTERHÁZY, Balázs. *Reprezentáció, identitás, temporalitás (Benjamin allegóriadfogalma és az allegória kora romantikus hagyománya: Novalis "Fichte-Studien"-je)*. In: Szegedy-Maszák, Mihály y Hajdu, Péter (eds.). *Romantika: világkép, művészet, irodalom*. Budapest: Osiris, 2001, p. 82-116.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación del marco*. In: *Obras completas 2*. Madrid: Revista de Occidente, 1966, p. 310-311.
- PAGE, Joanna. *Reflexividad en la obra de Eduardo Holmberg: el rol de la ciencia ficción y la fantasía en la modernización y el control de las masas*. In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg (259-260): 431-447, abr.-sept. 2017.

- PESTARINI, Luis. *El boom de la ciencia ficción argentina en la década del ochenta*. In: Revista Iberoamericana, Pittsburgh (238-239): 425-439, enero-jun. 2012.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. *El cuento fantástico romántico: entre «ortodoxia y herejía»*. In: Semiosis, Veracruz (4): 39-48, jul.-dic. 2006.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ROAS, David. *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid: CSIC, 2022.
- SANJINÉS, José. *La simultaneidad de códigos*. In: Sardiñas, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas, 2007, p. 215-224.
- SARTI, Graciela C. *Holmberg y los inicios*. In: Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine. Universidad de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 282-290.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (trad.). Barcelona: Eds. Buenos Aires, 1982.
- ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Editor digital: Titivillus, 2018.



RESENHAS

HISTÓRIAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA: O DESAFIO DA PERIODIZAÇÃO EM A *VERDADEIRA HISTÓRIA DA FICÇÃO* *CIENTÍFICA*, DE ADAM ROBERTS

HISTORIES OF SCIENCE FICTION: THE CHALLENGE OF
PERIODIZATION IN *THE HISTORY OF SCIENCE FICTION*,
BY ADAM ROBERTS

*Ana Rüsche*¹

1 Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DLM, FFLCH-USP) com a tese "Utopia, feminismo e resignação em *The left hand of darkness* e *The handmaid's tale*", obras de Ursula Le Guin e Margaret Atwood.

Escritora, seu último livro é "Do amor – o dia em que Rimbaud decidiu vender armas" (Quelônio, 2018).

RESUMO: O autor e crítico britânico Adam Roberts, em seu livro *A verdadeira história da Ficção Científica*, projeta o início da ficção científica (FC) para a Antiguidade Clássica. Esta resenha crítica pretende analisar a premissa histórica do autor tendo em vista o desafio da periodização dessa espécie literária, contrastando com ideias críticas de Brian Aldiss, Gary Westfahl, James Gunn, Mark Bould e Sherryl Vint, sem esquecer de autorias brasileiras, como André Carneiro, Bráulio Tavares, Raul Fiker e Roberto Causo, entre outras autorias. Ainda se analisará a premissa anglocêntrica de Roberts, ao não visibilizar contribuições científicas de civilizações árabes e ibéricas, entre outras, embora se frise a validade da obra para ampliar as perguntas críticas no estudo contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica, Era Pulp, periodização

ABSTRACT: *The History of Science Fiction*, by the British author and critic Adam Roberts, traces the beginnings of Science Fiction (SF) to Classical Antiquity. This critical review aims to analyze the author's historical premise given the challenge of periodization of this literary genre, contrasting Robert's ideas with critical thoughts by Brian Aldiss, Gary Westfahl, James Gunn, Mark Bould, and Sherryl Vint, without forgetting Brazilian contribution in this matter by André Carneiro, Bráulio Tavares, Raul Fiker and Roberto Causo, among others. Roberts' Anglocentric premise will also be analyzed, as he does not make visible the scientific contributions of Arab and Iberian civilizations, among others, although the importance of his work will be stressed in contemporary studies.

KEYWORDS: Science fiction, Pulp Era, History

A existência de uma obra panorâmica dedicada à História da Ficção Científica (FC) no mercado editorial brasileiro é motivo de comemoração e estudos. Lançado pela editora Seoman, o livro de Adam Roberts, *A verdadeira história da Ficção Científica – do preconceito à conquista das massas* (trad. Mário Molina, Seoman, 2018), tornou-se, imediatamente, uma referência às pesquisas nacionais sobre o gênero, um catatau de 700 páginas, uma viagem maravilhosa com origem na Antiguidade e com destino ao século XXI.

A obra abrange, como é de se esperar, temas complexos — além do desfile de nomes e títulos, trata da conceituação da FC e até da inclusão de novas vozes na FC contemporânea. Assim, diante da extensão da obra, este breve texto pretende concentrar-se em três pontos: (a) a trajetória do crítico para construção de uma historiografia para a FC; (b) a premissa histórica do autor sobre quais seriam os marcos iniciais para a Ficção Científica, contrastando com outras obras semelhantes da crítica anglófona e brasileira; (c) a mirada anglocêntrica ao conceituar “ciência moderna”, apagando contribuições científicas de civilizações árabes e ibéricas, entre outras, descobertas fundamentais para as navegações europeias, cuja ocorrência ampliaria o imaginário sobre o que seriam “viagens maravilhosas” — essas, segundo Roberts, centrais para o estabelecimento da ficção científica.

ADAM ROBERTS E AS EDIÇÕES SOBRE HISTÓRIAS POSSÍVEIS À FC

Nascido em 1965, o autor britânico Adam Charles Roberts atua como docente na Royal Holloway University em Londres. Sua produção permite delinear um autor interessado no estudo de obras populares, no humor e nos jogos de linguagem. Como ficcionista, publicou *Stone* (2002), *Gradisil* (2006), *Jack Glass* (2012, premiado pela Associação Britânica de FC), *Splinter* (2007) e *The Black Prince* (2018, elaborado a partir de um roteiro de Anthony Burgess), entre outros. Sobre o romance *Stone*, há um artigo interessante de André Cardoso e Carla Portilho a respeito do uso da física quântica, subjetividade e utopia nessa narrativa (CARDOSO, PORTILHO, 2017). O

autor é famoso por engraçadas paródias — exemplos são *The Sellamillion* (paródia de *O Silmarillion* de J. R. R. Tolkien); *Star Warped* (a partir da série *Star Wars*) e *I am Scrooge: A Zombie Story for Christmas* (paródia de *Um conto de Natal* de Charles Dickens), entre outras. Em sua produção crítica, além de tratar sobre a história da FC, Roberts dedicou-se ainda a Tolkien — em 2003, trabalhou na atualização e edição da obra clássica *Tolkien: A Look Behind “The Lord of the Rings”* de Lin Carter (1969) e, em 2013, publicou *The Riddles of The Hobbit*.

O livro ora resenhado possui o título original *The History of Science Fiction* com primeira edição em 2006. A publicação remonta à atuação do crítico desde 2000, quando lançou *Science Fiction — The New Critical Idiom*, um panorama geral a respeito do tema. Nos dez anos entre a primeira publicação de 2006 de *The History of Science Fiction* à edição atual de 2016 (traduzida ao português pela Seoman em 2018), o autor incluiu capítulos, fez inserções e correções, mostrando um amadurecimento de concepções.

A hipótese central de Roberts, ampliar o escopo da produção da ficção científica até a Antiguidade, é bastante difundida. O próprio britânico assinou textos relevantes para propagar a hipótese, a exemplo da introdução à recente edição de *Alternate Worlds: The Illustrated History of Science Fiction* de James Gunn (1975) – Gunn indica *A República* de Platão já como “a primeira das utopias que figura de forma relevante na história da ficção científica” (GUNN, 2018, p.24),² argumento próximo à hipótese de Roberts. Ainda Adam Roberts escreveu capítulo ao compêndio *The Routledge Companion to Science Fiction*, editado por Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts e Sherryl Vint, capítulo no qual ficou responsável por apresentar a revolução de Nicolau Copérnico, afirmando: “(...) em termos gerais, podemos argumentar que FC começa no momento em que a ciência, como entendemos o termo hoje, começa. Copérnico tornou-se emblemático desta mudança marítima na ciência ocidental” (BOULD et al, 2009, p.4).³

2 “The Republic, the first of the utopias which figure prominently in the history of science fiction” (GUNN, 2018, p.24).

3 “(...) broadly speaking we can argue that SF begins at the time that science, as we understand the term today, begins. Copernicus has become emblematic of this sea-change in Western science” (BOULD et al, 2009, p.4).

O livro *The History of Science Fiction* recebeu um título assertivo na edição brasileira da Seoman: *A verdadeira história da Ficção Científica — do preconceito à conquista das massas*. O volume, com vocação enciclopédica, possui apelo didático, com resumo das principais ideias ao final dos capítulos. Roberts discute definições possíveis sobre a FC, depois percorrerá manifestações do que considera FC na Antiguidade Clássica, no romance medieval, no Iluminismo e seguirá adiante, século a século, até chegar no século XXI. A edição brasileira, com tradução de Mário Molina, conta ainda com textos introdutórios de Adilson Ramachandra (editor), Bráulio Tavares, Sílvio Alexandre (prefácios) e Gilberto Schroeder (posfácio) – Bráulio Tavares, escritor e especialista em ficção científica, é autor de *O Que é Ficção Científica* (1986), entre outros; Sílvio Alexandre, além de editor, foi idealizador do extinto, mas relevante festival Fantasticon; e Gilberto Schroeder publicou *Ficção Científica* (1986), entre outras obras.

“PLUTARCO É FICÇÃO CIENTÍFICA”: UMA HISTÓRIA ENTRE MUITAS OUTRAS HISTÓRIAS DA FC

Adam Roberts abre a obra apresentando definições possíveis ao que seja Ficção Científica. De forma bastante conciliadora, procura reunir e apresentar conceituações de Darko Suvin, Samuel Delany e Damien Broderick, entre outras, trazendo, ao final, sua própria maneira de definir o gênero como uma *ficção tecnológica*:

(...) a FC é mais bem definida como ficção tecnológica, desde que não encaremos tecnologia como sinônimo de engenhocas, mas, em sentido heideggeriano, como um modo de enquadrar o mundo, manifestação de uma perspectiva fundamentalmente filosófica. (ROBERTS, 2018, p.60)

Adiante, acrescenta que a FC poderia ser identificada “como aquela obra do Fantástico que incorpora um enfoque técnico (materialista), como oposto à abordagem religiosa (sobrenatural) que associaríamos hoje ao gênero Fantasia” (p.65).

Se, por um lado, o britânico busca harmonizar e observar pontos comuns com

a crítica anterior ao conceituar a FC, por outro lado, é na periodização que apresenta um ponto de vista díspar. Desde o prefácio de 2006, mostra-se ciente de debates prévios (cita Aldiss, Disch, Parrinder e Delany, p.34), mas insiste em considerar o que muitas autorias denominam de *proto-FC* como o próprio gênero.

De forma bastante clara, irá situar manifestações possíveis da Ficção Científica na Antiguidade — por volta de 530 a.C., o pensamento pitagórico sugeriria um modelo, “em que uma massa de fogo ocupava a posição central, e a Terra, a Lua e o Sol e outros corpos celestes giravam em torno desse ponto em intervalos determinados pela harmina de escalas musicais” (p.67), uma análise *científica*, dentro do conceito do autor. Dessa maneira, enfatiza a obra de Plutarco *Sobre a face visível no orbe da Lua*, datada de cerca 80 d.C, a qual traz “uma discussão sobre possíveis explicações para as marcas que se veem na superfície da Lua (...) a discussão avança para a questão de saber se a Lua é habitada” (p.72), enfatizando uma mistura de investigação científica e extrapolação fantástica. O crítico britânico termina por pontuar:

Em outras palavras, a fantasia de Plutarco é um modo de fazer ciência via elaboração e invenção, o que significa dizer: é FC. (p.72)

Aproveita ainda para negar epítetos conferidos a Luciano de Samósata, quando considerado “pai da FC” — Roberts considera Luciano aliado a uma “uma anti-FC” (p.76) situando-o entre a especulação científica, viagens imaginárias e ainda a fábula de moral religiosa, apoiado em estudos de Aristoula Georgiadou e David Larmour, autores de *Lucian’s Science Fiction Novel True Histories: Interpretation and Commentary* em 1998 (p77).

A hipótese de Roberts, a FC remontaria a Plutarco, é bastante conhecida, embora a crítica divirja muito a respeito da periodização. Se, em 1979, Darko Suvin conseguiu acalmar os ânimos, construindo um conceito bastante influente na crítica hoje para definir o que seja a ficção científica — a premissa do *cognitive estrangement*, conceituando a FC como uma literatura que causaria estranhamento ao que é conhecido, a partir da irrupção do *novum*, inovação tecnológica, sem esquecer da

importância da raiz na cultura popular (SUVIN, 1979, p.4)⁴ — a periodização da FC diverge ao sabor das paixões críticas, muito mais próximo do *gustibus* do que Roberts gostaria (ROBERTS, 2018, p. 35).

Para exemplificar e também situar a história de Adam Roberts, serão visitadas algumas vertentes críticas, com suas respectivas marcações cronológicas, para se ter uma magnitude da divergência.

“Escrever a história da ficção científica é uma missão impossível”,⁵ alertam Mark Bould e Sherryl Vint no prefácio de sua *The Routledge Concise History of Science Fiction* (grifos no original, 2011, p.x). Embora o impossível sempre encante quem estuda essas literaturas, a dupla ressalta, de saída, a grande disparidade sobre um ponto nevrálgico incontornável: afinal de contas, quando se forma a FC?

A convenção mais sólida parece ser a periodização de Brian Aldiss proposta em *Billion Year Spree: The History of Science Fiction* (1973). Aldiss aponta a raiz gótica do gênero nascente, sendo um dos responsáveis por estabelecer *Frankenstein ou o Prometeu Modernos* de Mary Shelley (1818), como obra inaugural da FC.

Citações ao eixo Luciano-More-Rabelais-Cyrano-Swift-Shelley-Verne-Wells são comuns, variando a partir de quando seria “proto-FC” ou “FC para valer”. Everett Bleiler, em seu *Science-Fiction: The Early Years* (1990), sublinha que “a obra que poderia ser considerada, sem sombra de dúvida, como ficção científica, é *Sonho (Somnium)* de Johannes Kepler” — mais detalhes sobre periodizações possíveis são debatidas por Arthur Evans (1999) em artigo específico sobre o surgimento da crítica sobre a ficção científica.

Uma acepção bastante reconhecida é marcar a partir da Era *Pulp*. Mark Bould e Sherryl Vint apegam-se à raiz popular e à popularização do termo “ficção cientí-

4 Embora o peso da influência crítica do conceito de Suvin seja significativo, para a análise crítica de alguns objetos a conceituação não é suficiente, conforme anota CAUSO, “mas quando a fantasia começa a misturar-se com a ficção científica (uma das tendências mais em voga atualmente) o ‘animal’ descrito por Suvin começa a contorcer-se, libertando-se da rede conceitual”, a respeito da mescla de fantasia e FC, por exemplo, na literatura brasileira (CAUSO, 2003, p.44-45).

5 “Writing ‘the’ history of science fiction is an impossible task” (BOULD, VINT, 2011, p. x).

fica”, simpatizando com a tese de Roger Luckhurst, segundo a qual a FC só poderia emergir em relação às mudanças tecnológicas e à alfabetização em massa do final do século XIX (BOULD, VINT, 2011, p.2). Dessa forma, Bould e Vint decidem iniciar por iniciar sua “História Concisa da Ficção Científica” com a era das revistas *pulps*, vendidas em estações de trem, rodoviárias e tabacarias, no início do século XX, à massa operária com preços baratos, acabamento popular no formato 7x10 polegadas, trazendo narrativas de detetives, espionagem, velho oeste, romances tórridos, contos de terror e alienígenas.

Mesmo apontando que o termo *science-fiction* foi primeiramente utilizado por William Wilson em 1851, Bould e Vint atribuem ao editor de *pulps*, Hugo Gernsback, sua difusão, inclusive lembrando que, em 1916, teria cunhado o vocábulo “*scientific-tion*” para descrever a revista *Amazing Stories* em abril de 1926. Inclusive, criticam a inclusão de obras anteriores, pois seriam uma tentativa de “melhorá-la” com a incorporação de obras canônicas, uma hesitação sobre uma era menos glamourosa da FC (citam *Utopia* de Thomas More, *As viagens de Gulliver* de Jonathan Swift e mesmo *Frankenstein* de Mary Shelley). Gary Westfahl, autor de *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction* (1998), ficaria feliz com essa periodização, pois publicou seu *The Mechanics of Wonder* analisando, linha a linha o papel de Gernsback, beirando o exagero: “Hugo Gernsback foi o primeiro crítico verdadeiro de FC, quem apresentou uma teoria completa sobre a natureza do gênero, propósitos e origem” (1998, p.1)⁶.

No Brasil, durante os anos de formação da crítica especializada, alguns livros dedicaram-se a introduzir o debate, a exemplo das obras *Introdução ao estudo da “Science-Fiction”* de André Carneiro (1968) e *Ficção Científica — Ficção, Ciência ou uma Épica da Época* (1985) de Raul Fiker. Carneiro estabelece Júlio Verne como “pai da ficção científica”, tendo como base Michel Butor, e depois apontando H. G. Wells, “o segundo criador da FC moderna”. (CARNEIRO, 1968, p.39 a 41).

Fiker, embora não determine a periodização, mas tendo lido James Gunn, Kings-

6 “the first true critic of science fiction was Hugo Gernsback, who offered a complete theory of the gente’s nature, purposes and origins” (WESTFAHL, 1998, p.1)

ley Amis e L. David Allen, sugere, na conclusão de seu livro curto e bem humorado, o uso de uma estratégia de denominação bastante sagaz: “a história da FC moderna”, assim, não se compromete tanto, terminando por coadunar com a marcação de Bould e Vint:

A história da FC moderna é curta e suas fases se sucedem rapidamente. Durante os anos 1920, apesar do elã positivista de Gernsback, o gênero está misturado ao fantástico: é a época de H. P. Lovecraft e da *space opera*. Nos anos 1930, a FC propriamente dita vai se estabelecendo lenta, mas firmemente; em 1938, já há cinco revistas americanas especializadas, em 1939, treze, e em 1941, vinte e duas. Nos anos 1940, a FC já tem as características pelas quais a conhecemos hoje. (FIKER, 1985, p. 73)

A partir dessas exemplificações da divergência crítica, é possível compreender a disparidade peculiar do ponto de vista de Roberts em situar a Antiguidade como marco inaugural da FC diante do acúmulo de discussão anterior. Essa hipótese robertiana, entretanto, segue bastante difundida e comentada. Assim, somente as décadas futuras decidirão se o argumento vicejará ou se tornará uma nota para curiosos. De qualquer forma, é uma bela hipótese que provoca reflexão, amplia as possibilidades de entender a literatura insólita, sendo um exercício de imaginação bem-vindo e necessário a quem gosta de navegar por essas praias.

ÊNFASES E ESQUECIMENTOS: VIAGENS MARAVILHOSAS E O ANGLOCENTRISMO

Roberts concede grande ênfase às viagens maravilhosas, considerando-as basilares para a ficção científica, trazendo no início do prefácio de 2006 a afirmação:

Sustento que as raízes do que hoje chamamos de ficção científica são encontradas nas viagens fantásticas da novela grega antiga; e uso a expressão de Júlio Verne, *voyages extraordinaires*, que considero a forma mais flexível e útil de descrever esse tipo de texto! (ROBERTS, 2018, p.23)

Adiante considerará essencial ao gênero *Somnium* de Johannes Kepler (1634), *História Cômica dos Estados e Impérios da Lua* (1657), atribuída a Cyrano de Bergerac, assim como *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1726) e *Micrômegas*, de Voltaire (1750), esses últimos “textos de FC fundamentais” do século XVIII (ROBERTS, 2018, p. 148) na insistência coerente na relação entre o viajar e a construção imaginativa dessas literaturas, unindo essas aberturas criativa a descobertas científicas que permitiram a abertura a novas possibilidades — o aprimoramento na observação das estrelas, a sofisticação de cálculos matemáticos e, depois, a fundação do que irá denominar de “ciência moderna” em 1600.

Há entretanto, um ponto de sombra na argumentação robertiana: o autor desconsidera duas épocas de contribuições científicas históricas, que impactam o modo europeu de viajar — a Idade de Ouro Islâmica e as Grandes Navegações ibéricas (para não desenrolamos mais o fio da história no sentido do sol nascente). Se Roberts considera, apoiado em Howard, que “1600 é o mais importante ponto de reviravolta no desenvolvimento da ciência moderna” (ROBERTS, 2018, 97), certamente se refere somente à ciência que irá afetar o território anglófono de forma mais direta.

A Idade de Ouro Islâmica, período entre VIII e XIII, é conhecido por estabelecer um novo patamar de conhecimentos a respeito de astronomia, matemática e cálculo (fundando, inclusive, as primeiras universidades do globo, marroquina e egípcia, nos séculos IX e X), acúmulo que tornou possível tais viagens maravilhosas — exemplo seria o período do florescimento islâmico na matemática e astronomia com a resolução feita por Nasir al-Din al-Tusi, designada como o “Par de Tusi”, contribuição que circulava traduzida na Europa, com comprovada probabilidade de ter baseada a obra de Copérnico (BOYER, MERZBACH, 2012, p.175), cientista tão comemorado por Roberts.

Depois, o pioneirismo ibérico nas Grandes Navegações durante os séculos XV e XVII, mesmo dentro do território europeu, foi responsável pelo aprimoramento do astrolábio, pela confecção de mapas e portulanos e mesmo por criar a mítica Escola de Sagres, feitos reais e ficcionais portugueses, cuja contribuição judaica merece ser acrescentada. Nas 700 páginas da obra robertiana, apesar de haver o alerta “confiamos que o leitor não vai encarar de forma muito literal esses marcos [anos de 1600]

fixados no horizonte dos anos” (p.97), não há menção a todas essas conhecidas relações na história da astronomia e matemática. Interessante notar ainda que, para outro britânico, Thomas More, as descobertas históricas permaneceram em relevo: em *Utopia*, elege justamente um protagonista português, Rafael Hitlodeu, para trazer o arquétipo do navegador experiente à época, um marinheiro de pele atrigueirada pelo sol (MORE, 2017).

Dessa maneira, mesmo que mirada robertiana sobre FC seja amplíssima, incluindo obras não-anglófonas na análise (do grego ao russo), traz esse ponto sombrio sobre as navegações europeias, o qual, em última análise, coloca em xeque todas as fichas que o autor coloca na importância do protestantismo.

Uma vez apontada a limitação do autor britânico, talvez caiba à crítica futura refletir a respeito do tema e se debruçar a respeito das possibilidades de releitura de obras em árabe, galego, espanhol, hebraico, persa ou português, para citar alguns idiomas envolvidos que poderiam movimentar materiais curiosos para a história da FC. Até mesmo para reapresentar a máquina do mundo de Camões, cujas engrenagens moem o divino, o engenho humano e as esferas celestes em (vãs ou potentes) tentativas de amalgamar catolicismo e ciência em justas estrofes.

Feitas essas observações, recomenda-se vivamente a leitura da obra de Adam Roberts, como um convite ao pensar além, imaginar possibilidades outras para a ficção científica. Um convite para visitar obras valiosas que, sendo FC ou não, impactaram nosso pensar durante séculos e aguçam o nosso senso de maravilhamento. Talvez a grande lição de Roberts seja nos desafiar, na tarefa crítica, de pensar fora das obviedades, conhecer a tradição com profundidade e procurar caminhos para, no erro ou acerto, fazermos ciência.

REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian. *Billion Year Spree: The History of Science Fiction*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- BOULD, Mark *et al.* *The Routledge Companion to Science Fiction*. Londres: Routledge, 2009.
- BOULD, Mark e VINT, Sherryl. *The Routledge Concise History of Science Fiction*. Londres: Routledge, 2011.
- BOYER, Carl e MERZBACH, Uta. *História da Matemática*. Trad. Helena Castro. São Paulo: Blücher, 2012.
- CARDOSO, André Cabral de Almeida; PORTILHO, Carla de Figueiredo. *Os dilemas do indefinido: utopia, fluidez e subjetividade em Stone, de Adam Roberts*. In: Ilha Desterro, Florianópolis, v. 70, n. 2, p. 107-118, 2017. Disponível em <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2017v70n2p107>. Acesso em 30/09/2023.
- CARNEIRO, André. *Introdução ao Estudo da "Science-Fiction"*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1968.
- CAUSO, Roberto. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- EVANS, Arthur. *The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells*. In: Science Fiction Studies. N. 78, v. 26, jul. 1999. Disponível em <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/78/evans78art.htm>. Acesso em 30/09/2023.
- FIKER, Raul. *Ficção Científica — Ficção, Ciência ou uma Épica da Época*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- GUNN, James. *Alternate Worlds: The Illustrated History of Science Fiction*. Jefferson: McFarland, 2018.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. São Paulo: Autêntica, 2017.
- ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da Ficção Científica*. Trad. Mário Molina, São Paulo: Seoman, 2018.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction — The New Critical Idiom*. Londres: Routledge, 2006.
- SCHROEDER, Gilberto. *Ficção Científica*. São Paulo: Francisco Alves, 1986.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven: Yale University, 1979.

TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WESTFAHL, Gary. *The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 1998.

FLORESTA É O NOME DO MUNDO, DE URSULA K. LE GUIN: UM ROMANCE DE ALEGORIA ETNOGRÁFICA

***THE WORD FOR WORLD IS FOREST, BY URSULA K. LE
GUIN: A NOVEL OF ETHNOGRAPHIC ALLEGORY***

Raquel Mayne Rodrigues¹

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

RESUMO (RESENHA): GUIN, Ursula K. Le. *Floresta é o nome do mundo*. São Paulo: Morro Branco, 2020. 158 p. Tradução de Heci Regina Candiani.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção Científica; meio ambiente; etnografia; Floresta é o nome do mundo

ABSTRACT (REVIEW): GUIN, Ursula K. Le. *Floresta é o nome do mundo*. São Paulo: Morro Branco, 2020. 158 p. Tradução de Heci Regina Candiani.

KEYWORDS: Science fiction; enviroment; ethnography; The Word for World is Forest

Filha dos antropólogos Theodora e Alfred Kroeber, Ursula K. Le Guin (1929-2018) foi uma reconhecida escritora estadunidense cujas obras de ficção são, em sua maioria, canônicas da ficção científica e ficção fantástica. Para Rodrigues, Mineiro e Brito (2020) os conflitos nas histórias de Le Guin não se restringem à dicotomia entre o bem e o mal, mas antes, concentram-se em imaginar possibilidades diversas de existência e de resistência em mundos caóticos. No memorial intitulado “Ursula K. Le Guin, Acclaimed for Her Fantasy Fiction, Is Dead at 88”, publicado no jornal *The New York Times* em 2018, em ocasião do falecimento da autora, Gerard Jonas (2018) afirma que “seus conflitos, com frequência, são baseados no choque entre culturas e se resolvem mais por intermédio da conciliação e sacrifício próprio do que por intermédio de lutas de espadas e guerras espaciais”.

Como apontado por Silva (2019), *The Word for World is Forest* ou *Floresta é o nome do mundo*, romance publicado originalmente em 1972 e que chegou aos leitores brasileiros somente em 2020, foi escrito por Le Guin como uma espécie de manifesto de oposição à Guerra do Vietnã (1959-1975) e ao desmatamento das florestas daquele país, perpetrado pelas ofensivas do exército dos Estados Unidos. O livro retrata um futuro distópico em que os humanos da Terra colonizam e exploram outros planetas para obter o recurso que esgotaram em seu próprio: a madeira. Já não há mais árvores na Terra.

O planeta Athshe, coberto quase exclusivamente por florestas e oceano, é lar de uma população de humanos de comparada baixa estatura e corpos cobertos por pelos verdes - em evidente alusão à imagem do esverdeado alienígena do imaginário comum - esses habitantes nativos do planeta, os athsheanos, pertencentes à outra espécie do gênero *Homo*, se vêem envolvidos em um esquema de exploração e escravização por parte dos terráqueos que tentam reproduzir, neste planeta *outro*, práticas fundadas na lógica dualista que compreende os seres humanos, isto é, a sua cultura, como indivíduos apartados da natureza.

Savi (2021) compreende que práticas e representações da Terra como aquela imaginada por Le Guin ressoam com os dilemas do Antropoceno, tempo geológico conceitualizado como a “era dos humanos”, na qual as mudanças climáticas e a perda de biodiversidade, por exemplo, são a derradeira consequência das atividades antró-

picas exploratórias empenhadas por certos grupos da humanidade, que almejam, sobretudo, a subjugação do meio natural em prol do capital. Os athsheanos articulam um movimento de resistência às práticas terráqueas, tanto de exploração do meio ambiente quanto dos seres humanos, ao mesmo tempo em que são expostos a elementos culturais de seus antagonistas, tais como a própria violência, cujo conceito e prática eram algo completamente *estranho* à sua cultura - mas que gradativamente é incorporado em suas ações - ao observar o comportamento dos terráqueos entre si e em relação aos nativos - em uma tentativa de preservar sua liberdade.

O romance é estruturado em oito capítulos; o narrador onisciente, por meio do discurso indireto livre, intercala a focalização interna entre cada um dos três personagens centrais, logo, três perspectivas distintas sobre os acontecimentos são construídas ao longo da narrativa: a do capitão Davidson, cuja visão nos é apresentada logo no primeiro capítulo, o terráqueo que almeja “domesticar” Athshe e que defende a total subjugação dos athsheanos; a de Selver, nativo do planeta, considerado uma divindade por seu povo e que se torna a figura de liderança da resistência dos athsheanos; e a do antropólogo terráqueo Lyubov que, por viver em conflito com Davidson e desenvolver uma amizade com Selver, enfrenta dilemas morais entre os objetivos de sua função na expedição e suas próprias crenças enquanto cientista. A partir destes três personagens, o leitor ou leitora percorre o processo de emancipação dos athsheanos, desde o reconhecimento de sua condição de expropriados até o conflito derradeiro com os terráqueos (SILVA, 2019).

Por estarem em Athshe por conta da madeira, a expedição de Davidson promove o desmatamento das florestas que cobrem todo o planeta, começando pelo território onde fixam sua base de operações, local denominado “Novo Taiti”. Em certo trecho da narrativa, um dos personagens evoca o próprio título do livro ao dizer que “a palavra athsheana para mundo também é a palavra para floresta” (p.72), ou seja, para os nativos do planeta, o conceito de mundo e de floresta é intrínseco e indissociável, sendo o entendimento dos terráqueos diametralmente oposto:

Mas agora os homens estavam ali para pôr fim à escuridão e transformar o emaranhado de árvores em tábuas bem serradas que, na Terra, eram mais valiosas do que ouro. Literalmente. Porque o ouro

podia ser extraído da água do mar ou do solo abaixo do gelo da Antártica, mas a madeira, não. Madeira só vinha de árvores. E era um luxo realmente necessário na Terra. Por isso as florestas alienígenas se tornavam madeira. Em três meses, com serras robotizadas e caminhões, os duzentos homens já tinham cortado uma extensão de quase treze quilômetros (LE GUIN, 2020, p.15)

Em contrapartida a esta perspectiva dos humanos da Terra, a autora introduz o modo de pensar dos humanos nativos de Athshe, concentrado na voz de Selver; o segundo capítulo do romance, em que o personagem é introduzido e seu ponto de vista apresentado, se inicia com uma descrição da floresta que sinaliza que não mais estamos lendo os pensamentos de Davidson: “na floresta, nenhum caminho era livre, nenhuma luz era contínua, em meio ao vento, à água, à luz do sol, à luz das estrelas, sempre se embrenhavam folhas e galhos, troncos, raízes, o sombrio, o complexo” (LE GUIN, p. 31). Em diálogo com um ancião de seu povo, Selver relata aquilo que conseguiu compreender sobre os terráqueos (que ele chama de *yumanos*) por meio das conversas com Lyubov, o antropólogo:

Grande parte do que ele me contou não consegui entender. Não era a língua que me impedia; conheço a língua dele, e ele aprendeu a nossa; nós escrevemos as duas línguas juntos. No entanto, teve coisas que ele falou que eu jamais conseguiria compreender. Ele disse que os *yumanos* são de fora da floresta. Isso é bem claro. Disse que querem a floresta: as árvores para madeira, a terra para plantar relva. Isso também ficou claro para aqueles de nós que os viram derubando o mundo [...] tudo isso, como você pode ver, não ficou claro para mim. Repito as palavras dele, mas não sei o que elas significam. Isso não importa muito. É claro que querem nossa floresta para eles (LE GUIN, 2020, p.47).

Ao lermos esta citação acima, é possível estabelecer um olhar paralelo que reconhece que, assim como os fictícios athsheanos de Le Guin, muitos povos indígenas e aborígenes ao redor do mundo consideram-se povos da floresta e lutam, ainda nos tempos atuais, para manter a posse de seus territórios e preservar seus conhecimentos tradicionais e modos de ser e estar neste planeta. De fato, muitos povos indígenas no

Brasil se definem como povos da floresta e estão constantemente resistindo à apropriação, exploração e expulsão de seus territórios.

Segundo Danowski e Castro (2014) para o povo Yanomami, por exemplo, a palavra que se refere à *natureza* também é significativa para *floresta*. No sistema de conhecimento deste povo, os animais não-humanos, os vegetais, a água e o solo são seus parentes, ligados pelo elo com a floresta. Inoue (2020) cita Davi Kopenawa ao observar que, segundo o xamã, os brancos não compreendem os motivos dos Yanomami buscarem preservar sua floresta, uma vez que, para este povo tradicional, o significado da floresta está para além daquilo que ela produz e o valor intrínseco da biodiversidade não se reduz aos seus usos medicinais, alimentícios ou científicos; a floresta não é considerada um “ambiente” que os circunda, mas sim uma extensão de suas próprias vidas. A diversidade biológica da floresta, ao lado das relações entre as árvores, o solo, a água, os animais não-humanos, os seres humanos e as entidades de suas crenças religiosas, constituem o próprio tecido do viver (INOUE, 2020).

Em determinado momento da narrativa, ocorre uma conferência entre líderes de diferentes planetas para discutir a colonização do planeta Athshe pelos terráqueos. Lyubov, o antropólogo, tenta convencê-los de que o desmatamento imposto ao território terá sérias consequências à vida da população nativa e faz um apelo para que as florestas, e consequentemente a cultura dos povos nativos, sejam preservadas. O personagem explica aos membros da conferência alguns aspectos socioculturais dos athsheanos, especialmente no que diz respeito ao não emprego de violência física para resolução de conflitos e ao canto como canalizador de agressividade:

Os athsheanos usam uma espécie de **canto ritualizado para substituir o embate físico**. Mais um fenômeno social universal que pode ter uma base fisiológica, embora seja muito difícil estabelecer algo como “inato” nos seres humanos [...] **eles formam uma sociedade estática, estável, uniforme. Não têm história**. Estão perfeitamente integrados e, em sua totalidade, não progressistas. Pode-se dizer que, como a floresta em que vivem, alcançaram um estado de apogeu. Mas não quero dar a entender que são incapazes de adaptação (LE GUIN, 2020, p. 62, grifo meu).

O fato dos athsheanos - pejorativamente chamados de “creechies” pelos terráqueos, termo que soa como a palavra *creature* (criatura, no inglês) - desconhecerem a violência física e resolverem seus conflitos internos por meio de disputa de canto (ou de vocalização, mais propriamente, segundo a descrição) é mais uma diferença cultural que espanta e mesmo causa repulsa nos terráqueos, especialmente em Davidson. A afirmação de Lyubov, conforme o grifo, que o povo de Athshe “não tem história”, pode ser interpretada segundo o próprio conceito antropológico de cultura, haja vista que a história e a cultura de um povo caminham juntas. Da Matta (2006) afirma que a ideia de cultura permite “uma perspectiva mais consciente de nós mesmos”, uma vez que não há humanidade sem cultura e, por isso, este conceito permite comparar culturas e configurações culturais como entidades iguais, deixando de estabelecer hierarquias em que inevitavelmente existiriam sociedades superiores e inferiores, logo, dizer que determinado povo “não tem história” ou não tem cultura é desconhecer o próprio conceito do termo, haja vista que “a cultura permite traduzir melhor a diferença entre nós e os outros e, assim fazendo, resgatar a nossa humanidade no outro e a do outro em nós mesmos” (DA MATTA, 2006,).

Outra construção cultural apresentada no romance que parece ter sido inspirada na realidade é a articulação de dois espaços-tempo: o “tempo do mundo” e o “tempo do sonho”. Ambos estão sobrepostos, uma vez que os athsheanos se valem do ato de sonhar, seja em sono ou em modo desperto, para acessar o futuro e circular entre essas duas dimensões. Os athsheanos vêm no ato de sonhar um método de investigar o presente e conhecer o futuro, sendo que “ao sonhador cabia a responsabilidade de ser cauteloso, de certificar-se de que o seu juízo correspondia à realidade” (LE GUIN, 2020, p. 34). Aqueles e aquelas que sonham, se deslocam para o mundo dos sonhos a fim de aprender qual caminho e decisão tomar para realizar a ação no tempo do mundo. Dessa forma, os sonhos influenciam diretamente na organização da sociedade de Athshe. O trecho a seguir demonstra a articulação entre ambos os espaços-tempo:

Coro Mena [o velho sonhador] sentiu que um medo irracional o afligia e caiu no sonho para descobrir a razão desse sentimento; pois ele era um homem velho e perito de longa data. No sonho, gigantes caminhavam, fortes e medonhos. Seus membros de escamas secas

estavam envoltos por tecido, seus olhos eram pequenos e claros, como contas de lata. Atrás deles, se moviam enormes objetos feitos de ferro polido. À sua frente, as árvores caíam (LE GUIN, 2020, p.34).

Esta visão de Coro Mena, evoca, mais uma vez, outro paralelo com conhecimentos tradicionais de povos indígenas, dessa forma, resgata-se o que Ailton Krenak considera sobre os sonhos:

Para nós o sonho é um sonho de verdade, um sonho verdadeiro, e tem sonho, sonho de verdade é quando você sente, comunica, recupera a memória da criação do mundo onde o fundamento da vida e o sentido do caminho do homem no mundo é contado pra você (KRENAK, 1992)

Krenak (2020) compreende que o ato de sonhar trata-se de prática vital para diferentes povos e culturas e não se restringe à uma experiência cotidiana de dormir e rememorar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as escolhas do dia a dia. Silva (2019) ainda observa que os xamãs Yanomami, assim como os Krenak, também investigam a vida através dos sonhos; Davi Kopenawa, por exemplo, critica a forma como os brancos sonham: “quando dormem, só veem no sonho o que os cerca durante o dia. Eles não sabem sonhar de verdade, pois os espíritos não levam sua imagem durante o sono.” (SILVA, 2019 *apud* KOPENAWA e ALBERT, 2015).

Há, no romance de Le Guin, uma crítica semelhante, pois os athsheanos estranham o fato de os terráqueos não serem capazes de sonhar acordados ou de compreenderem seus sonhos:

Você viveu entre eles, então me diga, Selver, eles sonham?

Como crianças, durante o sono.

Eles não são treinados?

Não. Às vezes, falam de seus sonhos, os curandeiros tentam usá-los para cura, mas nenhum deles é treinado ou tem alguma habilidade para sonhar. Lyubov, que me ensinava, me entendeu quando lhe mostrei como sonhar, e mesmo assim, ele chamou o tempo do mundo de “real” e tempo do sonho de “irreal”, como se essa fosse a diferença entre eles (LE GUIN, 2020, p. 39).

No desfecho da narrativa, é justamente por meio da investigação dos sonhos que os nativos conseguem planejar os esforços de resistência, combater os terráqueos e salvar seu planeta do destino assombroso vivido pela Terra, evitando que Athshe se converta em exemplo fictício da observação de Kopenawa e Bruce Albert: “{...} de um lado, a beleza da nossa floresta e, do outro, a terra dos brancos, devastada e coberta de desenhos e recortes, como uma velha pele de papel rasgada.” (SILVA, 2019 *apud* KOPENAWA e ALBERT, 2015).

Estas alegorias etnográficas em “Floresta é o nome do mundo” demonstram a necessidade de se vislumbrar, por meio da especulação ficcional, novas formas de relações sociais e ecológicas, mais justas, equilibradas e democráticas. A literatura é, de fato, uma forma de recriar a vida e compreender que há outras formas de ser e estar no mundo, formas mais harmoniosas de se relacionar com o planeta e com os povos que nele habitam; a ficção nos possibilita sonhar com novos futuros possíveis.

REFERÊNCIAS

- DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Há mundo por vir? Florianópolis, *Desterro: Cultura e Barbárie*, 2014.
- DA MATTA, R. Você tem cultura? *Jornal da Embratel*, p. 1-4, 1987.
- GUIN, Ursula K. Le. *Floresta é o nome do mundo*. São Paulo: Morro Branco, 2020. 158 p. Tradução de Heci Regina Candiani.
- INOUE, Cristina Yumie Aoki. Abordagem dos muitos mundos aplicada ao estudo da política ambiental global no antropoceno: vozes indígenas na amazônia. *Revista de Relações Internacionais da UFGD*, Dourados, v. 9, n. 18, p. 435-460, dez. 2020.
- JONAS, Gerard. Ursula K. Le Guin, Acclaimed for Her Fantasy Fiction, Is Dead at 88. *The New York Times*. New York. jan. 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/01/23/obituaries/ursula-k-le-guin-acclaimed-for-her-fantasy-fiction-is-dead-at-88.html>. Acesso em: 03 abr. 2023.
- KRENAK, Ailton. Antes o mundo não existia. In NOVAES, A. (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- KRENAK, A. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo, Companhia das Letras, 2020, p.37-72.
- SAVI, Melina Pereira. Looking to Ursula K. Le Guin's, The word for world is forest to find ways to respond to the dilemmas of the anthropocene. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 74, n. 1, p. 533-551, abr. 2021.
- SILVA, Letícia Pilger da. The word for world is forest: um diálogo entre as poéticas ameríndias e a ficção etno-especulativa. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 7, n. 12, p. 239-257, jun. 2019.

TAL COMO UMA VISITA À GALERIA DO SINISTRO: *THE ART OF PULP HORROR*

JUST LIKE A VISIT TO THE GALERY OF THE SINISTER:
THE ART OF PULP HORROR

Amanda Berchez¹

1 Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras (FCL/CAr) da Universidade Estadual Paulista (UNESP); mestra em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); graduada em Letras pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) da Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG). E-mail: amanda.berchez@unesp.br

RESUMO (RESENHA): JONES, Stephen (Ed.). *The Art of Pulp Horror (An illustrated history)*. Foreword by Robert Silverberg Applause Books, Elephant Book Company Ltd., 2020, 256 pages.

PALAVRAS-CHAVE: Pulp; Horror; Pulp horror; Pulp fiction.

RESUMO (RESENHA): JONES, Stephen (Ed.). *The Art of Pulp Horror (An illustrated history)*. Foreword by Robert Silverberg Applause Books, Elephant Book Company Ltd., 2020, 256 pages.

KEYWORDS: Pulp; Horror; Pulp horror; Pulp fiction.

A primeira metade do século XX assistiu à instituição (ainda que marginalizada) das *pulp magazines*. Sob a égide desse termo, estiveram compreendidas produções – pensamos, em particular, em seus primórdios – com menor custo de fabricação e que, por conseguinte, foram associadas a qualidade inferiorizada, em tendo sido seu formato mais comum o *paperback*, isto é, de material mais rudimentar, folhas de polpa de celulose não tratadas. Em atenção a essas propriedades e ao fato de tais produções terem encerrado, no geral, histórias de mistério e *sci-fi*, também nelas recaiu o estigma de literatura medíocre. Mas também o baixo valor imputado sobre elas e seus preços baratos foram elementos que permitiram, além de altas tiragens, também sua disseminação e venda nas mais variadas regiões (sobretudo, do território norte-americano), sem, para tanto, ser necessária publicidade. A crítica, muitas vezes, localiza as *pulp magazines* numa escala evolutiva dentro da qual teriam por antecessoras publicações do século XIX que também atraíam gosto popular e custavam pouco, como as *penny dreadfuls* inglesas e as *dime novels* nos EUA. Já no tocante à ficção científica (tema-motor do dossiê), as *pulp* tanto concorreram para seu robustecimento e sua notabilidade quanto se firmaram por causa desse gênero.

Creemos ter sido crucial essa contextualização para que, enfim, apresentássemos a obra *The Art of Pulp Horror*, que saiu em 2020 pela editora Applause Books. Trata-se do terceiro volume que seguiu aos premiados títulos *The Art of Horror* e *The Art of Horror Movies*, sequência essa cuja empreitada, adentrando a alçada historiográfica, consiste em apresentar compilações (cada qual com recorte temático-contextual específico) ilustradas com vistas a celebrar manifestações das mais proeminentes e trazer ao conhecimento seus autores quanto aos respectivos gêneros enfocados². O escopo do volume que resenhamos, segundo o lemos, foi recuperar as formas por que as *pulp* (destaque para sua expressiva carga de sensualidade, numa escala cujos ex-

2 O primeiro volume, a despeito de reconhecer a presença do horror em lendas e contos populares, focaliza o gênero tal como ele veio se constituindo a partir dos romances de Bram Stoker e Mary Shelley no século XIX, no resgate de pinturas, ilustrações, revistas *pulp*, pôsteres de filmes, quadinhos até a arte digital nos dias atuais. Por sua vez, o segundo concentra-se na análise da história cinematográfica do horror, iniciando na era do cinema mudo e estacionando nos lançamentos e nas tendências contemporâneas.

tremos estão no abuso e no sensacionalismo, de maneira a fervorosamente dar vez ao “sangrento-gratuito”) contribuíram para moldar o *modern horror* na cultura popular no decorrer de mais de cem anos. Devemos também assinalar a excelência editorial do exemplar e atribuí-la ao projeto criativo da igualmente aclamada Elephant Book Company Ltd., cuja proposta é justamente elaborar edições de alto padrão em vários âmbitos (entre eles, o da arte popular). No que diz respeito à equipe, façamos especial menção a seu editor, o inglês Stephen Jones, o mesmo dos dois volumes anteriores. Sua trajetória impressiona: afora sua indicação ao Prêmio Hugo, um dos mais prestigiados no campo da ficção científica, ele venceu uma gama de prêmios (vinte e um British Fantasy Awards, cinco Bram Stoker Awards, quatro World Fantasy Awards, três International Horror Guild Awards e um Lifetime Achievement Award da Horror Writers Association). Colocando tudo isso em perspectiva, podemos sustentar que a expertise do time acabou traduzida numa obra visualmente primorosa.

Avancemos para algumas palavras quanto à sua organização. Além do prefácio de Robert Silverberg (de título “*Those gaudy pulps!*”) e da introdução por Jones, a obra têm nove capítulos: “*Penny dreadfuls*”; “*Pre-code horrors*”; “*The shudder pulps*”; “*Poverty row*”; “*Seduction of the innocent*”; “*Drive-in delinquents*”; “*Pulp fiction*”; “*Exploitation Explosion*”; e “*Boom and bust*”. Neles, são apresentados, numa disposição cronológica, os trabalhos de muitos dos principais artistas (no caso, ilustradores notadamente) para as *pulp* – em sua maior parte, para as capas dessas revistas – escoltados de pesquisas que os esmiuçam e, até mesmo, explicam quando preciso. Um mérito que enxergamos no esforço de tal antologia é o de abarcar amostras deveras raras e em resolução gráfica elevadíssima de ilustrações mais antigas que, talvez em função da rápida e nem sempre extensivamente documentada saída dessas revistas, sem contar a elitista e generalizada recusa a estimar nelas [sequer a possibilidade de] valor (não obstante, valores evidentemente diferentes dos das obras tidas por grandiosas, nobres, edificantes *etc.*), mal se conservaram até nós, ainda mais, no Brasil, ou o acesso a elas nos acabou de algum jeito atravancado. Ou seja, muitas imagens podem ser inéditas até mesmo para os apreciadores (quer das *pulp*, quer do horror, quer de sua articulação) mais devotados. Elas incluem *serial killers*, seres como demônios, fantasmas, lobisomens, vampiros e zumbis, cujas representações costumavam

transitar, em linhas gerais, por entre um polo de esplêndido uso de cores que culminavam em visuais bem-feitos e estarrecidamente belos e outro que nos choca pelo viés ético-moral por seu teor lamentosamente apelativo. Noutras palavras, está em jogo a questão do *exploitative*. Obviamente, isso não enquadra transtorno nas balizas da edição por si, *i. e.*, da materialidade da produção. Contudo, faz-se oportuno um comentário tangente à problemática do feminino que pode poupar leitores a ela sensíveis de consulta, abordagem ou aquisição indesejável.

Uma imersão aos universos *pulp* e/ou do horror é capaz de nos habilitar a detectar muitas sementes que germinaram e cujos frutos, pensando mormente no critério cultural, consumimos na Contemporaneidade. As *pulp magazines*, que foram a escolha popular de muitos estadunidenses, sobretudo, entre 1900-1950 (tamanho popularidade fez com que sua publicação se estendesse para o Canadá, o Reino Unido, a Austrália e a África do Sul, sem deixar de mencionar algumas traduções ganhadas ao espanhol e ao francês), vieram a declínio em concomitância, por exemplo, à ascensão fosse dos quadrinhos, das edições de bolso, da mídia televisiva. Seu legado, todavia, foi deixado. Dizemo-lo pois nos parece imprescindível entender quais foram as circunstâncias de que provieram reproduções de mulheres na condição de vítimas, sob perigo ou já em situação de desconfortos sexuais, vistas aos montes e de formas diversas desdobradas no hoje. Isto posto, as *pulp* nutriram e foram nutridas por uma conjuntura em que perspectivas como essas sobre as mulheres, a tal ponto sexualmente exploradas *pelo e para o* deleite masculino, eram não somente aceitáveis como incentivadas; elas configuraram-se, então, num dos estágios desse longo histórico de violências para com a mulher.

The Art of Pulp Horror nos faz lembrar a natureza do cenário em que essas artes foram concebidas e utilizadas, mas também, neste mesmo prisma, ela se presta a colocar à mesa contra o que devemos continuar incansavelmente lutando. O contato convém para não esquecermos, tampouco permitirmos que se repitam opressões de quaisquer feitios. Na ocasião da avaliação de certas figuras veiculadas nas *pulp magazines* que constam na edição, sentimos o vigor do *horror* que a Vontade do Homem infundiu sobre as mulheres, horror infelizmente ainda presente demais em nossas sociedades.

A obra também nos oferta breves relatos da trajetória de personalidades que foram substanciais para o estabelecimento do que é impresso como *pulp horror*, acompanhado de um pequeno retrato e excertos de outros nomes também de peso sobre elas. Exemplo disso, podemos observar com Donald Allen Wollheim (1914-90), cuja atuação no ramo editorial foi demasiadamente importante no âmbito das revistas *pulp*. Dentre seus feitos mais marcantes, podemos elencar a reimpressão dos principais materiais das *pulp* na *Avon Fantasy Reader* (revista conhecida por republicar em antologias obras de *sci-fi* e fantasia) e a edição de *The Girl with the Hungry Eyes*, estipulada como a primeira coleção de horror inteiramente original em brochura.

Wollheim's first love was the science fiction pulps, and he was a leading agitator in nascent fan culture, most notably as part of an influential group known as "The Futurians". He was instrumental in setting up the first fan convention and published multiple fanzines, including the one-shot Fanciful Tales of Time and Space (1936), which featured such important authors as H. P. Lovecraft and Robert E. Howard, and The Phantagraph (1935-46), which added Robert Bloch and Clark Ashton Smith to the roster. (MARRIOTT in JONES, 2020, p. 192)

A influência de Wollheim foi avassaladora. Seu início amador em nada pesou sobre seu exímio julgamento editorial. Um brilhante posicionamento seu foi de que a *sci-fi* deveria cobrir e ensejar mais discussões de questões sociais, o que veio de encontro ao interesse voltado ao lucro dos principais editores das *pulp* e desembocou na rejeição de muitas de suas histórias. Porém, ele, que já se sentia socialmente desajustado (devido, por exemplo, às sequelas que carregou consigo da contração de poliomielite na infância), não cedeu às [re]pressões do mercado editorial, a esse se impondo para que suas considerações, seus juízos, concepções, enfim, tudo isso também fosse acomodado, legitimado, representado.

Donald A. Wollheim did it all: he was a fan who produced his own fanzines full of famous names, edited pulp and digest magazines, and pioneered the rise of the paperback at various publishing houses before founding his own groundbreaking imprint, DAW Books, in 1971. (MARRIOTT in JONES, 2020, p. 192)

A saber: não podemos passar incólumes a agentes como Wollheim, pois foi graças a empreendimentos (muitas vezes, de resistência, como vimos) seus que uma variedade de gêneros se cravou na história literária numa relação de mútuo benefício com as *pulp*, entre os quais, a fantasia, a ficção policial/*hard-boiled*³ e a *sci-fi*. As revistas *pulp* foram os grandes meios responsáveis por, hoje, conhecermos escritores e personagens notáveis como: McCulley e seu Zorro; Burroughs e seu Tarzan; Lovecraft e seu Cthulhu; Howard e os célebres Conan e Solomon Kane; além de Hammett com seus Continental Op e Sam Spade. E todo esse êxito em meio às várias investidas de que essas criações foram alvos, haja vista o rótulo “*trash*” frequentemente alocado sobre elas.

And, when it comes to arts, then horror seems to be the trashiest genre of all. As horror is already perceived by many to be a creative ghetto, then “pulp horror” must therefore be the lowest form of entertainment that could possibly exist. Author and academic Clive Bloom has described horror as being “loud, brash, sexy, violent, passionate, and unlikely”, which is about as good a description as any, while genre historian Mike Ashley noted that the pulp magazines “have received a great deal of bad press over the years and are still generally dismissed by many as of little merit. Whilst it is true that during the 1930’s there were some appalling pulp magazines of dismal quality, that is not true of most pulps, and indeed in their early years, especially just before and after the First World War, the magazines carried much of interest and significance”. (JONES, 2020, p. 12)

Encaminhemo-nos ao fim desta jornada aferindo *The Art of Pulp Horror* enquanto uma meritosa coleção que pode contribuir (em especial, no quesito visual, de ilustrações gráficas) a todos aqueles que se interessem pessoal ou profissionalmente por materiais de orientação *pulp-horror*. Um aspecto que pode desagradar alguns leitores é a inclusão, ao lado de obras extraídas das *pulp* (como as famosas capas em

3 As ficções policial e *hard-boiled* acabam amiúde observadas em conjunto à medida que colocam em cena a figura de um detetive (em geral, anti-herói) que combatia o crime organizado e, mais amplamente falando, a corrupção sistematizada. Referências foram apresentadas logo após a inscrição da nota de rodapé, como Continental Op e Sam Spade de Dashiell Hammett.

celulose), de composições artísticas contemporâneas (como pôsteres de filmes e *fan art*); desgosto que não é nosso, pois elas oferecem indicações bastante pertinentes de como o *pulp horror* (sobre)vive nos dias atuais, assim como compreendem uma forma de prestar homenagens ao(s) gênero(s). Para além da arte, motivo por si só para creditar o título, também os ensaios preparados por especialistas e demais envolvidos com a indústria de reimpressão das *pulp* no presente valem a recomendação, ponderado o rigor técnico, argumentativo e histórico dos textos. Por último mas não menos digno de nota, o grande formato do volume, a vivacidade das cores nas artes e detalhes como a capa dura texturizada e as *splash panels* proporcionam (obviamente, nas dimensões do livro) uma incursão tal como se estivéssemos em visita à mostra de um museu do sinistro, na descoberta do horror *das e nas pulp*.

Horror is the future. And you cannot be afraid. You must push everything to the absolute limit or else life will be boring. People will be boring. Horror is like a serpent; always shedding its skin, always changing. And it will always come back. It can't be hidden away like the guilty secrets we try to keep in our subconscious.

— DARIO ARGENTO

REFERÊNCIAS

The Art of Pulp Horror (An illustrated history). *Frankfurt Rights*. Disponível em: frankfurtrights.com/Books/Details/the-art-of-pulp-horror-18972449. Acesso em 10/12/2022.

Welcome. *Stephen Jones - Horror writer, editor, anthologist*. Disponível em: stephenjoneseditor.com. Acesso em: 12/12/2022.