

N.17, 2022

LITERARTES

**Ficção científica: literatura
da transgressão e do
estranhamento**



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

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

Editores da Décima Sétima Edição

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

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

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, 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

José Nicolau Gregorin Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

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 | Centro Universitário Faculdade das Américas - FAM, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Sétima Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo | Universidade de São Paulo, Brasil

Bianca Leão Bertin | Universidade de São Paulo, Brasil

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

Joana Marques Ribeiro | 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

Selma Simões Scuro | 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

Eduardo Belga | <https://www.ebelga.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

Selma Simões Scuro | Universidade de São Paulo, Brasil

Pareceristas da Décima Sétima Edição

Álvaro Luiz Hattner | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Alexander Meireles da Silva | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Andreya Susane Seiffert | Universidade de São Paulo, Brasil

André Cabral de Almeida Cardoso | Universidade Federal Fluminense, Brasil

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

Duda Falcão | Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Ellen Maria Martins de Vasconcellos | Universidade de São Paulo, Brasil

Evanir Pavloski | Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Fátima Régis Oliveira | Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Aquino Sylvestre | Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

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

Igor Carastan Noboa | Centro Universitário Sumaré, 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

Marcio Markendorf | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Marina Sena | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

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

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Nilfan Fernandes | Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Priscilla Pellegrino de Oliveira | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ramiro Girollo | Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Renan Rivero | Universidade do Porto, Portugal

Renata Philippov | Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Roberto Causo | Universidade de São Paulo, Brasil

Rodolfo Rorato Londero | Universidade Estadual de Londrina, Brasil

Rogério Sáber | Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Sérgio Perassoli | Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Centro Universitário Faculdade das Américas - FAM, Brasil

Stefano Stainle | Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

SUMÁRIO

Editorial 8

Karin Volobuef, Maria Zilda da Cunha, Nathália Xavier Thomaz

Artigos

Olímpia e Faustine: A personagem feminina artificial em E. T. A. Hoffmann e Adolfo Bioy Casares.....17

Lucas Henrique da Silva

A duplicação em José Saramago33

Moema Najjar Diniz

A forma do porvir: Literatura vitoriana, a máquina, as classes ou sobre a ficção científica de H. G. Wells *en fin de siècle* e um estudo sobre *The time machine*51

Amanda Berchez

Ficção científica, criação teatral e primeira infância: percurso adaptativo do conto *Sonhos de Robô*78

Anna Cecília de Alencar Reis, Tatiana Pereira da Silva, Emerson Izidoro dos Santos e Luís Paulo de Carvalho Piassi

O filme *Na cidade vazia* - uma adaptação do livro *As aventuras de Ngunga: da utopia à distopia* de Pepetela105

Thiago Lauriti

Equipe de Ajuste, de Philip K. Dick: Do conto à adaptação no filme *Os Agentes Do Destino*134

Sandra Trabucco Valenzuela

O diálogo e a exposição em duas dunas.....165

Marvin Kenji Nakagawa e Silva

A presença do novum da ficção-científica
em *Kentukis*, de Samanta Schweblin.....187

Emmanuel Gonçalves Gomes

A trilogia *Comando Sul*, de Jeff VanderMeer:
Uma leitura no contexto do Antropoceno.....199

George Augusto do Amaral

Invernos nucleares virão:
Caos e ruína no eterno futuro da guerra fria 219

William F. S. Alves e Cido Rossi

Resenha

Movimento 78 ou sobre a derrocada do humano face à máquina 239

Amanda Berchez

Dimensões do inconsciente no conto
"Sonhos de Robô", de Isaac Asimov 248

Richard Lazarini

Ensaio

Ascensão e Ocaso no Universo Ficcional
Transmídia da *Aurora Pós-Humana*257

Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)

EDITORIAL

Preâmbulo: da ciência à ficção

Como (quase) diz a canção, “É pau, é pedra, é o c o m e ç o do caminho [...] É a promessa de vida no teu coração”. Tomo essa liberdade com a composição de Tom Jobim para fazer lembrar aqui que a tecnologia do “pau e pedra” abriu caminho já na Era das Cavernas, quando - perseguidos pelas feras e incitados pela fome - nossos já criativos ancestrais conseguiram dominar o fogo e produzir suas primeiras ferramentas. E, como é mister lembrar, a monumental importância desse momento foi significativamente capturada na cena inicial de *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (roteiro de S.Kubrik e A.Clarke, 1968).

E então, apesar de mais seguros e com a barriga cheia, aqueles ancestrais logo devem ter percebido que a morte “é o mistério profundo, é o queira ou não queira”. O aqui já estava pensando no acolá... Essa percepção do finito inevitável só é possível para quem tem imaginação e talvez já tenha surgido no momento em que um primata nasceu hominídeo. Escavações revelaram que, naqueles tempos primordiais, os Neandertais começaram a sepultar seus mortos... e a colocar-lhes na tumba suas ferramentas!

Provavelmente surgiram aí também nossas enigmáticas dúvidas sobre a morte. A consciência humana da própria vulnerabilidade - o medo da morte - instigou a busca por respostas sobre o mundo na tentativa de torná-lo menos ameaçador e para que nós nos sintamos menos frágeis. A **ciência**, pois, surgiu no bojo de nosso anseio por segurança, mas também de nossa fáustica sofreguidão por saber e entendimento.

Curiosidade, ousadia, inventividade, persistência - mas também as coincidências mais surpreendentes e o acaso imprevisível - foram destilando a ciência nas mais variadas partes do mundo, milênio após milênio. Os mais antigos registros astronômicos remontam à Babilônia, China, Egito e Assíria; o conceito de “zero” já existe entre os mesopotâmios e sumérios cerca de dez séculos antes da era cristã; e os primeiros vestígios de cirurgias cranianas (ou “trepanação”) datam do período Neolítico. Tais

práticas e conhecimentos nasciam de tentativas e erros e ainda viriam por muito tempo acompanhadas de preces e invocação de fórmulas mágicas.

Somente mais tarde – bem mais tarde! -, a ciência traduziria o saber sistematizado, consciente, racional. Em sua definição moderna, ela denota uma forma de compreensão da realidade fundada na percepção captada por nossos cinco sentidos, no experimento controlado e no discernimento lógico. Como tal, a linguagem científica é vertida pela clareza, pela coerência, pela objetividade. Paradoxalmente, isso não impede a Física Quântica de concluir que o gato de Schrödinger esteja morto e vivo ao mesmo tempo, e que ele passe a morto ou vivo no momento em que abrirmos a caixa em que o gato foi preso (o que não surpreende leitores de Lewis Carroll ou Borges).

Das asas de cera (que Dédalo projetou para Ícaro) até o Airbus de nossos dias, a ciência trilhou muitos caminhos e descaminhos. E, junto com a inventividade prática também se trilhou a inventividade **poética**, como ainda confirma a canção: “É um pingo pingando, é uma conta, é um conto // É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando // É a luz da manhã, é o tijolo chegando”.

A poesia, não apenas a ciência, busca olhar e compreender a realidade (realidades!). E, como a ciência, ela não se contenta com respostas redutoras, com fac-símiles, com verdades inquestionáveis. Poesia e ciência não se assustam diante do desconhecido e não temem enfrentar dogmas. São tanto sonhadoras quanto precisas na sua própria formulação do novo e arrojado. Por isso mesmo, cientistas e poetas foram perseguidos ao longo da História por seu livre pensar e agir.

Basta abrirmos as biografias de cientistas e pensadores como Abu Muhammad Rasis, Sócrates, Giordano Bruno, Miguel Serventus, Tycho Brahe, Johannes Kepler, Galileu, Antoine Lavoisier, Lev Landau, Lise Meitner, Einstein, Alan Turing, ou ainda de escritores e poetas como Thomas Malory, Daniel Defoe, Friedrich Schiller, E. T. A. Hoffmann, Camilo Castelo Branco, Georg Büchner, Dostoievsky, Graciliano Ramos, Alexander Soljenítsin, Ai Qing, Salman Rushdie, Liu Xiaobo, Dareen Tatour, Mohammed Al-Ajami...

As perseguições se deram no Ocidente e Oriente, pela Direita e pela Esquerda, já nos tempos de outrora e, lamentavelmente, até os dias atuais. “São as águas de março fechando o verão”...

Diferentemente da ciência, porém, a linguagem poética tem por objeto e fim a própria linguagem, a exploração do mundo por meio da sensibilidade subjetiva e volátil, sendo permeável às variantes de cada momento e às inflexões de cada timbre individual. Com isso, poesia e ciência parecem opostos. Mas a arte não se deixa arredar tão facilmente de desafios, pois ela vasculha todos os cantos e recantos para onde se voltam o intelecto, a sensibilidade e o espírito humanos. Afinal, como (quase) se disse no filme, “Estradas? Para onde a *p o e s i a* vai ela não necessita de estradas”¹.

Quando ciência e arte dialogam, as muitas narrativas da ficção científica começam... Esse diálogo dá-se de muitas maneiras. E envolve a colaboração, de um lado, de diferentes formas artísticas e de pensamento humano, de outro, das ciências em toda a sua pluralidade - não somente as chamadas “duras” como também as Humanas.

Mary Shelley invocou o mítico titã Prometeu com seu *Frankenstein* (1818); Isaac Asimov amparou-se na Roma de Edward Gibbon para arquitetar sua trilogia *Fundação* (iniciada em 1942); Dan Simmons reaproveita dos *Contos da Cantuária* (Chaucer) e do *Decamerão* (Boccaccio) na estrutura de seu *Hyperion* (1989); Ted Chiang, em *A história de sua vida* (1999), explora o contato com alienígenas pela via da concepção de Sapir-Whorf (ou seja, de que a linguagem molda concretamente a forma de se pensar), retomando ainda conceitos de Saussure, Derrida, etc..

No encontro, na simbiose e no diálogo entre ciência e poesia/arte está a ficção científica - que muitos também chamam de ficção especulativa. Trata-se de uma forma de narrativa surgida muito recentemente - no cenário oitocentista preparado pelo gótico e compartilhado pelo fantástico e conto policial. Hoje disseminada por muitos gêneros e mídias, a ficção científica vem experimentando muitas formas e possibilidades, caracterizando-se como uma vertente amplamente porosa e flexível, capaz de assumir vozes diferenciadas e tratar de ideias inquietantes.

Enquanto manifestação cultural de ampla penetração junto ao público nos dias atuais, a ficção científica ainda tem espaços a ocupar no âmbito acadêmico. Escritores e leitores, assim, em vários sentidos exploram novos terrenos como corajosos desbravadores.

1 “Estradas? Para onde nós estamos indo não precisamos de estradas” (diz Doc Brown para Marty Mcfly em *De volta para o futuro 2* (1989, dir. de Robert Zemeckis).

Lembro aqui, não por acaso, do *Brave New Words: The Oxford Dictionary for Science Fiction* (editado por Jeff Prucher em 2006). O título – que eu traduziria como “Corajosas palavras novas: Dicionário Oxford de Ficção Científica” – remete ao *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que, literalmente, seria um “ousado mundo novo”. Assim, o dicionário empunhou como emblema justamente o caráter novo e audacioso do vocabulário literário instaurado pela ficção científica. Trata-se de um pioneirismo de linguagem e formatação estética que merece, pois, nossa atenção especializada e análise crítica.

E é isso justamente que o presente número da LiterArtes proporciona: um rol de trabalhos dedicados à leitura atenta e reflexão ponderada de ficção científica.

Os textos da presente edição

Os artigos enfeixados no presente número da LiterArtes demonstram a ampla tessitura da ficção científica enquanto forma artística que está sempre atenta às questões que desafiam, afligem e/ou impulsionam e enriquecem o ser humano. Abarcando aspectos teóricos e estéticos, sócio-políticos e culturais, didáticos e filosóficos, os artigos transitam pelos temas e questões formais que autores e obras de ficção científica têm colocado em pauta em diversas partes do mundo desde a primeira metade do século XIX.

Em debate estão as muitas faces da ficção científica, que sempre tem em vista a discussão e crítica da respectiva realidade presente, por mais que projete mundos futuristas, criaturas alienígenas ou tecnologias muito além do patamar científico já alcançado. Os artigos corroboram que, antes de mais nada, a ficção científica é uma manifestação cultural artística preocupada com o ser Humano e com sua relação consigo mesmo e com seu entorno.

Em “Olímpia e Faustine - A personagem feminina artificial em E. T. A. Hoffmann e Adolfo Bioy Casares”, Lucas Henrique Silva aborda um tema caro à ficção científica desde os seus primórdios: a criatura humanoide, indiscernível à primeira vista das pessoas comuns. Ele ressalta em seu artigo como o autor argentino atualiza, em meados do séc. 20, o tema do “autômato”, em voga no Romantismo. Contrapondo

a boneca Olímpia, de “O homem da areia”, e a projeção em 3-D de Faustine, personagem de *A invenção de Morel*, o debate é permeado por aspectos que acompanham a trajetória da ficção científica desde *Frankenstein* (M. Shelley) até os robôs, replicantes, sintéticos, terminators e outras criaturas, que trazem em seu bojo a questão de nossa natureza humana em contraposição à maquinização do Homem. Fabricadas, clonadas ou mutantes, as criaturas artificiais funcionam tanto como algozes quanto como vítimas dos humanos, e nos assombram com sua aparente perfeição e mistério, que põem a descoberto nossas lacunas éticas e nossa mortalidade.

Outro tópico corrente no Romantismo, o duplo, é tratado no artigo “A duplicação em José Saramago”. Mergulhando na tessitura de José Saramago, Moema Najjar Diniz investiga o tema da cópia, da duplicação, da reprodução em tela 2-D do humano. Em discussão está o vazio do mundo moderno – circunscrito pela corrida do consumo, pela aceleração gerada pela tecnologia e a falta de valores carregados de sentido - e o conseqüente esvaziamento do indivíduo, transformado em fantasma de si mesmo na tela cinematográfica. O artigo salienta, assim, o progressivo estranhamento do Homem perante si mesmo, irreconhecível e duplicável numa sociedade baseada na produtividade incessante e no materialismo que instrumentalizam o ser humano, roubando-lhe a identidade e a própria humanidade.

O artigo de Amanda Naves Berchez (“A forma do porvir: Literatura vitoriana, a máquina, as classes ou sobre a ficção científica de H. G. Wells *en fin de siècle* e um estudo sobre ‘The Time Machine’”) realça a aguda crítica que H. G. Wells dirige em *A máquina do tempo* a seus conterrâneos. Wells prevê que as práticas e condições vigentes na maquinizada Inglaterra vitoriana tem em si o gérmen para um futuro sinistro e distópico. Amparado em teorias científicas correntes em seu tempo, Wells atrela evolução (Darwin) e sociologia na configuração das duas espécies, morlocks e elois, herdeiras de nossa civilização e verdadeiros ícones da barbárie subjacente à desigualdade social.

Anna Cecília de Alencar-Reis, em “Ficção científica, criação teatral e primeira infância -Percurso adaptativo do conto ‘Sonhos de Robô’”, alinhava o potencial lúdico-pedagógico de se adaptar para o teatro, como peça infantil, o texto “Sonhos de robô”, de Isaac Asimov. O artigo tem em vista o desenvolvimento, na criança, do gosto pela

literatura, bem como o desenvolvimento de visão crítica perante ciência e avanços tecnológicos. Anna Cecília debate o potencial da ficção científica de colaborar em sala de aula no ensino de ciências.

Muito recorrente na atualidade é o diálogo entre literatura e cinema, concretizado por meio de uma simbiose extremamente diversificada. Nessa linha, Thiago Lauriti (“O filme ‘Na cidade vazia’ – uma adaptação do livro ‘As aventuras de Ngunga’: da utopia à distopia de Pepetela”) e Sandra Trabucco Valenzuela (“‘Equipe de ajuste’, De Philip K. Dick: do conto à adaptação no filme ‘Os agentes do destino’”) investigam a migração entre diferentes linguagens estéticas, à qual foram submetidas obras de Pepetela e P. K. Dick na passagem para as telas. Atentando para as nuances específicas de cada obra, os artigos refletem sobre tópicos filosóficos, políticos e sociais nessas obras em que as possibilidades de representação do real são revistas e questionadas. Nos dois artigos a visão do mundo como distopia nasce do profundo senso crítico de autores e cineastas, que atentam para os paradoxos da tecnocracia e sua ameaça para os valores e direitos humanos.

Também o artigo “O diálogo e a exposição em duas dunas”, de Marvin Kenji Nakagawa e Silva, trata da intersecção de literatura e cinema. O texto contrapõe em detalhes as duas versões cinematográficas de “Duna” em paralelo com a obra publicada em 1965 por Frank Herbert – volume inicial de uma história que acabaria por ocupar uma longa série de livros acerca da colônia humana assentada no planeta Duna. Foco da discussão do artigo são as diferentes possibilidades e opções exploradas em cada versão e que foram base para as contundentes críticas recebidas pelo filme lançado em 1984 por David Lynch, e que, bem recentemente, em 2021, tornaram aclamada a película dirigida por Denis Villeneuve. O artigo pondera tanto as características das obras fílmicas apresentadas ao público, quanto aspectos dos bastidores de produção, que redundaram muitas vezes em decisões contrárias às intenções e projetos iniciais de diretores e roteiristas.

Com acentuado teor teórico, o artigo “A Presença do novum da ficção-científica em Kentukis, de Samanta Schweblin”, de Emmanuel Gonçalves Gomes, coloca sob sua lupa o conceito de “novum”, central na proposição do pesquisador iugoslavo Darko Suvin em seu basilar “Metamorfozes da ficção científica”, de 1977. O conceito

de “novum” é discutido e balizado a partir do livro argentino *Kentukis*, de Samanta Schweblin, provocante em sua perspectiva ao mesmo tempo leve e alarmante da tecnologia fornecendo meios de burlar os limites da privacidade, do anonimato, e essa intromissão incógnita permitir esvaziamento de responsabilidades.

Igualmente pontuado pela perspectiva teórica, George Augusto do Amaral nos traz “Ecologia, estranhamento e metaficção na trilogia ‘Comando Sul’, de Jeff VanderMeer: Uma leitura no contexto do Antropoceno”. George Amaral coloca em discussão uma obra filiada ao Weird e grotesco, em que alterações do ecossistema alteram a capacidade humana de ter parâmetros de discernimento entre o comum e o estranho. Mais do que uma discussão de alterações físicas – ocasionadas por um organismo alienígena -, a obra de VanderMeer e o artigo a ele dedicado enfrentam o embotamento de valores perceptível na sociedade de nossos dias, rendida ao poder e influência das grandes empresas e aglomerados econômicos.

Já a guerra – com seu poder de controlar ideias e gerar nefasta destruição física e mental – é discutida no artigo “Invernos nucleares virão Caos e ruína no eterno futuro da guerra fria”, em que William F.S. Alves e Cido Rossi refletem sobre o conto “Chuvvas Suaves Virão”, escrito por Ray Bradbury e mais tarde incluído como capítulo no livro *As Crônicas Marcianas*. De forma metafórica e sutil, Bradbury cria um texto sobre a colonização de Marte, que reflete a preocupação do autor com o caráter bélico dos governos, a propaganda de manipulação da opinião pública e os avanços científicos em plena Guerra Fria. O artigo analisa os recursos poéticos empregados por Bradbury, em especial a antropomorfização de objetos, para defender o valor da vida e da liberdade contra interesses e ambições que escamoteiam essas aspirações.

O ensaio “Ascensão e Ocaso no Universo Ficcional Transmídia da Aurora Pós-Humana” presenteia a revista com uma visão privilegiada: Edgar Franco – ou Cyberpagé – discorre sobre seu trabalho enquanto autor de ficção científica em quadrinhos. Na qualidade de artista, mas também de professor e pesquisador, Edgar Franco revela propostas, concepções e opções que norteiam sua produção em diversos meios e mídias. Trata-se de uma discussão que ventila um pouco dos casos e acasos que envolvem a produção literária e artística contemporânea de um autor brasileiro.

Por fim, nossa edição também conta com duas resenhas sobre importantes

obras da ficção científica, com o intuito de lançar olhares tanto para o passado clássico quanto para o presente promissor do gênero.

Em “Dimensões do inconsciente no conto ‘Sonhos de Robô’ de Isaac Asimov”, Richard Lazarini tece uma profunda reflexão sobre o conto sobre um autômato que afirma sonhar, que também foi alvo de investigação do artigo da pesquisadora Anna Cecília de Alencar-Reis nesta mesma edição. Ao longo do texto, Lazarini apoia-se na teoria freudiana para trazer uma nova perspectiva sobre o texto, que convida à reflexão e ao aprofundamento na leitura do texto de Asimov.

A segunda resenha, escrita por Amanda Berchez, “Movimento 78 ou sobre a derrocada do humano face à máquina”, apresenta o recente livro de Flávio Izhaki publicado em 2022. A obra aborda a tensa relação entre os seres humanos e a tecnologia ao nos apresentar uma sociedade profundamente dependente da Inteligência Artificial, a ponto de ter um avatar concorrendo à presidência. O texto de Berchez é um belo chamado à trama e explora as conexões da obra dentro do gênero da ficção científica.

O livro de Izhaki dialoga diretamente com a discussão que buscamos suscitar com nossa escolha para a ilustração de capa. A imagem foi gerada por Renan Rivero e Danilo Telles utilizando o Midjourney, um sistema de inteligência artificial que cria imagens a partir de descrições textuais feitas pelo usuário. A qualidade da imagem e da composição impressiona e, ao mesmo tempo, provoca inúmeras discussões: existe arte sem um artista para criá-la? A quem a imagem gerada pertence? De que forma são abastecidos os bancos de dados destas I.A.s? Qual a linha que separa a criatividade digital da assimilação da propriedade intelectual de outros? Se confiarmos à tecnologia até mesmo a mais humana das criações, o que nos restará no futuro?

Que a leitura dessas páginas traga essas e outras reflexões!

Karin Volobuef

Maria Zilda da Cunha

Nathalia Xavier Thomaz



ARTIGOS

OLÍMPIA E FAUSTINE: A PERSONAGEM FEMININA ARTIFICIAL EM E. T. A. HOFFMANN E ADOLFO BIOY CASARES

OLYMPIA AND FAUSTINE: THE FEMALE ARTIFICIAL
CHARACTER IN E. T. A. HOFFMANN AND ADOLFO BIOY
CASARES

Lucas Henrique da Silva¹

¹ Doutorando bolsista CNPq em Estudos Literários pela UNESP FCLAr. Mestre pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2016). Desenvolve Tese sobre a obra de Hans Bellmer, com foco na personagem artificial. E-mail: lucas.henrique-silva@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554596353026317>. Orcid: 0000-0001-5020-3138.

RESUMO: Analisamos a personagem Faustine, de *A invenção de Morel* (1940), novela de Adolfo Bioy Casares, tendo em vista a retomada do modelo hoffmaniano por meio da referência à Olímpia, a personagem artificial do conto fantástico tradicional *O Homem da areia* (1816), de . A partir da leitura sobre a personagem artificial, em Ruth Brandão, Eliane Moraes e Agamben, constatou-se de que maneira a criação de Bioy Casares atualiza o modelo hoffmaniano. Ao imaginar uma nova Olímpia, Bioy Casares reforça os elementos de ficção científica dessa importante personagem de Hoffmann, o que possibilita uma análise comparativa entre a novela latino-americana e a alemã.

PALAVRAS-CHAVE: Autômato; E. T. A. Hoffmann; Ficção científica; Personagem feminina artificial.

ABSTRACT: We analyzed the character Faustine from *The Invention of Morel* (1940), a novel by Adolfo Bioy Casares, regarding the retaking of E. T. A. Hoffmann's model through the reference to Olympia, an artificial character of the traditional story *The Sandman* (1816), by Hoffmann. Based on the reading of the artificial character theme, in Ruth Brandão, Eliane Moraes, and Agamben, we verify that Bioy Casares' creation updates the 19th-century Hoffmann's model. By imagining a new Olympia, Bioy Casares reinforces this critical character's science fiction elements, which enables a comparative analysis between the Latin American and the German novel.

KEY-WORDS: Automata; E. T. A. Hoffmann; Science fiction; Artificial female character.

OLÍMPIA, PERSONAGEM AUTÔMATO DE E. T. A. HOFFMANN

O conto ou novela de E. T. A. Hoffmann (1776–1822), “*O Homem da Areia*” (1816), é considerado, por muitos estudiosos, o início da tematização de robôs autômatos na ficção científica. No texto, Hoffmann nos apresenta Olímpia, personagem que se revela um autômato construído de forma a se passar por uma mulher aos olhos da sociedade. Conhecemos a farsa a partir da paixão do protagonista Nathanael, que se aproxima de Olímpia em busca de uma ouvinte de suas histórias mirabolantes e poesias inflamadas.

Olímpia, por ser um autômato, é incapaz de reagir humanamente tal como a namorada aborrecida de Nathanael, Clara, que o jovem entende como um amor correspondido. Essa história é bastante conhecida, principalmente em seu desfecho, em que o amante e o criador da boneca disputam o seu corpo, despedaçando os olhos dela. A partir da leitura de Freud em “*Das Unheimliche*” [O Inquietante ou O Infamiliar] (1919), Olímpia se tornou um paradigma do sentimento “inquietante” da literatura romântica. Em seu texto, Freud, a partir de um outro estudioso, Ernst Jentsch, analisa a passagem do cômico ao sinistro (do familiar ao não familiar) com base na personagem de Hoffmann, o autômato. No estudo de Jentsch, “Sobre a psicologia do sinistro” (1909), conhecemos que é uma característica da personagem mecânica a função de colocar o leitor em dúvida da natureza da realidade, tática que Hoffmann empregou várias vezes em suas histórias.

Freud retoma Ernst Jentsch sobre a “dúvida quanto a se um ser aparentemente vivo está inanimado e, ao contrário, se um objeto sem vida seria animado” (Ernst Jentsch apud FREUD, 2020, p. 49). O pai da psicanálise continua, antes de relativizar o peso do sinistro e o infamiliar na história de Olímpia: “essa correta observação visa sobretudo ao conto ‘O Homem da Areia’, das *Peças Noturnas*, a partir do qual surgiu a figura da boneca Olímpia no primeiro ato da ópera de Offenbach, *Contos de Hoffmann*” (FREUD, 2020, p. 50). Para ele, Olímpia é uma personagem de efeito para apontar ao centro da história, localizado no medo de perder os olhos, equivalente da castração, o qual Nathanael projeta em diversas figuras paternas autoritárias da

história. Olímpia, assim como outros avatares femininos do conto, seria uma defesa de Nathanael que ocasiona uma divisão de seu eu ou psique.

A personagem de Hoffmann rapidamente se tornou um paradigma para toda a história da ficção científica, mais especificamente da personagem do autômato, que viria a “evoluir” para o robô, o androide, o ciborgue, etc. Essa questão é explorada em leituras psicanalíticas, como a de Oscar Cesarotto em *No olho do outro* (1987), em que o estudioso relaciona diretamente o autômato, personagem de ficção científica que pulula nos textos de Hoffmann, com a tematização da psique humana na literatura. O autômato é um predecessor da vida artificial mais desenvolvida. Segundo Mario Losano, em *História de autômatos* (1992), o autômato, máquina capaz de movimento autônomo, é definido sobretudo pelo seu mistério: “o centro da definição — era o motor oculto que imprimia movimento ao aparelho” (LOSANO, 1992, p. 13). Nesse sentido, Olímpia é paradigma da representação ficcional do autômato não somente pela tematização da máquina como personagem, mas pelo fato de a personagem esconder isso, por meio de artimanhas narrativas, o que encaminha a história para uma revelação com efeitos insólitos.

A lição de Hoffmann sobre a personagem artificial e seus efeitos de estranhamento foi repetida em diversas obras, não por acaso, depois da recriação de Offenbach. É o caso de *A invenção de Morel* (1940), novela do escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914–1999). Nesse texto, a personagem Faustine representa o mesmo papel de Olímpia. Assim como sua antecessora, Faustine é um ser criado por meios artificiais, destituído de vida própria. Confundida com uma mulher de verdade, a personagem causa engano tanto no protagonista quanto no leitor, de maneira semelhante à história de E. T. A. Hoffmann. Nesse sentido, mais do que um tipo de personagem, Hoffmann teria como legado a criação de uma história. Na narrativa de Bioy Casares, observamos uma retomada do conto hoffmaniano, com a personagem artificial. Apesar de atualizada para as transformações científicas da época, Bioy Casares recria a estrutura da história de Hoffmann, com uma personagem masculina ludibriada por uma feminina, que se revela uma criação artificial.

A importância da personagem de Hoffmann para a Ficção Científica (FC) é comentada por diversos estudiosos, como, por exemplo, Adam Roberts, em *History*

of *Science Fiction* [História da Ficção Científica]: “muito mais influente para o desenvolvimento subsequente do gênero foi *Der Sandmann* [O Homem da Areia], Nathanael, um jovem poético supersensível, se apaixona pela bela Olímpia, [...] que é um autômato” (ROBERTS, 2006, p. 92, tradução minha²). Roberts fala que a história de Hoffmann se relaciona diretamente com *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), destacando a relação entre essas duas obras na história da FC.

Nesse sentido, o presente artigo busca apresentar análise da personagem Faustine, de Bioy Casares, a partir do modelo de E. T. A. Hoffmann. Nosso objetivo é demonstrar de que maneira essas duas personagens se inserem em uma tradição que interessa à ficção científica: a da personagem artificial, mais especificamente, a feminina. Ao fazê-lo, demonstramos como a estrutura de Hoffmann para esse tipo de personagem ajudou a delimitar o imaginário e a fantasia sobre esse tipo de criatura na FC. Ainda que o debate teórico da categorização do conto de Hoffmann ou de sua personagem como um exemplo do campo da FC não seja o objetivo do trabalho, passamos por esse tipo de leitura. A relação de Olímpia, personagem de Hoffmann, com a FC, fica ainda mais clara quando articulada comparativamente com Faustine, personagem da novela de Bioy Casares.

A INVENÇÃO DE FAUSTINE: UMA MULHER ARTIFICIAL PROJETADA

A novela *A invenção de Morel* narra, em primeira pessoa, as últimas semanas de vida de um homem em uma ilha deserta. O texto é aberto com uma nota de um “editor” (ficcional), a apresentar os fatos da condenação de prisão perpétua desse protagonista. Dele, não temos nome ou descrição pormenorizada, nem passado ou sequer o suposto crime cometido. Só sabemos que o relato chegou a esse editor, que

2 No original: “much more influential in the subsequent development of the genre was *Der Sandmann* a supersensitive and poetic young man, Nathanael, falls in love with the beautiful Olimpia; but he cannot see, until the end, what is obvious to everybody else in the story: that Olimpia is an automaton”.

resolveu publicar a sua história por considerá-la notável. Temos, portanto, uma narrativa encaixada como característica dessa diegese. Assim, o protagonista e contador de sua própria história refere-se aos próprios fatos com consciência de posteridade, como em trechos: “escrevo isto para dar testemunho do adverso milagre” (CASARES, 2016, p. 11) ou: “ao homem que, baseando-se neste informe, inventar uma máquina de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica” (CASARES, 2016, p. 111).

A narrativa de E. T. A. Hoffmann, *O homem da areia*, a qual esse trabalho propõe relação entre as personagens, também emprega semelhante método narrativo. No começo e no final da história, são apresentadas narrativas indiretas, nas quais um narrador extradiegético se interpõe. Algumas vezes, esse narrador faz vez de uma espécie de amigo de Nathanael, para transmitir a história de forma semelhante ao papel de um editor, de certa forma, como podemos observar no trecho a seguir: “antes de continuar a lhe contar, caro leitor, o que aconteceu depois com o desafortunado Nathanael (...)” (HOFFMANN, 2020, p. 259).

Voltando à novela do século XX, o cenário da história de Bioy Casares é uma ilha, no maior estilo *Robison Crusoe* (1719). Como na história clássica de isolamento, um sujeito é desafiado a sobreviver sob condições de existência anuladoras, lutar contra as condições selvagens, rodeado pelo mar. A personagem protagonista de Bioy Casares sofre de uma suposta enfermidade desconhecida, que ele relata avançar em seu período na Ilha. Novamente, assim como em *O homem da areia*, condições atípicas da personagem principal antecipam a possibilidade do erro e do engano. Nathanael sofria de ataques de raiva, ocasionados pela sua psique perturbada. Conforme o estudo de Freud de 1919, Nathanael sofria dos desdobramentos sintomáticos de um complexo de castração, que explicavam a sua relação paranoica com Coppelius, figura paterna autoritária, e Spalanzani, o pai bondoso de Olímpia, mas bastante suspeito. O cenário da natureza em Bioy Casares contrasta com as imaginações de cenário burguês de Nathanael.

A narrativa de Bioy Casares, a princípio, é centrada nas autoanálises do narrador e na contagem dos dias restantes de vida do moribundo. Somente a partir da metade da novela é que se apresentam novas personagens, dentre elas, Faustine. Tanto como alívio quanto como ameaça, a aparição de um grupo de turistas é per-

cebida pelo protagonista com o uso de um binóculo e espionagem. Em uma espécie de museu abandonado no meio da ilha, esse pequeno grupo exibia uma rotina que, a princípio, se apresentava como a de sujeitos bem abastado em férias. Quase como um ornitólogo observa um grupo de aves, o protagonista passa a acompanhar a vida dos veranistas desconhecidos e classificar cada um de seus hábitos, os quais já se mostravam bastante incomuns, em movimento e aparência, mesmo para uma ilha esquecida. Eles nadavam em piscinas de péssimas condições, vestiam roupas de frio em dias extremamente quentes, repetiam conversas idênticas na mesma hora e local. Todos esses detalhes inquietam o protagonista, que logo toma sobre os visitantes uma superioridade racional, apesar da sua condição física e psicológica.

Na ocasião, o narrador observa o modo de se vestir dos visitantes, questionando-se sobre suas peças *vintages* que aludiam ao passado recente, ao que ele julga se tratar de uma frivolidade — demonstrando crença de sua superioridade. Entre isso, ele se questiona da realidade de suas observações e de sua própria natureza:

Dos pântanos de águas misturadas posso ver o alto do morro, os veranistas que habitam o museu. Sua inexplicável aparição poderia levar a supor que tudo é efeito do calor de ontem, sobre meu cérebro; mas não se trata de alucinações nem de imagens: há homens reais, pelo menos tão reais como eu.

Vestem roupas iguais às que se usavam faz alguns anos: detalhe este que revela (a meu ver) uma consumada frivolidade; contudo, devo reconhecer que agora há uma tendência geral a admirar-se com a magia do passado imediato (CASARES, 2016, p. 13).

Ao longo das observações, em meio aos turistas, uma figura em particular chama atenção. Trata-se de uma bela e curiosa jovem que tinha o hábito de, todos os dias, observar o horizonte, sentada no mesmo lugar entre os rochedos, quase sempre sozinha, acompanhada somente por um livro e algumas vezes de um homem barbudo que a parecia importunar. A aparência daquela mulher e seus comportamentos se destacam para o protagonista, que descreve suas vestes extravagantes e seu charme singular. O nome dela, vamos descobrir, é Faustine. Segundo o seu *voyeur*, Faustine “tem um lenço colorido amarrado na cabeça; as mãos juntas, sobre um joelho; sois

pré-natais devem ter dourado sua pele; pelos olhos, pelo cabelo negro, pelo busto, parece uma dessas boêmias ou espanholas dos quadros mais detestáveis” (CASARES, 2016, p. 22). Ao descobrir o seu nome, o protagonista nos revela: “naturalmente gosto de pronunciá-lo; mas estou angustiado de cansaço e continuo a repeti-lo” (CASARES, 2016, p. 92-93). Para ele, Faustine se tornava “indubitavelmente linda” (CASARES, 2016, p. 23).

A afetação do sujeito masculino e a impressão ao mesmo tempo vulgar e singular do tipo feminino remete o leitor de Hoffmann à história conhecida. A bela, mas muda Olímpia, a princípio, parecia boba a Nathanael, imune aos seus primeiros encantos. Entretanto, com o passar do tempo, acostumado a observar a jovem na janela que dava para o seu quarto sempre que se sentia solitário, Nathanael muda de opinião. Como a moça na janela vizinha da história de 1816, Faustine vai se tornar uma visão assídua. Dota-se de qualidades cênicas e desperta o imaginário daquele homem sem esperanças. Ambos os protagonistas masculinos, Nathanael e o prisioneiro da ilha sem nome, tomam as visões como um apanágio e, ao mesmo tempo, uma perdição. Tal como uma doença romântica, a musa passa a se tornar uma esperança ao seu admirador, não somente de sobrevivência física, mas imaginativa, poética.

Na história de *O Homem da areia*, vemos um Nathanael confuso entre o seu sentimento perante aquela figura ao mesmo tempo bela e tola que se chamava Olímpia e acontecia de estar no campo de visão da janela de seu quarto de estudos.

Percebeu que Olímpia sentava-se frequentemente por horas a fio junto a uma mesa pequena, sem qualquer ocupação, na mesma posição em que ele antes a descobrira através de sua porta de vidro, e também que aparentemente ela o fitava sem mover o olhar; tinha também de confessar a si mesmo que jamais havia visto uma silhueta mais bela; entretanto, tendo Clara em seu coração, ele permanecia inteiramente indiferente à rígida, inerte Olímpia, e apenas esporadicamente olhava distraído (HOFFMANN, 2020, p. 247).

A tranquilidade inquietante de Faustine, postura da mulher tanto em relação ao voyeur indiscreto quanto a um de seus amigos com o qual passa seu tempo, faz com que ela se torne uma espécie de musa misteriosa. Em certo momento, interpe-

lando uma conversa da moça e do acompanhante, o fugitivo grita: “*La femme à barbe, Madame Faustine!*” (CASARES, 2016, p. 45). Faustine ou “mulher barbada” havia se tornado uma atração de circo, e isso não somente pelo narrador, mas também pelo homem que a perseguia durante todo o período do passeio. Em todas as cenas que vemos Faustine, aos olhos do prisioneiro, vemos uma espécie de aberração, que não se sabe se cômica ou bela, com seu modo de ser e de se vestir, sua feminilidade e sua capacidade de se posicionar da melhor forma nos cenários, para os olhos daqueles que a admiravam. Como Olímpia na janela, Faustine só aparece de forma estratégica. A boneca de Hoffmann como no teatro, por trás do véu das cortinas do quarto, enquanto a musa de Bioy Casares emula as atrizes de cinema dos pés à cabeça.

Desde aquele momento até a tarde de hoje, fiquei remoendo-me de vergonha, com vontade de cair de joelhos aos pés de Faustine. Não consegui esperar até o pôr do sol. Fui até o morro, decidido a me perder e com um pressentimento de que, se tudo corresse bem, resvalaria em uma cena de apelos melodramáticos. Estava enganado. O que acontece não tem explicação. O morro está desabitado (CASARES, 2016, p. 45).

Para o leitor, a imagem de Faustine aos poucos se torna distorcida, devido à mistura de registros, do ridículo e do amoroso, a idolatria e o desprezo. Somos levados pelo estresse do imaginário apaixonado. Em suas aparições, por vezes embaladas por música (“*Tea for two*”), Faustine parece representar ao nível do cômico. Assim se seguem os acontecimentos, enquanto o homem se questiona sobre a natureza daquela estranha mulher. Passa, então, a cortejá-la, deixando mensagens com flores em seu caminho, escrevendo textos poéticos e desesperados etc. Por mais que fosse ignorado, Faustine sempre aparecia no outro dia, como a esperá-lo. Faz-se presente a lembrança de Olímpia, distante, mas, mesmo assim, na altura da janela, a entregar-se à contemplação de Nathanael (por uma armadilha de seu pai e criador, Spalanzani). Olímpia e Faustine se deixam pintar pelo olhar, e ainda assim permanecem inacessíveis. Descobriremos, na história, que Faustine também faz parte de uma ilusão ou burla, pois uma engenhoca oculta projetava a sua imagem e ela era, na verdade, intransponível, uma espécie de *avatar*, como hoje se conhece na tecnologia.

Diferentemente de *O homem da areia*, que oscila entre a loucura e a fantasia, na narrativa de Bioy Casares temos um tom de investigação policial. O protagonista passa a visitar o museu abandonado que servia de hotel para os veranistas. Seus objetivos de detetive, como se espera, encontram-se com aqueles da perversão. Mesmo assim, revela-se para o curioso que havia ali uma experiência científica em andamento. Baseava-se em uma espécie de retroprojektor criado por um homem chamado Morel, que havia captado filmagens duradouras que agora refletiam uma realidade digital em *loop*. Morel era o mesmo que acompanhava importunamente Faustine no rochedo. Por um diário abandonado que relatava a experiência em detalhes técnicos, mas também poéticos, o protagonista descobre que Morel havia gravado seus últimos dias com Faustine, na ocasião de uma viagem de verão com amigos.

A máquina tratava-se de um complexo aparelho audiovisual. Sua função era aprisionar a “essência” do objeto (a pessoa orgânica) filmada. A exposição tinha um efeito colateral sobre o objeto: a morte. Aos poucos, o mistério se desata, e o narrador descobre que a máquina havia sido construída e instalada na ilha, estrategicamente colocada para captar a força das marés, mantendo a máquina sempre em funcionamento. Os veranistas filmados sem consentimento haviam deixado a ilha de navio, mas é sabido que não sobreviveram sequer até o fim da viagem. Mantendo as imagens na ilha, Morel acaba morrendo no caminho de volta e, com ele, Faustine. As condições da fatalidade, como provavelmente previra, dava a entender um possível vírus próprio daquela ilha. Tratava-se de uma estratégia de Morel para manter a ilha sempre desabitada, como um território que manteria intacto, e com privacidade, sua “nova vida” com sua amada.

FAUSTINE E OLÍMPIA: PERSONAGENS FEMININAS ARTIFICIAIS E SUAS CARACTERÍSTICAS

Em *A invenção de Morel*, as identidades se tornam nebulosas: não apenas a dos personagens, imersos em um mundo de aparências e representações dignas de cinema, mas também a das instâncias essenciais da narrativa como leitor e até mesmo

o autor ou enunciador, pela figura do “editor”. A narrativa de Bioy Casares, considerada por Jorge Luís Borges como “perfeita”, cria enigmas a fim desembocar em um lugar de inapreensibilidade. Podemos ler esse sistema como uma recriação da vida do sujeito moderno, inserido em um mundo de imagens e identidades múltiplas. Nesse mundo, Faustine é quase uma encarnação de uma figura mitológica. Suas roupas e frivolidades mundanas são também aspectos de sua sensibilidade. Para alcançar Faustine, deve-se pagar com a vida, como o fez Morel. No final da história, o prisioneiro repete esse ciclo e decide se submeter à máquina: “a verdadeira vantagem de minha solução é fazer da morte o requisito e a garantia da eterna contemplação de Faustine” (CASARES, 2016, p. 108).

A máquina que permite a vida sensível de imagens das personagens pode ser lida como uma equivalência “daguerreotípica” do cinema. Considera-se que a narrativa de Bioy Casares, localizada em um período de forte apelo cinematográfico, principalmente de Hollywood, discute o impacto do cinema e da vida de imagens perante a possibilidade de morte. Assim, a narrativa remonta aos debates do passado da FC com o *Frankenstein*, narrativa ligada diretamente com o conto de Hoffmann, como mostrou Roberts (2006). A possibilidade da imortalidade é banalizada e ironizada pela substituição da imortalidade da imagem, a única possível na modernidade, oferecida ao sujeito moderno. Se, por um lado, o duplo artificial sobrevive, ele também está fadado a viver em uma eterna repetição, como um autômato. A imortalidade de Morel e Faustine é a imortalidade da imagem, daquilo que faz parte do reino da imaginação. Na obra, o amor romântico, tão satirizado pela narrativa de Hoffmann, deforma-se em uma nova possibilidade. Assim como “O homem da areia”, *A invenção de Morel* retrata o amor romântico como produtor de ilusões.

Na obra latino-americana, a fragmentação e as novas formas de se reconhecer do homem moderno são colocadas em questão. Em *O homem da areia*, Hoffmann já falava sobre estas questões, envolvendo nelas a figura do artista e sua visão do mundo, bem como da relação da arte e da vida com a ciência, que entronizava a figura humana e artística em formas fixas. Nathanael é o artista que, na tentativa de criar a sua própria realidade, é perseguido por fantasias fundamentais da sua criação. Bioy Casares traz para esse debate um homem alienado, um condenado previamente, sem

causa ou justificativa que sustente a sua própria condenação. Na história argentina, o leitor não conhece o crime do narrador. Dos crimes, aliás, conhecemos apenas o de Morel, o que abre margem para uma leitura da paridade entre esses sujeitos ficcionais. Ambos se apaixonam por uma imagem, ou escolhem transformar o seu amor em uma imagem, sucumbindo à própria fantasia.

A questão da imagem aparece de forma rica na obra de Hoffmann, plasmando em diferentes temas. O autômato de *O homem da areia* sinaliza para a certeza e a dependência do homem científico e racionalista da sua imagem, que vai ser motivo de burla, de traição. Instaura-se uma “abominável desconfiança”, nas palavras do narrador de Olímpia (HOFFMANN, 2020, p. 260). Na narrativa do século XX, tal como na de Bioy Casares, pululam os debates em torno da relação entre imagem, vida, amor e morte. É sobre isso que se dedica Giorgio Agamben, em *A palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2012), livro lançado em 2007 pelo filósofo italiano. Abrangendo a cultura europeia como um todo, em “No mundo de Odradek”, a partir de Kafka, Baudelaire e Freud, Agamben se dedica a examinar o estatuto do fantasma no imaginário da modernidade, compreendida pelo teórico a partir de Baudelaire. O conceito de fantasma é retirado da poesia de amor do século XIII, e serve para Agamben trabalhar a transformação da palavra em imagem, compondo assim um entendimento do “imaginário”.

Podemos pensar as relações entre Olímpia e Faustine, também, pelo estatuto de personagens femininas que exercem enquanto criaturas artificiais. Sobre isso, o estudo de Eliane Moraes, *O corpo impossível* (2002), serve como uma referência de possibilidade de leitura cruzada com Agamben. Para a estudiosa (2017), a dúvida que Olímpia suscita não se encontra sobre ela, mas se desloca para o próprio sujeito, questionando as noções de identidade. Moraes (2017) coloca que Olímpia, ainda que autômato, já representa a vida dos simulacros que abre para a dissolução da figura humana praticada no século XX. Para a autora: “quanto Nathanael indaga os limites do ‘círculo traçado pela mesquinha da necessidade humana’”, refere-se a um dos argumentos de Nathanael sobre seu amor por Olímpia, “além de manifestar considerável desprezo pela ideia da supremacia do homem no universo, ele expressa também uma profunda consciência das incertezas que, a partir de então, começam a abalar a formação de identidade” (MORAES, 2017, p. 94).

Faustine parece trazer à tona semelhantes questionamentos. Seu olhar é indecifrável tanto para o narrador, quanto para Morel — e ainda para o leitor. Moraes vai falar sobre a inapreensibilidade que essas personagens, de Hoffmann aos manequins surrealistas, colocavam sobre o olhar do artista na contramão do pensamento cartesiano (os românticos alemães, sobretudo). Essas personagens, portanto, adequam-se ao que Agamben pensa como representações da “esfinge” na modernidade, reportando-se ao mito clássico. Natanael constantemente substitui o real pelo superficial, o humano pelo autômato, mas ele os multiplica para nunca os perder, como quando chama sua namorada Clara de “autômata maldita!”. A inapreensibilidade do objeto pode encaixá-lo no conceito de fetiche, que, para Agamben, a partir de Freud e o do conceito medieval em torno da poesia de amor, exprime-se da seguinte maneira:

O fetiche leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal [...] o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar seus fetiches [...] é algo substituível ao infinito [...]. Por mais que o fetichista multiplique as provas de sua presença e acumule um harém de objetos, o fetiche lhe foge totalmente entre as mãos e, em cada uma de suas aparições, celebra sempre e unicamente a própria mística fantasmagórica (AGAMBEN, 2012, p. 61-62).

Tanto Nathanel quanto o protagonista sem nome de Bioy Casares são fetichistas, pois, ao se relacionarem com o objeto imagético, fazem amar uma fantasia. Assim, os protagonistas sucumbem tentando se apropriar daquilo que é ausente, pura “aparição”, fantasma. Em sua célebre análise do conto de Hoffmann em *Mulher ao pé da letra* (2006), Ruth Silviano Brandão decodifica a metáfora da areia, criada por Hoffmann, como um significante que representa a fantasia, a partir de uma perspectiva psicanalítica: “O homem da areia’ é uma narrativa que se recusa a fechar num sentido único, pois como a areia, seu significante mestre, ele não se imobiliza” (BRANDÃO, 2006, p. 44). A areia que escapa aos dedos é como a imagem intransponível do projetor que dá vida à Faustine. Esse projetor é uma forma de representação “expandida”, de estrutura megalomaniaca, do olho, onde os dois textos se encontram. Ruth Brandão toma perspectiva similar à de Agamben em: “Ela [Olímpia] é a própria representação

ou fantasma tornado concreto dentro da moldura que estabelece a fronteira entre o real e a ficção, lugar da realização da fantasia” (BRANDÃO, 2006, p. 47).

Nesse sentido, podemos refletir também sobre a personagem da ficção científica do século XX, Faustine. Ao passo que essas figuras representam um valor simbólico para o protagonista, elas também sempre acabam por revelar a própria inapreensibilidade. Na medida em que elas encarnam um valor de apanágio, de salvação, elas escapam pelos dedos como areia. A metáfora de Hoffmann, nesse sentido, faz-se atualizada para o caráter inapreensível da tecnologia nas transformações culturais da época de Bioy Casares. Se tomarmos a noção de fetiche da mercadoria para a modernidade que traz Agamben (2012), essas personagens representam um valor sexual que toma o objeto na época da tecnologia, na “cifra de uma nova relação entre os homens e as coisas” (AGAMBEN, 2012, p. 81). Para Agamben (2012), o homem dotou de perversão as coisas, colou imagens em objetos que agora o assombram, ao que a arte moderna buscou libertá-lo dessa repressão levando a sexualidade do objeto ao extremo.

Consta que, Adolfo Bioy Casares, ao escrever uma narrativa claramente pertencente ao gênero da Ficção Científica (devido à presença de um “experimentalismo científico”, com hipóteses científicas e técnicas dotadas de ficcionalidade), retoma o modelo de Hoffmann não somente de personagem, mas de contação de história. E. T. A. Hoffmann, estando localizado no lado noturno da história do pensamento, no fim da “aurora do pensamento” que foi o romantismo alemão, situa-se no início das premissas da FC que, segundo Adam Roberts (2006), vivia o seu nascimento pela via do gótico. Bioy Casares, pelo menos do ponto de vista do leitor de Hoffmann, perspectiva que empregamos declaradamente no presente estudo, empresta esse modelo e realça, consigo, uma das principais características da personagem feminina artificial da FC, quando em relação com Olímpia: a turva sexualidade das coisas, notada por Agamben (2012), Brandão (2006) e Moraes (2017).

A relação de Faustine com Olímpia nos ajuda a perceber a importância da personagem de Hoffmann para a modernidade e o estabelecimento de novas possibilidades para a criação de personagens de ficção científica. De certa forma, situado no começo do século XIX, as possibilidades de uma personagem autenticamente científica feminina do tipo que viria a se proliferar no século XX era impossível, dado

o estado da tecnologia. Entretanto, Olímpia lançou as bases para este tipo de personagem, principalmente pela sua relação com o seu criador. A relação de Hoffmann com as questões da imagem se atesta não somente em um, mas vários de seus contos como aqueles de *O reflexo perdido* (2017). Pela história de Nathanael e a que o sucede, do protagonista de Bioy Casares, vemos que o criador dessas personagens é, antes de tudo, o seu admirador amoroso.

Na ópera de Offenbach, *Les contes d'Hoffmann* [Os contos de Hoffmann] (1881), Olímpia ilude o seu próprio criador, Hoffmann. Offenbach desloca o autor para o centro de sua ficção, tornando-o personagem. Isso tem muito a dizer sobre o estatuto da obra de arte na modernidade, em que o artista se sacrifica, se apaga por detrás dela, ao mesmo tempo em que se torna parte dela, jogando um véu sobre o humano. A esfíngica Faustine, repetição de Olímpia, vem para formular novas perguntas para a mesma questão: O que é o sujeito? O que é o objeto? O que é a obra de arte? O que é o homem? Questões que interessam à FC. Assim, Olímpia permanece como um símbolo importante daquilo que Moraes chama de “fábula inumana” ou “fábula do inumano”. Olímpia e Faustine são como duas faces desse sonho dentro do sonho do qual, muitas vezes, falam as narrativas de FC.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª. Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de “O homem da areia”, E. T. A. Hoffmann. Trad. de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O homem da areia. In: FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de “O homem da areia”, E. T. A. Hoffmann*. Trad. de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 219-265.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O reflexo perdido. In: HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa (Org.). São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- LOSANO, Mario Giuseppe. *História de autômatos: da Grécia antiga à Belle Époque*. Trad. de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2002.
- ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. Palgrave Macmillan: New York, 2006.

A DUPLICAÇÃO EM JOSÉ SARAMAGO

THE DUPLICATION IN JOSÉ SARAMAGO

Moema Najjar Diniz¹

¹ Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

RESUMO: Este artigo analisou o tema da duplicação das personagens do romance alegórico *O homem duplicado*, de José Saramago à luz de teóricos críticos da sociedade atual, de consumo/líquido-moderna para Bauman e do desempenho para Byung-Chul Han. Por meio da ficção, o escritor encena o esfacelamento da singularidade, a aniquilação da identidade e a transformação de pessoas mercadoria, colocando em xeque os valores e desafios trazidos pelo capitalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Duplicação; Sociedade; Aniquilação; Identidade; Mercadoria; Capitalismo

ABSTRACT: This article raised a debate about duplication of the characters from the allegorical novel *The Double*, by José Saramago in light of Bauman's theory of consumer society and Byung-Chul Han's performance society. Through fiction, Saramago stages the dismantling of singularity, the annihilation of identity, the transformation of people in merchandise and calls into question values and challenges of capitalism.

KEYWORDS: Duplication; Society; Annihilation; Identity; Merchandise; Capitalism

INTRODUÇÃO

Com sua peculiar ironia em uma obra densa, José Saramago, o único escritor de língua portuguesa a vencer o Prêmio Nobel de Literatura em 1998, nos traz o que ele próprio classifica como obra de sua segunda fase: o homem no encontro com ele mesmo. É com o viés da crise, ao trazer o eu das profundezas, que chegamos em nosso objeto de estudo, o romance *O homem duplicado*. Este estágio é descrito pelo autor como uma passagem em seu trabalho da “superfície para o centro da matéria” (SARAMAGO, 2013, p. 86), já que, até então, seu olhar estava voltado para a relação entre o homem e o meio em que vivia, o que ele próprio denomina de “exterior da estátua” (SARAMAGO, 2013, p. 86).

A primeira fase seria finalizada com *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e a segunda seria inaugurada com *Ensaio sobre a cegueira* (1995). A partir de 1995, o escritor português iniciou um movimento de interiorização em sua ficção, onde o foco primordial passa a ser os conflitos internos do homem em detrimento dos famosos romances históricos que lhe deram grande visibilidade.

Na biografia do escritor elaborada por João Marques Lopes e publicada no Brasil em 2010, há um capítulo destinado às obras de Saramago que possuem um enfoque crítico e reflexivo sobre a sociedade contemporânea. *O homem duplicado* (2002), está inserido neste rol e sugere que “talvez a globalização do nome e da obra do escritor, anterior, concomitante e posterior ao Prêmio Nobel, tenha também contribuído nessas sendas de ressimplicação e universalização do processo narrativo” (LOPES, 2010, p. 240). Ou seja, após ser lido e conhecido em boa parte do mundo, não só a temática da História portuguesa lhe interessava, mas uma tônica mais abrangente. Desde então, buscou tratar de assuntos universais que pudessem dialogar com todos os leitores, como as relações de consumo, a ética, a democracia e, em nosso objeto de estudo, “a opacidade da identidade do eu a si próprio” (LOPES, 2010, p. 140) nas questões referentes à duplicação (ou apagamento?) trazidas à cena.

No romance, Tertuliano Máximo Afonso é um professor de História e Antônio Claro, um ator coadjuvante de cinema. Poderiam nunca ter se encontrado, mas seus universos paralelos se cruzam e a crise se instaura. O professor, ao assistir a um filme

indicado por um colega de trabalho, descobre, de forma inusitada, que é um homem duplicado. Ele se reconhece em outro corpo, idêntico ao dele próprio – um dos atores secundários do filme é seu sócia. A partir daí, Tertuliano fica extremamente perturbado e se engaja na descoberta do mistério acerca desse outro que em tudo lhe parece.

Por meio de ricas imagens e ritmo lento, a obra questiona a identidade em um mundo que impõe padrões cada vez mais rígidos, buscando aniquilar a diversidade que espontaneamente trazemos como seres humanos. A temática do duplo adquire aqui contornos de crítica social, aprofunda questionamentos existenciais e demonstra a inquietação do autor diante do mundo moderno. Influenciado pelos temas da época, como o debate ético sobre a realização da clonagem de animais e as possíveis aplicações aos seres humanos, o avanço da mediatização e a globalização, Saramago nos trouxe em 2002 essa instigante e complexa trama envolvendo suas personagens. Por apresentar grande opacidade, possibilitou muitas discussões, leituras, críticas, chegando às telas de cinema em 2013, adaptado pelo diretor canadense e amante de ficções científicas, Denis Villeneuve. O filme contou com atuação de Jake Gyllenhaal nos papéis dos duplicados e ampliou ainda mais a discussão sobre a metáfora da duplicação, trazendo a ideia de que poderiam ser a mesma pessoa com transtornos de personalidade.

Desde o mito de Anfitrião (GUIMARÃES, 1972, p.46), na Grécia Antiga, até a atualidade – com a tecnologia que possibilita a criação de duplos (avatars) em jogos cibernéticos, o metaverso, perfis virtuais no *Facebook*, *Instagram* e outras mídias, a nova moda das harmonizações faciais, o crescente adoecimento mental – pode-se afirmar que o tema se renova e possibilita novas abordagens, percorrendo uma longa jornada desde a Antiguidade até os nossos dias. A duplicação, como bem observado por Silvia La Regina (2001, p.14), é um dos assuntos mais fiéis para traduzir as angústias, dúvidas e questionamentos que expressam a cisão da personagem do romance e do mundo contemporâneo.

Saramago, em vez de problematizar apenas a figura do duplo clássico que poderia tomar o lugar ou “roubar” o cônjuge alheio, parece antever, questionar e fazer-nos imaginar as possíveis implicações práticas da clonagem, da mediatização, da inteligência artificial, dos padrões de beleza e da coisificação humana, complexificando a discussão sobre o progressivo apagamento do eu, das identidades e das culturas locais.

A DUPLICAÇÃO

“O caos é uma ordem por decifrar” (SARAMAGO, 2002, p.8). Por meio da citação do *Livro dos contrários* – uma obra inexistente criada pelo autor e sempre referenciada em suas epígrafes – principiamos a interpretação desse intrincado jogo. O anúncio enigmático nos dá pistas sobre o que poderá vir pela frente, provavelmente algum mistério a ser desvendado por nós, leitores, ou pelas personagens. Iniciado *in media res*, o narrador nos leva ao exato momento em que nosso protagonista está entrando em uma locadora à procura de um filme. Além dessa informação, o primeiro ponto destacado é o mal-estar sentido pela personagem em relação a seu prenome:

O homem que acabou de entrar na loja para alugar uma cassete vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso. Ao Máximo e ao Afonso, de aplicação mais corrente, ainda consegue admiti-los, dependendo, porém, da disposição de espírito em que se encontre, mas o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva. (SARAMAGO, 2002, p.9)

O fato de ter dificuldades com o próprio nome é indício de uma possível crise identitária, visto que o ato de nomear é um dos principais meios de afirmação de identidade, distinção, contraste, reconhecimento e promoção da singularidade no mundo. Ao rejeitar o principal signo atribuído a si por vergonha, a personagem passa por situações embaraçosas e desgastantes, tentando evitar, sempre que possível, sua pronúncia e escrita. O narrador nos fala de uma dor antiga e prováveis ofensas sofridas relacionadas à alcunha “Tertuliano” que o fazem denominá-lo “malfadado”. O nome, para ele, é um símbolo de humilhação e mencioná-lo é tocar nessa ferida.

Feitas as devidas apresentações em relação ao mal-estar, mais à frente descobrimos que a personagem está em conflito em quase todos os aspectos de sua vida:

Para se ter uma ideia clara do seu caso, basta dizer que esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimônio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou.

Em troca não ficaram da mal sucedida união filhos que andassem agora a exigir-lhe grátis o mundo numa bandeja de prata, mas à doce História, a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a ele desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim. (SARAMAGO, 2002, p.9)

Divorciado sem saber o porquê, sem filhos, desgostoso com a profissão, o professor de História do ensino médio assim nos é apresentado pela narrativa – como um ser humano comum – o que é caro a Saramago, já que seus personagens dificilmente são heróis.

Nota-se também, em boa parte dos romances do autor, que uma grande tendência de sua figuração é ligar os personagens à palavra, lida ou escrita, bem como, um diálogo constante do narrador e das personagens com um dos seus temas principais, a História. Esta, via de regra, é questionada e revestida de uma nova camada de sentido. O romance saramagueano procura agregar novos pontos de vista a um tipo de discurso que frequentemente reflete somente a posição das classes mais favorecidas, responsáveis pela fixação da “verdade histórica”. Como o próprio autor descreve a Reis (1998, p.58), a História que se apresenta como uma espécie de “lição” e vinda da classe dominante é a que procura questionar em sua ficção. A insatisfação de Tertuliano com a profissão encena esse jogo.

Interessante é notar que nada lhe motiva e o fato de não querer lembrar as razões do divórcio denotam uma fuga de se autoconhecer e compreender o outro:

Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão (SARAMAGO, 2002, p.9)

Com este trecho, já não há mais dúvidas sobre a crise representada pela insatisfação com o prenome inicialmente. Tertuliano não somente está entediado, desmotivado e descrente, como também está em depressão e evita entrar em contato com essa dor, procurando estímulos superficiais para distraí-lo. O fato de morar

sozinho demonstra aqui a falta de interesse e habilidade para lidar com o outro e consigo mesmo (divorciou-se e não quis ter filhos). Ele procura distrações externas como uma fuga, pois estar dentro dele não tem sido uma experiência agradável. O narrador faz questão de salientar que a fraqueza de ânimo vivida pela personagem é *ordinária e temporal*, ou seja, tem a ver com a época e com os desafios comuns que lhe são peculiares.

Aqui, Saramago, grande promotor da crítica ao capitalismo por meio de suas obras e vida (foi filiado ao Partido Comunista Português), ao dizer que o problema tem a ver com o momento vivido, parece denunciar o drama atual dos indivíduos do que denomina o sociólogo polonês, Zygmunt Bauman, como sociedade líquido-moderna ou sociedade de consumidores. Segundo ele, no século XXI, o consumo é um investimento que serve para aumentar o “valor social” e a autoestima das pessoas. O objetivo crucial nessa sociedade não é a satisfação de necessidades, desejos e vontades, mas a comodificação ou recomodificação dos consumidores, ou seja, elevá-los da condição de consumidores ao de mercadorias vendáveis (BAUMAN, 2008, p.76).

A sociedade anterior denominada por ele de “sociedade de produtores” era direcionada para a segurança, disciplina e ordem. Nesta, buscava-se obter bens duráveis como imóveis e joias, que remetiam ao status de poder, conforto e reconhecimento social. Os casamentos eram para toda a vida e a procura de segurança, a palavra de ordem contra as incertezas do destino.

A passagem de uma sociedade para a outra foi gradual. Houve a emancipação dos indivíduos das condições originais de não escolher, passando posteriormente para uma escolha limitada e, enfim, para uma sociedade de escolha ilimitada. Pode-se escolher o que melhor se adéqua de acordo com as necessidades do momento.

Como os reais sentimentos e desejos não são analisados e considerados importantes, um dos sintomas dessa sociedade, segundo o autor, é a sensação de solidão, mesmo estando constantemente conectado e envolto por estímulos externos. O costume de lidar com pessoas somente por meio da comunicação mediatizada (ligações, mídias sociais, e-mails e vídeo Chamadas), faz com que os indivíduos percam o traquejo para as relações sociais e fiquem cada vez mais sozinhos e melancólicos:

Podemos acrescentar que a nova separação espiritual e a recente ausência física do cenário do lar tornam os trabalhadores homens e mulheres, impacientes com os conflitos, sejam eles grandes, pequenos ou simplesmente minúsculos e insignificantes, que se misturar sob um mesmo teto inevitavelmente provoca.

Como as habilidades necessárias para conversar e buscar entendimento estão diminuindo, o que costumava ser um desafio a ser confrontado de maneira direta e encarado se transforma cada vez mais num pretexto para romper a comunicação, fugir e queimar pontes atrás de si. Ocupados em ganhar mais dinheiro em função de coisas de que crêem precisar para serem felizes, homens e mulheres têm menos tempo para a empatia mútua e para negociação intensas, por vezes tortuosas e dolorosas, mas sempre longas e desgastantes. E ainda menos para resolver seus mútuos desentendimentos e discordâncias. Isso aciona outro círculo vicioso: quanto mais obtêm êxito em “materializar” a relação amorosa (como o fluxo contínuo de mensagens publicitárias os estimula a fazer), menores são as oportunidades para o entendimento mutuamente compassivo exigido pela notória ambigüidade poder/carinho do amor. Os membros da família são tentados a evitar o confronto e procurar uma pausa (ou, melhor ainda, um abrigo permanente) na briga doméstica (BAUMAN, 2008 p.153) .

Ao serem impulsionados a acumular sempre mais dinheiro para “comprar a felicidade”, homens e mulheres possuem menos tempo para solucionar conflitos e desenvolver habilidades de comunicação com o parceiro. Na sociedade moderna, os relacionamentos são duais e objetificados, ao mesmo tempo há um estímulo constante para se “ter” alguém emitido pela publicidade e pelas mídias sociais, porém essas relações são superficiais, com pouca disponibilidade das pessoas para resolver as discordâncias e desentendimentos exigidos pelas relações. Quando começam os problemas, usa-se a lógica comercial de “trocar” o parceiro por outro “produto”.

Como a lógica de consumo é aplicada a tudo, o indivíduo vive em um sistema dual: de um lado o mercado desenvolve produtos até mesmo sem finalidade e, de outro, o sujeito em constante insatisfação busca consumir algo que lhe traga a felicidade.

É nesse contexto que parece estar Tertuliano ao nem se lembrar dos motivos do próprio divórcio e nem querer fazê-lo. Sua relação com a atual namorada também

é morna e distante, a ponto de sua existência ser somente revelada após decorridas noventa páginas do romance. As relações sociais aqui parecem frágeis e fragmentadas. O professor vive imerso em constante solidão e insatisfação com a profissão, o amor e a vida.

O ritmo lento da narração – em que a maior parte dos acontecimentos são comuns como acordar, ir ao trabalho, assistir a um filme, fazer ligações, cozinhar, sentir tédio – procura aproximar essa personagem à vida cotidiana do leitor com seus anseios, fraquezas, inseguranças e hábitos rotineiros. Essa estrutura parece ser proposital para criar o choque/quebra de expectativas de romance realista (no sentido de aproximação com o real) provocado pela descoberta do duplicado.

A partir do momento em que menciona seu tédio para o colega de matemática e este lhe sugere um filme para que se distraia, há uma transformação perceptível no comportamento da personagem. O que poderia ser apenas um momento de entretenimento, se transforma em uma crise que passa a movê-lo. Tertuliano assiste ao filme e encontra na tela uma face semelhante à sua, um corpo que em tudo parece com o seu e, a partir desse momento, o sujeito que já vivia um conflito consigo é duramente confrontado com uma fisionomia aparentemente idêntica fora de si. O ator coadjuvante do filme sem graça que assistiu por distração é uma espécie de cópia dele mesmo.

A crise se intensifica e vemos a personagem atacada pelo nervosismo, ansiedade e desespero. Sua maior reflexão é que se existe a duplicação possivelmente um será o original e o outro, a cópia: “Serei mesmo um erro, perguntou-se, e, supondo que efectivamente o sou, que significado, que consequências para um ser humano terá saber-se errado.” (SARAMAGO, 2002, p. 28). O pavor de ser o equívoco (a cópia) nesse peculiar caso nunca antes visto na face da Terra passa a assombrá-lo e até ver o próprio rosto lhe agride. Nessa mesma face, desenha com um auxílio de uma caneta o bigode usado pelo duplicado no filme (p.37). É como se a partir desse momento, ele já não soubesse onde começa a si mesmo e termina o outro.

O desespero, o medo, o desejo de identificar essa outra imagem torna-o obsessivo como se isso fosse lhe devolver um pouco de sua lucidez. Tertuliano volta à locadora e compra o filme que assistiu, além de alugar outros trinta e seis títulos da mesma produtora. Algo que seria natural ao ser humano (decisão), surge como um

importante passo para quem nunca o tomava anteriormente. Exemplo temos em seus relacionamentos, pois sua esposa foi quem terminou o casamento e Maria da Paz, com quem tem uma relação que se arrasta, não sabe o quer e realmente sente “(...) romper a sua relação com Maria da Paz seria difícil de conduzir e certamente muito mais difícil de rematar.” (SARAMAGO, 2002, p. 98). Tomar uma decisão tão importante é novidade e um Tertuliano diferente vai sendo, aos poucos, desenhado. O padrão de calma, lentidão, inércia, tédio, ancoramento na realidade e racionalidade, com a descoberta do duplo, é quebrado.

Irritado com a situação, ele sai rapidamente em busca de respostas, sem, contudo, examinar racionalmente o caso. Para alguém que se mostrava, até então, calmo e culto, por que não procurar uma resposta para a duplicação na ciência, tão admirada por ele, um professor? Esta, sem dúvida, não é uma personagem previsível e o que vemos nesta fase é a predominância dos instintos.

Tertuliano busca meios de alcançar o homem da ficção e seu objetivo é apenas encontrá-lo. Em nenhum momento o narrador deixa claro qual o objetivo desse encontro, se é que de fato o tem. Suas ações parecem automatizadas, como uma máquina que procura um dado. O que paira em sua cabeça é apenas que lhe falta ainda o nome do rival e suas estratégias são somente para alcançá-lo. Ele sabe que existe alguém com um rosto igual ao seu, mas precisa ainda descobrir sua real identidade. A procura, nesse momento, se intensifica “(...) pensando alternativas, medindo opções, estimando variantes, antecipando lances, como um mestre de xadrez.” (SARAMAGO, 2003, p. 118).

Para Santos (2006), Tertuliano está passando por uma crise identitária que se agrava com a descoberta do duplo, levando a uma disputa para ocupar o espaço do que ele considera o “original”:

Essas incoerências de atitudes revelam um indivíduo cindido, que não possui uma identidade íntegra, fato que reforça a ideia de crise que se abate sobre o sujeito. A identificação fica mais abalada com a descoberta do duplo, como se por existir uma pessoa fisicamente igual a si não restasse mais nada da essência do próprio eu. Assim, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro disputam entre si a qualidade do original, tentando a anulação do outro numa postura egocêntrica, narcísica. (SANTOS, 2006, p. 153)

Em seu livro *Objecto Quase* publicado originalmente em 1978, encontramos nos contos *Coisas e Embargo*, críticas explícitas à sociedade de consumo, em que humanos diluem (ou são diluídos?) suas fronteiras e rapidamente se transformam em objetos. Em *O homem duplicado*, a crítica se dá de forma opaca e indireta.

Com o avanço da globalização, segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2010, p.73), foram naturalizadas as experiências, identidades e relações históricas da colonialidade e da distribuição geocultural do poder capitalista mundial. Esse modo de conhecimento foi, pelo seu caráter e pela sua origem, eurocêntrico. Denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade. Nesse sistema, há um apagamento contínuo das singularidades, das culturas locais e uma imposição da identidade europeia e, atualmente, estadunidense como as únicas possíveis. Por outro lado, o que Saramago parece querer nos dizer é que com o avanço do capitalismo, não somente os cidadãos de países em desenvolvimento e orientais são violentados para seguir estas normas, mas os indivíduos de todo o mundo são pressionados para se enquadrar nos padrões estéticos, sociais, culturais e outras fórmulas de ser e estar no mundo. Cria-se uma ditadura da aparência, do consumo, das relações, da vida e o risco de não obedecê-las é a exclusão.

Para Tertuliano, que está entre a cruz e a espada com o surgimento do duplo, a solução parece clara: com a ameaça de existir outro igual, um deles deve morrer. Ao encontrar Antônio pessoalmente, descobre que nasceu depois. A informação o choca e perturba, porque assim, ele seria o duplicado (cópia) e não o outro. O fato de Antônio ter um carro (símbolo de poder na sociedade de consumo) mais potente e ultrapassá-lo na volta para casa também é um sinal de aviltamento para ele. Humilhado, envia o disfarce (barba postiça) usado no encontro à casa de Antônio, que o recebe em tom de provocação como se precisasse andar fantasiado por não ser o “original”. A angústia, a raiva e a tensão entre os dois aumentam, apesar de terem combinado um corte permanente na comunicação.

Antônio, tomado pela ira do disfarce, procura pela namorada do professor, Maria da Paz, como forma de vingança. Ao saber da afronta, Tertuliano se dirige à casa do ator para dormir com sua esposa, Helena. Nessa dança das cadeiras, o professor ao

ler o jornal na casa de Antônio no dia seguinte, descobre que sua namorada e o rival se envolveram em um acidente de carro e perderam a vida na noite anterior. Com o agravante de que o duplicado estava com os objetos de Tertuliano (roupa, carro e documentos) e, assim, o professor é impedido de assumir sua própria identidade, sendo obrigado a transformar-se em Antônio. Nosso protagonista descobre, da pior forma, que não era necessário morrer no mesmo momento em que o outro, como acreditava “rezar a lenda” em virtude de outras histórias tradicionais sobre duplicados. De certa forma, para ele, é como se tivesse vencido a duplicação. Quando julgávamos, no entanto, que tudo estivesse resolvido, o narrador nos surpreende ao final do romance:

O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos seus novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado Antônio Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás. É o senhor Daniel Santa-Clara, perguntou a voz, Sim, sou eu, Andava há semanas à sua procura, mas finalmente encontrei-o, Que deseja, Gostaria de me encontrar pessoalmente consigo, Para quê, Deve ter reparado que as nossas vozes são iguais, Parece-me notar uma certa semelhança, Semelhança, não, igualdade, Como queira, Não é só nas vozes que somos parecidos, Não entendo, Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar que somos gémeos, Gémeos, Mais que gémeos, iguais, Iguais, como, Iguais, simplesmente iguais, Acabemos com esta conversa, tenho que fazer, Quer dizer que não acredita em mim, Não acredito em impossíveis, Tem dois sinais no antebraço direito, um ao lado do outro, Tenho, Eu também, Isso não prova nada, Tem uma cicatriz debaixo da rótula esquerda, Sim, Eu também. Tertuliano Máximo Afonso respirou fundo, depois perguntou, Onde está, Numa cabina telefónica não muito longe da sua casa, E onde posso encontrá-lo, Terá de ser num sítio isolado, sem testemunhas, Evidentemente, não somos quaisquer fenómenos de feira. A voz do outro lado sugeriu um parque na periferia da cidade e Tertuliano Máximo Afonso disse que estava de acordo, Mas os carros não podem entrar, observou, Melhor assim, disse a voz, É essa também a minha opinião, Há uma parte de bosque depois do terceiro lago, espero-o aí, Talvez eu chegue primeiro,

Quando, Agora mesmo, dentro de uma hora, Muito bem, Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu. (SARAMAGO, 2002, p. 315-6)

Tertuliano, enfim, já não era mais ele mesmo somente na aparência, mas também na personalidade. Além de assumir a esposa e a profissão de Antônio, também passou adotar suas atitudes - o ator é quem compareceu armado ao encontro dos dois em uma casa de campo anteriormente. No entanto, ao julgar ter se livrado da angústia da duplicação com a morte do rival, a situação se repete, como um círculo vicioso. Um terceiro homem que afirma ser idêntico a si lhe telefona e solicita um encontro.

Com isso, nosso protagonista parece estar lançado a uma maldição da qual não consegue se livrar. Ao julgar vencer a duplicação e, enfim, assumir uma identidade, outros virão e o farão perdê-la constantemente. Desnortado, já não sabe mais quem é “puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar (SARAMAGO, 2002, p.316)”, ciente de que o processo de duplicação (ou apagamento?) é mais forte do que ele.

De acordo com o filósofo sul-coreano, Byung-Chul Han, a sociedade do século XXI não é mais a outrora sociedade disciplinar e de controle, denunciada por Foucault no século XX, mas uma sociedade do desempenho. Nela, seus habitantes também não são mais sujeitos de obediência, mas sujeitos de desempenho e de produção. Há na contemporaneidade um constante apagamento da negatividade (outro), a diferença, em detrimento da positividade (eu), o igual:

A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade de desempenho. No lugar da proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados (HAN, 2015, p.14)

Segundo ele, o que causaria essa depressão e a sensação de fracasso seria o imperativo de obedecer e depender apenas de si mesmo para obter sucesso, ao contrário do que era pregado no século anterior, em que a autoridade, o controle e as cobranças nos eram impostas de fora (Igreja, família, escola, hospitais, presídios, etc.). A sociedade anterior via o outro como ameaça, como diferença (negatividade) e assim fortalecia a positividade (eu) e contribuía, mesmo que de forma deturpada, para a criação da alteridade.

Com a progressiva diluição de fronteiras, a hiperexposição das mídias sociais, o estímulo do consumo de turismo e o encurtamento das distâncias pela tecnologia dos vôos à jato, esse outro ameaçador e estranho desaparece. Porém, a consequência dessa mudança é que quando o outro desaparece, eu também desapareço, visto que só sei o que sou a partir desse outro em que não me vejo.

Por meio da crescente desregulamentação e a criação da ideia capitalista do *Yes, we can*, o foco do controle e das cobranças passa do outro para o eu. Se todos nós podemos, só depende de cada um de nós chegar lá. A mudança de uma agressão vinda do outro para uma agressão autoimposta, segundo Han (2015, p.16), leva os sujeitos a entrarem em guerra com eles mesmos e a uma autoacusação destrutiva. A depressão seria o adoecimento de uma sociedade que sofre sob o excesso de positividade (“tudo é permitido”, “o outro não existe”). Outro tipo de doença comum dessa sociedade é a hiperatividade decorrente de uma hiperatenção e da intolerância ao tédio:

Os desempenhos culturais da humanidade, dos quais faz parte também a filosofia, devem-se a uma atenção profunda, contemplativa. A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda. Essa atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção (*hyperattention*). Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos. E visto que ele tem uma tolerância bem pequena para o tédio, também não admite aquele tédio profundo que não deixa de ser importante para um processo criativo (HAN, 2015, p.19)

Tertuliano encena a depressão e a intolerância ao tédio caros à sociedade de desempenho. Em vez de criar ou procurar conhecer-se usufruindo de um momen-

to de pausa, sente-se incomodado e tenta ocupar-se, entreter-se a qualquer custo, sem investigar sua condição (divórcio, depressão, relacionamentos, problemas com a profissão). Ao tentar fugir de si por meio de distrações, descobre que é como todos (duplicado).

Mesmo ao deparar-se com a duplicação não notamos um aprofundamento, reflexão ou busca criativa por respostas. Age (ou reage) somente por impulso, apresentando rápida mudança de foco entre diversas atividades – da inércia à busca insensata por Antônio. Seu espírito, como dito pelo narrador, é vagueador e indeciso, sua atenção é dispersa:

De uma personalidade como se tem vindo a anunciar a deste Tertuliano Máximo Afonso, que já deu algumas mostras de espírito vagueador, e até algo evasivo, no pouco tempo que leva de conhecido não causaria surpresa neste momento uma exibição de conscientes simulações consigo mesmo, folheando os exercícios dos alunos com falsa atenção, abrindo o livro na página que a leitura havia ficado interrompida, mirando desinteressado a cassete por um lado e pelo outro, como se ainda não tivesse decidido sobre o que finalmente querará fazer. (SARAMAGO, 2002, p.19)

Vemos também que a insatisfação com a profissão e a depressão estão interligadas e são provenientes dessa autoexploração imposta pelo próprio sujeito:

Já percebi por que é que você se aborrece, Por quê, Porque não há nada que o contente, Contentar-me ia com pouco, se o tivesse, Algo terá por aí, uma carreira, um trabalho, à primeira vista não lhe encontro motivos para lamentos, É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles, Desse mal, na suposição de que realmente o seja, todos nos queixamos, também eu queria que me conhecessem como um génio da Matemática em lugar do medíocre e resignado professor de um estabelecimento de ensino secundário que não terei outro remédio que continuar a ser, Não gosto de mim mesmo, provavelmente é esse o problema. (SARAMAGO, 2002, p.14)

Ao passar da sociedade do “dever-fazer” para o “poder-fazer”, vive-se com a angústia de não fazer tudo o que poderia ser feito, de que se é um sujeito medíocre

enquanto se poderia ser gênio. Como a repressão não vem mais de fora, e sim, de dentro, a raiva do indivíduo é direcionada a ele mesmo.

Para Han, a falta de negatividade e do apagamento do outro pode gerar consequências ainda mais graves. Em seu livro *A agonia do Eros* (2017), o autor nos diz que até mesmo as relações amorosas, influenciadas em boa parte pelo hiperconsumo de pornografia, estão se tornando somente sexuais devido à ausência de eros (alteridade). A libido é investida primordialmente na própria subjetividade:

A negatividade da transformação ou do totalmente outro é estranha à sexualidade. O sujeito sexual permanece sempre igual a si mesmo. Ele não se choca com nenhum *evento*, pois o objeto sexual de consumo não é o *outro*. Por isso, ele jamais me coloca em questão. A sexualidade está na ordem do *habitual*, que reproduz o *igual*. É o amor do *um* ao outro *um*. Falta-lhe por completo a negatividade da alteridade que espelha aquele “palco de dois”. A pornografia agudiza a habitualização, pois extingue totalmente a alteridade. Seu consumidor nem sequer possui um contraponto sexual. (HAN, 2017, p. 38)

Assim, correríamos o risco de não mais nos relacionarmos e enxergarmos o outro, mas somente a nós mesmos. Onde tudo é igual, não há troca. E é essa a tragédia que Saramago denuncia por meio de suas personagens. Como seria o mundo em que, cada vez mais, os homens estão duplicados?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao trazer à cena uma personagem depressiva, insatisfeita, entediada, dispersa, superficial e duplicada, Saramago alegoriza por meio da ficção sua crítica aos sujeitos da chamada sociedade líquido-moderna, de Bauman ou sociedade do desempenho, de Han.

Diante dos imperativos do capitalismo por novos padrões a cada momento para o aumento do consumo, há uma constante reformulação das identidades, impostas pelo mercado, para incluir e excluir os sujeitos. Ao se verem obrigados a seguir as normas e tendências para evitar a exclusão, há um progressivo apagamento das

singularidades presentes em cada ser humano, o que os transforma, gradualmente, em objetos.

Estas seriam as razões da crise do ser contemporâneo representada por Tertuliano, que é manipulado pela crença de que pode tudo, mas se autoviolenta para se encaixar, passando a ser o carrasco de si mesmo. Como está progressivamente diminuindo sua capacidade de criar, de refletir criticamente, de sustentar a atenção, de se relacionar e de reconhecer a alteridade, perdeu a referência e já não compreende a existência do outro e de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- HAN, Byung-Chul. *A Agonia do Eros*. Petrópolis, RJ: Vozes 2017.
- LA REGINA, Silvia. *Dois irmãos: o duplo e a tradição literária*. Veritati XII, Salvador, v. 2, p. 217-230, 2001.
- LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Editora Caminho, SA, Lisboa, 1998.
- SANTOS, Rosemary dos. *A recepção crítica de Todos os nomes e O homem duplicado*. São Paulo, 2006.
- SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra: o autor explica-se*. Portugal: Fundação José Saramago, 2013.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Portugal: Editora Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Portugal: Editora Caminho, 1991.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *Objecto quase*. Portugal: Moraes Editores, 1978.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- VILLENEUVE, Denis (Dir). *O homem duplicado*. Dolby digital, 2014. 1DVD.

**A FORMA DO PORVIR: LITERATURA
VITORIANA, A MÁQUINA, AS CLASSES OU
SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA DE H. G.
WELLS *EN FIN DE SIÈCLE* E UM ESTUDO
SOBRE *THE TIME MACHINE***

**THE SHAPE OF THINGS TO COME: VICTORIAN
LITERATURE, THE MACHINE, THE CLASSES OR ON H.
G. WELLS' SCIENCE FICTION *EN FIN DE SIÈCLE* AND A
STUDY OF *THE TIME MACHINE***

*Amanda Berchez*¹

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). Contato: amanda.berchez@unesp.br.

RESUMO: O principal objetivo deste artigo é demonstrar como o romance vitoriano *The time machine* de H. G. Wells reverbera, pelas óticas da ficção científica e distópica, questões (de ordem, sobretudo, social) intensamente exploradas no gênero romanesco industrial, também nomeado *condition-of-England novels*, ao exemplo das lutas de classes e da desumanização para com o proletariado no nicho industrial. Para tanto, recuperamos tanto histórica quanto teoricamente todos os referidos gêneros e formas literários.

PALAVRAS-CHAVE: H. G. Wells; Ficção científica; Literatura vitoriana; Romance industrial; Distopia.

ABSTRACT: In this article, we aim to demonstrate how H. G. Wells' Victorian novel *The time machine* reverberates, from the perspective of science fiction and dystopias, questions (of social matter, mainly) intensively explored in the industrial novel genre, also referred to as "condition-of-England novels", such as class conflicts and dehumanization towards the proletariat in the industrial niche. To this end, we do a historical and theoretical review of all the aforementioned literary genres and forms.

KEYWORDS: H. G. Wells; Science fiction; Victorian literature; Industrial novel; Dystopia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: OS PRIMÓRDIOS DO LIAME ENTRE CIÊNCIA E FICÇÃO

Um ensejo para a interrelação entre ciência e ficção pode ser situado na ansiedade dos homens perante os reflexos do natural no social. Localizamos um exemplo disso na ficção vitoriana realista, tendo em vista o propósito dessa variante romanesca oitocentista de assistir à produção de conhecimento sobre o mundo real, em detrimento de projetos literários divorciados da realidade, divórcio esse que muitos autores do realismo, colocando-se em posição similar à dos cientistas (a saber, de diligência para com os fatos da ordem da natureza e/ou da psicologia e comprometimento com as empresas de descoberta e exploração do mundo), associavam, por exemplo, com os planos poético, idealista e metafísico. Para ilustrar tais afirmações, tomemos o empenho de George Eliot², no prelúdio de *Middlemarch* (1871), em apresentar “*the history of man, and how the mysterious mixture behaves under the varying experiments of Time*”. E isso nos conduz, então, à constatação da busca de muitos artistas, como estes filiados ao movimento realista do século XIX, de alinhar às leis naturais, sociológicas, psicológicas suas composições. É daí que depreendemos o realismo vitoriano como sendo a estética literária que primeiro sentiu os impactos e foi plasmada pelo pensamento analítico-científico, seus métodos, seus objetivos, seus procedimentos *etc.*, organizando-se e as coisas do mundo que toma por objeto com base na consciência epistemológica da ciência.

Dessa conjunção das dimensões da ciência e da fantasia criativa veio a implantação do gênero literário da *science fiction*, que se costuma remeter a H. G. Wells e seu romance-curto *The time machine*, de 1895. Afora a ficção científica propriamente dita, vale lembrar ainda que dada relação (ficção-ciência) em muito refletiu as preocupações

2 Aqui, estamos diante, de fato, de uma *autora*, também conhecida como Mary Anne Evans, Marian Evans, Maria Evans Lewes e Mrs. John Walter Cross, tendo ela escolhido um pseudônimo masculino para publicação com o propósito de que suas obras fossem levadas a sério, como seriam as de um autor. O excerto citado deste título em seu original em inglês não conta com a indicação numérica da página da qual foi extraída porque se trata de edição eletrônica, disponível em: gutenberg.org/files/35/35-h/35-h.htm (acesso em 8/4/2021).

do naturalismo científico, que se esteou na corrente filosófica positivista fundada por Auguste Comte, sobretudo no sentido de sua insistência na racionalidade e na objetividade. O próprio darwinismo, teoria revisitada por tal obra de Wells (o que também ratifica nossas assertivas), concordava com o positivismo em se tratando da defesa da regularidade nas leis naturais, da indissociação das ordens humana e natural, assim como da objeção à (possibilidade mesma da) ideia de interferência divina nelas (KUCICH *apud* BRANTLINGER & THESING, 2002). Aliás, em *The time machine*, a ponte³ com Darwin se revela na medida em que Wells, ao conjecturar o porvir dos *homines sapientes*, representou o oposto de uma hipotética superação evolutiva, confrontando o *esprit du temps* de esperança para com os desdobramentos da ciência e da tecnologia, as expectativas socialmente criadas em cima de seu supostamente bom e ético emprego. Contraste com a visão positivista: não são versões aprimoradas da humanidade (da forma como a conhecemos) que aguardam os milênios seguintes, já que o desenvolvimento em excesso conciliado com a contínua exploração dos detentores de capital e poder sobre sua contraparte social de trabalhadores em miséria teria resultado na secessão irreparável dos homens em raças⁴ enfraquecidas. A mensagem de Wells parece-nos ser, em última instância, a de que extrema tecnologia equivale a extrema ruína, dada a proporção (não semântica, é claro) entre uma e outra. Mas sua suspeita quanto aos coeficientes rotulados como revolucionários deste contexto marcado por transformações em que ele mesmo estava imerso, assim como sua apreensão para com a parcela dos desfavorecidos e a disposição em tomar seu partido, conforme fomos levados a crer e, assim sendo, pretendemos fundamentar, encontram precedentes literários noutra gênero do mesmo século. Afinal, por exemplo, as novas relações sociais com e surgidas a partir das máquinas (e, mais amplamente falando, das marchas [e seus efeitos] da

3 Ponte essa construída do ponto de vista da distopia (ou seja, do *lugar ruim*, um tópico que será melhor trabalhado adiante), posto que descobertas científicas oitocentistas como a Segunda Lei da Termodinâmica e as do Darwinismo minaram a projeção iluminista de progresso e poder ilimitados da mente e dos empreendimentos dos homens.

4 É possível até pensar que se tratam, efetivamente, de diferentes espécies, pois as duas subdivisões descendentes do ser humano no futuro de *The time machine* não nutrem senão escassa identificação biológica entre si.

ciência e da tecnologia) já vinham sendo notadas, investigadas, contempladas desde suas primeiras décadas nos romances designados “industriais”. Fecharemos, então, essas ponderações embrionárias para iniciar um percurso com o objetivo de deslindar as imbricações desses e outros âmbitos (a saber, ciência e tecnologia, máquina, classes *etc.*) e as questões a eles pertinentes em vários níveis (histórico, social, político, como também da teoria da literatura e da literatura comparada) a culminar, entre outros produtos, na concepção inovadora e emblemática de *The time machine*, obra na qual montaremos nosso observatório, visando principalmente a estudar como ela assimilou e respondeu a diversas variáveis, até então alvos da consideração e do julgamento sociais já que pontos correntes da realidade (e não só a inglesa) do século XIX.

ENQUADRAMENTO HISTÓRICO-CONTEXTUAL

INTRODUÇÃO À MÁQUINA E AO PROLETARIADO: MODERNIDADE TARDIA INGLESA, REVOLUÇÃO INDUSTRIAL, MECANIZAÇÃO

“Were we required to characterise this age of ours by any single epithet, we should be tempted to call it, not an Heroical, Devotional, Philosophical, or Moral Age, but, above all others, the Mechanical Age. It is the Age of Machinery, in every outward and inward sense of that word.”

— THOMAS CARLYLE (*Signs of the times*)

O intenso processo industrial que se verificou no período denominado de modernidade tardia na Inglaterra (“*late modern English period*”, aproximadamente de 1700 a 1900) constitui coeficiente imprescindível para a concepção, a manifestação e, à vista disso, a inteligibilidade da literatura nesse espaço e nesse tempo encerrada. É imputada como efeito, por exemplo, da primeira Revolução Industrial – iniciada em solo inglês em meados do século XVIII e decorrida até meados do XIX – uma ampla transformação socioeconômica, considerando a transição de um sistema baseado na

agricultura e no artesanato para outro alicerçado na industrialização em larga escala, englobando significativos fenômenos como a produção em massa, a mecanização da manufatura e a extensão disso a setores como o fabril, o surgimento do motor a vapor, enfim, a maquinofatura e o advento da classe operária. E é nesse íterim que se faz compreendida a era vitoriana, correspondente ao intervalo de reinado da Rainha Vitória, a saber, de junho de 1837 até sua morte em janeiro de 1901. Os ingleses vitorianos experienciaram várias dessas grandes mudanças, tais como o *boom* do maquinismo, a concentração populacional em centros urbanos e a instalação de ferrovias, que concorreram para firmar a *sociedade industrial*, o que aconteceu tão só pois em meio ao regime capitalista de produção. Do seio desse agressivo panorama de industrialização, urbanização *etc.*, não poderiam senão inevitável e consecutivamente começar a irromper graves inquietações e, então, mais atenção pública voltada ao estado de pauperismo e descontentamento da comunidade de trabalhadores industriais. Inclusive, foi também graças ao instrumento social da literatura que as classes média e alta, em contrapartida, vieram a uma percepção mais acurada e menos distante sobre as vidas pouco afortunadas de seus compatriotas (SIMMONS JR. *apud* BRANTLINGER & THESING, 2002). Cientes disso, avencemos, agora, a uma investigação de caráter, sobretudo, histórico e teórico a fim de entendermos o desenrolar do social no literário.

ILUMINAÇÕES GENÉRICAS

QUANDO A MÁQUINA E SEU OPERÁRIO SE TORNAM OBJETOS LITERÁRIOS: *THE VICTORIAN AGE AND THE RISE OF THE CONDITION-OF-ENGLAND NOVEL*

“The explicit subjects of fiction are not the only subjects of fiction.”

— ELAINE FREEDGOOD (*The ideas in things*)

Ocorreu que essas ebulições não passaram incólumes, pelo contrário, foram deveras sentidas pelo domínio literário, sensível, conformativo e responsivo ao fator

social⁵, dada, nesse contexto, a formulação, da década de 1830 para frente (mas, em particular, durante a de 1840), de um novo (sub)gênero: o romance industrial (*the industrial novel*), também amiúde aludido por romance social (*the social novel*), romance de problemas sociais (*the social-problem novel*) e romance da condição da Inglaterra⁶ (*the condition-of-England novel*). [Algo que se deu muito provavelmente também em função do fato de que, pela metade desse século, por volta de 38% da população inglesa ativa eram compostos por operários de fábricas⁷.] Trata-se, em síntese, de um complexo ficcional constatado na era vitoriana em comprometimento e diálogo aos anseios políticos e econômicos da sociedade inglesa oitocentista, ao exemplo da institucionalização das relações de trabalho, além de que em tom de denúncia aos desdobramentos do industrialismo, ao exemplo dos conflitos entre as classes capitalista (dos detentores dos meios de produção) e operário-proletária (dos vendedores assalariados de sua força de trabalho). E foi ao se valer de matérias de origem histórica,

5 “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” (CANDIDO, 2011, pp. 13-14)

6 Rótulo esse que foi improvisado de uma expressão – a qual: “*condition of England question*” – relativa ao primeiro capítulo da obra *Chartism* de Thomas Carlyle (1839). Por falar em cartismo, esclareçamos que foi um movimento sufragista encabeçado pela classe operária em pressão para emenda política e em reivindicação de maior inclusão, representação, salvaguarda de direitos *etc.* para seus integrantes na Grã-Bretanha, aproximadamente entre os anos 1836 e 1858.

7 Conferir Simmons Jr. (*apud* BRANTLINGER & THESING, 2002) e Bairoch (1968).

como “*the factory question*”⁸, as revoltas cartistas e “*the hungry forties*”⁹ que o (sub) gênero, ganhando força, se estabilizou enquanto um dos mais significativos não somente da literatura vitoriana como do cânone universal, além de que desempenhou papel fundamental no desenvolvimento da política e da cultura da época.

A abordagem literária dessas ansiedades sociais contemporâneas tocantes, sobretudo, às questões de pobreza, desigualdade e injustiça nesse gênero, que conta com romances de Charles Dickens, Benjamin Disraeli, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell, George Eliot *etc.*, assinalou o emprego de um grupo de estratégias temáticas e formais específicas; dentre as quais, sublinho – e o porquê será explanado adiante – a inclinação a hiperbolizar para o negativo o alcance e a profundidade das repercussões em nível social da Revolução Industrial¹⁰, o que é nomeadamente válido quanto às

8 Sob esta designação consta a problemática referente às condições deploráveis de homens, mulheres e, até mesmo, crianças em trabalho industrial. Um exemplo disso é que, antes da ocorrência do *Factory Act (Act for the regulation of cotton mills and factories)* em 1819, não havia qualquer estatuto que se ocupasse do exercício infantil em termos, por exemplo, de idade ou expediente nas fábricas, de maneira que, até então, era permitido que as crianças fizessem jornadas de mais de 12 horas (!) por dia. Donde se fazem completamente justificados romances como *The life and adventures of Michael Armstrong, the factory boy* de Frances Trollope, pensados para desnudar “*the hideous mass of injustice and suffering to which thousands of infant labourers are subjected, who toil in our monster spinning mills*” (1840, prefácio, p. 3).

9 Conjuntura de depressão econômica e, por consequência, miséria na Grã-Bretanha no decurso da década de 1840, para a qual contribuíram lances no ano de 1839 como a baixa do comércio, o aumento na taxa de desemprego dela derivado, bem como infaustas colheitas (esta última situação persistindo por mais 2 anos a fio). É daí que a rubrica se autoexplica: a desproporção entre o declínio no cultivo de alimentos, agravado pelo alto preço deles em virtude das *Corn Laws* (medidas econômicas pensadas para fortificar a produção e o comércio internos contra a importação barata), e o crescimento populacional exponencial não encontraram outro desfecho que não a fome e o sofrimento do povo britânico (para lembrar da teoria malthusiana). Sem esquecer da praga da batata, que, de 1845 até o início da década de 1850, assolou grande parte das safras britânicas e se alastrou, em seguida, também pelas irlandesas, culminando no terrível episódio conhecido como “*Irish Potato Famine*”, “*Great famine in Ireland*” (“Grande fome da Irlanda”).

10 “*These early novels and stories [...] tend to exaggerate the evils they expose by focusing exclusively on extreme cases, sometimes giving the impression that factories were piled high with human limbs*”

primeiras manifestações do gênero¹¹. Em tais obras, a cosmovisão é dada pela lente de grupos, classes sociais cujos interesses se chocam, de tal maneira que até mesmo a vida privada, quando nelas focalizada, se baliza em termos – socioeconômicos e/ou profissionais, via de regra (GAGNIER *apud* BRANTLINGER & THESING, 2002) – amplamente estipulados *na e pela* vida pública. Ao enunciar¹² comorbidades das relações incipientes entre empregadores (*employers*) e empregados (*employees*), quer dizer, os *cada-vez-mais-ricos* e os *cada-vez-mais-pobres*, estes últimos, para (sobre)viver, atuando em circunstâncias desumanas, a julgar por suas longuíssimas jornadas de trabalho e pelo desprovemento a eles de direitos trabalhistas – a ponto de que corresse a metáfora “*factory slaves*” –, isto é, com a expressão do que a própria Gaskell, ao prefaciá-la *Mary Barton* em 1848, prismou como “*unhappy state of things*”, esses romancistas tencionavam, em última instância, reformas nas ordens social e política mediante a reconciliação entre “duas nações” antagônicas – um jogo linguístico que remete e, ao mesmo tempo, deslinda o *The two nations* disraeliano (1845), mas também o *North and South* (1854-1855) gaskelliano. Em linhas gerais, de acordo com Colby (1995 *apud* DINIEJKO, 2010):

The industrial novels all share some common characteristics: the detailed documentation of the suffering of the poor, the reproduction of working-class speech through dialect, criticism of the effects of industrialism, the discussion of contemporary reform movements like Chartism and Utilitarianism, and some attempt – usually individual and internal – at a solution to social problems. [...] The industrial novel, which combined narrative interest with protest, was a response to a

wrenched off by machines or rapacious overseers. They tend to sentimentalize the poor, thus treating the working class monolithically, and are often documented with ponderous footnotes in the style of the blue book. Their significance lies in the fact that they began the process of educating middle- and upper-class novel-readers, many of whom had formerly been quite ignorant of what was going on in the manufacturing areas of Britain.” (WHEELER, 2013, p. 21)

11 Em que se incluem, por exemplo, *The factory lad* (1832) de John Walker, *Tales of the factories* (1833) de Caroline Bowles e *A voice from the factories* (1836) de Caroline Norton.

12 Ou, nas palavras de Gaskell, em prefácio a *Mary Barton*, “*give some utterance*” ao que ela acredita ser “*the agony of suffering without the sympathy of the happy*”.

particularly dismal period in which bank failures and the scarcity of jobs created conditions that many writers saw as deplorable.

Noutras palavras, a *raison d'être* do gênero industrial era despertar *empatia* para com o quadro – para além dos limites ficcionais – de precariedade do proletariado em emergência e, com isso, mais abrangentemente falando, a consciência social na Inglaterra vitoriana. Lembremo-nos de que a ideologia das classes média e alta prevalente em relação aos pobres nas décadas de 1830 e 1840 respaldou-se num modelo paternalista, conforme Roberts (1979), de atitude autoritária, hierárquica, orgânica e pluralista face à sociedade, antes de ser tal ideologia sobrepujada, mais para o fim desse século, por outra calcada em princípios humanitários e de benevolência. E, ao veicular discursos e, com isso, incitar debates sobre o estado (até então, atual) da nação, esses romances tanto levantaram o discernimento coletivo que conseguiram posteriormente fomentar reformas na previdência social pelos séculos XIX e XX (DINIJKO, 2010). Ponderando acerca da função da arte, Eliot, aliás, argumenta a favor de que é ao se empreender no retrato da *vida-cómo-ela-é* que se torna possível a um romancista (assim como a um poeta, a um pintor, enfim, aos *verdadeiros artistas*) suscitar *simpatia*, no sentido da faculdade de ser solidário a ideias e/ou sentimentos de outrem; parafraseio, para o caso do gênero industrial, o ensejo do romancista de suscitar compreensão e juízo de seu público sobre as labutas, as lutas, as tragédias, as dores dos pobres, fazendo-os se envolver e tomar parte em mudanças político-sociais. Afinal, segundo a referida autora em *From the natural history of German life: "Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow men [...]. All the more sacred is the task of the artist when he undertakes to paint the life of the People."* (1856, p. 54). Interpretação essa, em verdade, que virá a discrepar do movimento *l'art pour l'art* e seu plano puramente estético, fortificados na literatura, por exemplo, pelas notáveis vozes de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Quanto ao nosso recorte, estamos lidando com uma noção funcional da arte, pensada e defendida como instrumento de modificação, sim, tendo em conta a pesada e relegada existência desses ingleses cingidos pela indústria, apesar da bandeira de prosperidade político-econômica (haja vista

o rótulo *pax britannica*, a hegemonia industrial inglesa, as expansões imperialistas etc.) sob a qual eles costumam ser historicamente abrigados.

**ESTATUTO DA FICÇÃO CIENTÍFICA VITORIANA,
INTRODUÇÃO A H. G. WELLS E SUA MÁQUINA FUTURÍSTICA**

“That branch of literature which is concerned with the impact of scientific advances upon human beings.”

— ISAAC ASIMOV (*Modern Science-Fiction*)

Aproveito da menção a Eliot, em cuja famosa obra *Middlemarch* (1871) se verifica um *realismo evolucionista*¹³, para realçar que vários romancistas do século se posicionaram quanto às problemáticas articuladas por Charles Darwin em *Origin of species* (1859) – entre as quais, a evolução de organismos mais simples aos mais complexos, a seleção natural, a sobrevivência dos mais fortes etc. –, sendo que certos deles se confirmaram, mais tarde, clássicos agrupados sob a égide de “*science-fiction*”.

Science Fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesized on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin. (AMIS, 1960, p. 18)

Termo que tanto corresponde ao oxímoro cunhado por William Wilson em 1851 quanto remonta à etiqueta de “*scientific romances*” dada por H. G. Wells às próprias obras, já não tão próximas, a despeito de tal designação, de paradigmas realistas, ficção científica diz respeito a um gênero literário que tem sua inauguração, por vezes, localizada no *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, daí de estar, desde seus primórdios, relacionado ao romance gótico, mas também tem seu estabelecimento associa-

13 Expressão emprestada do ensaio “*Victorian Science Fiction*” de Patrick Brantlinger (*apud* BRANTLINGER & THESING, 2002).

do às obras do francês Júlio Verne em função de suas *voyages extraordinaires*, o que viria a pavimentar um padrão ficcional de jornadas/viagens imaginárias, na esteira de *voyages imaginaires* como a sátira *Gulliver's travels* (1726) de Jonathan Swift, que respeitam as convenções da produção romanesca imperialista de aventura, embora dentre seus cenários prevaleça o espaço sideral. Foi mais ao fim do século XIX que ela se fixou formalmente na tradição. Na Grã-Bretanha, sua emergência deu-se, segundo Stableford (*apud* BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 371), em resposta a “*ongoing war of ideas whereby men of science were trying to displace the dogmas of religion*”, o que justifica variantes seculares do apocalipse em obras como *The time machine* de Wells; já na Inglaterra, ao se configurar parcialmente enquanto reação aos impactos científicos e tecnológicos, foi caracterizada como sendo demasiado crítica, senão propriamente da ciência, ao menos da aplicação implacável da racionalidade e de técnicas científicas. Mas críticos como Stableford (*apud* BRANTLINGER & THESING, 2002) e Suvin (1983) apontam que a *sci-fi* não necessariamente firma compromisso com a verdade (sobretudo, com a científica), só finge tê-lo. “*SF is distinguished by the narrative dominance of a fictional novelty (novum, innovation) validated both by being continuous with a body of already existing cognitions and by being a ‘mental experiment’ based on cognitive logic.*” (SUVIN, 1983, p. 86).

Brantlinger (*apud* BRANTLINGER & THESING, 2002, p. 371) admite quatro grandes categorias narrativas inerentes à ficção científica: invenções destrutivas de cientistas tidos como loucos; viagens/jornadas imaginárias; utopias e distopias; produções de cunho apocalíptico, de visões terminais. Por falar em distopia, é imprescindível salientar que não existe consenso entre os críticos sobre ela compreender um subgênero da ficção científica, sendo justamente essa a opinião, por exemplo, de Araújo (2018). Aliás, não existem nem definições únicas para distopia; seguem outros dois exemplos dessa flutuação tanto terminológica quanto teórico-metodológica da qual é alvo: para Moylan (2000), a distopia constitui um subgênero invertido da utopia, tendo provindo da sátira menipeia, do movimento realista e dos romances oitocentistas antiutópicos; já para Berriel (2005; *apud* KASSAB, 2018), a distopia desce da utopia e consiste, desde o *Frankenstein* shelleyano, em um gênero literário por si só. Ainda que estritamente relacionadas, os aspectos pelos quais a distopia,

segundo Claeys (2010), se desliga da maior parte do domínio da ficção científica são: i) sua exacerbada preocupação político-social com inclinações negativas da realidade concreto-material, com a qual mantém sempre ligação – pelo que acreditamos estar aí seu projeto coadunado com o dos romances industriais –; e, por conseguinte, ii) a ausência de traços extraordinários ou de todo irrealistas. A ficção distópica dá a conhecer *em que, por que e como* fracassam organizações e funcionamentos idealizados de sociedades e mundos distintos, mostrando, por suposição, desenlaces radicalizados de contextos factuais; pois, assim como os *condition-of-England novelists*, seus autores julgam que a mudança social é impreterivelmente necessária, a fim de prevenir que, um dia, cheguem a se concretizar seus perniciosos retratos.

Em sentido mais amplo, ela questiona o pensamento utópico e, ofertando variantes muito menos otimistas dele, faz advertências do que pode vir a acontecer se levada às últimas consequências a certeza de muitos de que é possível, à base de fórmulas do ideal, modelar a humanidade. Às custas de que, afinal, seriam esses modelos postos em prática? Insistimos em que, principalmente, da *liberdade*: liberdade de *escolher, sentir, pensar*, enfim, de *ser*, e de se *ser* verdadeiramente *humano*, e de se ser verdadeiramente *um humano*. No entanto e felizmente, existem brechas nestes rígidos sistemas políticos, fiadores de estabilidade e felicidade pelo preço [de, no mínimo, alguma modulação] da liberdade, que permitem ao homem recobrar a posse de sua humanidade, dali, suprimida. (BERCHEZ, 2022, p. 28)

Neste sentido, podemos até pensar essa afloração plural de gêneros literários ofertantes de visões de mundo não tão otimistas como decorrente de toda uma *age of confusion*, para usar as palavras H. G. Wells¹⁴. A propósito, uma obra que se insu-

14 Ken Davis (*apud* GREENBERG, OLANDER & RABKIN, 1983, p. 132) sustenta que H. G. Wells forja uma importante ferramenta para os autores utópicos e distópicos posteriores: o truque de fazer com que especulações pareçam plausíveis e dispor sociedades extravagantes com personagens, preocupações e situações que pareçam familiares. Além disso, destaca também que Wells é o grande criador/impulsionador do movimento distópico do século XX, levando em conta que suas obras de orientação utópica fornecem os modelos contra os quais fortemente reagem autores como Ievguêni Zamiátin, Aldous Huxley e George Orwell.

bordina a tentativas de distribuição hermética, quer dizer, que borra essas distinções supracitadas, na medida em que conversa com todas elas (o que parece assinalar originalidade e expertise por parte de seu autor), além de que, conforme a crítica, costuma compartilhar com o *Gulliver's travels* swiftiano a atribuição de um pioneirismo na cartografia de *lugares ruins*¹⁵ literários propriamente ditos, é *The time machine* (1895). Proporcionando a Wells grande fama, foi a primeira obra de uma série que desenhou futuros desconcertantes para a humanidade, desenhos esses em contraste com ideário socialista por ele endossado. Não só no terreno da ficção, mas também em panfletos, artigos jornalísticos, revistas, livros *etc.*, sua prolífica escrita, inegavelmente política, provou seu engajamento com o socialismo, para Partington (2008), um socialismo científico marcado pela defesa da extinção das barreiras de classe e da livre concorrência entre os seres em sociedade, sem distinções por origem social; não à toa, então, a influência de seus ideais progressivos expressos em *The rights of man* (1940), por exemplo, na Declaração Universal dos Direitos Humanos (UDHR, 1948), na Convenção Europeia dos Direitos Humanos (ECHR, 1950) e no Ato de Direitos Humanos (HRA, 1998). Ainda, é propício registrar que, dada a eminência de seu pensamento político, foi convidado e aceitou a filiação à Sociedade Fabiana (*Fabian Society*¹⁶), lá permanecendo – não, porém, sem as devidas controvérsias e contendas – de 1903 a 1908. E é justamente por *The time machine* exemplificar o manejo e o arranjo narrativos singulares de Wells do compromisso com o plano político (questões como a instituição e a cada vez maior presença social da máquina e impasses como

15 Fátima Vieira (*apud* CLAEYS, 2010, p. 16) acerca do termo “distopia” (“*dystopia*”): “*dys comes from the Greek dus, and means bad, abnormal, diseased*”, abarcando aquilo que é “*too bad to be practicable*”.

16 Entidade socialista britânica, condutora do movimento político-social conhecido por *fabianismo* no fim do século XIX, tendo por escopos a promoção da doutrina e da prática do socialismo democrático e, para tanto, a adoção de reformas paulatinas na democracia, em detrimento de uma súbita revolução. A crítica e, por conseguinte, a renúncia de Wells a essa organização recaem, acima de tudo, em que seus desígnios eram muito menos radicais ou, mesmo, efetivos do que, na verdade, passivos, de fachada. Entre suas muitas alegações de dissensão para com ela, a de que enquanto “*Scientific Socialism aimed at equality of opportunity [...] the unscientific Socialism of the Fabian aspired to equality of condition*” (PARTINGTON, 2008, p. 519).

a cada vez menor conformidade entre as classes), da exploração futurística via projeção das potencialidades (tanto positivas quanto negativas, com ênfase nestas) da ciência e da tecnologia, da desilusão para com a estruturação ficcional de uma humanidade dividida (em especial, ao avaliar a situação de uma sociedade que já vinha dando indícios de se encaminhar para tais termos), que, após todas essas retomadas sócio-históricas e literário-teóricas, faremos dela objeto de nossa análise, a qual, sem mais delongas, segue.

FORMALIZAÇÃO DA HIPÓTESE DE LEITURA

“So the young novelist became a reformer [...]. The Edwardian¹⁷ novelists therefore give us a vast sense of things in general [...]. Mr. Wells fills us with generous enthusiasm [...].”

— VIRGINIA WOOLF SOBRE WELLS (*Mr. Bennett and Mrs. Brown*)

A hipótese em que, aqui, apostaremos é a de que, muito embora *The time machine* não possa ser categorizado formal e literalmente como *a condition-of-England novel*, considerando, por exemplo e sobretudo, sua inscrição histórico-temporal (pois é um romance-curto em *fin-de-siècle*), a extrapolação da realidade empírica recorrendo ao emprego da ciência e da tecnologia, a disposição de apreensões político-sociais e a especulação radicalizada dos desdobramentos de tendências contemporâneas nocivas, sendo esta última indubitavelmente de matiz distópica, H. G. Wells, na condição tanto de bom observador quanto de profeta cultural e tendo o supradito (sub)gênero industrial como precedente à sua literatura, foi insuflado e se serviu diretamente de suas matérias, seus questionamentos, suas angústias, seus recursos, seus argumentos *etc.* para compor tal obra, especialmente se observarmos as temáticas de inconciliação entre classes e da gestão disruptiva da máquina. E o faz também com vistas a intuir uma possível conclusão (de natureza biológica e com corolários sociais) acerca do fu-

17 Este emolduramento de Woolf é devido ao fato de que Wells também integrou a era eduardiana, imediatamente posterior à vitoriana, indo de 1901 a 1910.

turo deste fenômeno de polarização de classes, acentuada no/pelo quesito industrial, ponto bastante efervescente, como já constatamos, na época em que nasceu e atuou o autor. Não se trata, evidentemente, de sustentar, aqui, que a resposta de um romance a uma ou várias questões deste tempo automaticamente implicaria sua moldura no gênero industrial; muito pelo contrário, pretendemos demonstrar o diálogo que *The time machine*, diferindo-se dele em múltiplos outros aspectos, segundo citamos, estabelece para com ele (a saber, seus expoentes, seus autores, suas causas). É nessa leitura que insistiremos e, a partir de agora, nos empenharemos, para bem prová-la.

“A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.”

— MACHADO DE ASSIS (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

AO FUTURO, A MÁQUINA; O ENCONTRO COM O PESADELO

“The great triumph of Humanity I had dreamed of took a different shape in my mind. It had been no such triumph of moral education and general co-operation as I had imagined.”

— H. G. WELLS (*The time machine*)

Apesar de a era vitoriana se estear na máquina, nas ideias de avanço que a escoltam, e de sua literatura (os romances *condition-of-England* ilustram isso) tratar notadamente da questão industrial, da mecanização e suas implicações, o papel literário que cabe à máquina em gêneros (que não os periféricos¹⁸, como a ficção científica) dificilmente ultrapassa o circunstancial, o de componente do cenário e da ação, por

18 Isso por conta da marginalização de outros tipos de narrativa causada pela dominância do realismo e dos *triple-decker novels*, seu principal formato, na literatura vitoriana. (BRANTLINGER & THESING, 2002)

exemplo, da classe operária; vejamos: *Coningsby* (1844) de Disraeli¹⁹, *North and South* (1854-1855) de Gaskell²⁰ e *Hard Times* (1854) de Dickens²¹. Com o *The time machine* wellsiano, deram-se tanto seu protagonismo, evidente já desde o título, quanto alterações nas formas como o século XIX vinha entendendo a máquina; em termos mais amplos, a obra abalou o modo como se vinha entendendo o universo. A invenção de um artefato viabilizador do deslocamento temporal funciona (também aqui, porém,

19 Nesta obra, o protagonista Coningsby, na ocasião de visita a um distrito industrial de Manchester, cidade por ele julgada “*the great metropolis of machinery itself*” (c. II, p. 217) – “*I see cities peopled with machines. Certainly Manchester is the most wonderful city of modern times!*” (c. II, p. 222) –, observa o suposto contentamento dos operários para com a máquina, a qual, por sua vez, parece deter características sobre-humanas: “*A machine is a slave that neither brings nor bears degradation; it is a being endowed with the greatest degree of energy, and acting under the greatest degree of excitement, yet free at the same time from all passion and emotion. It is, therefore, not only a slave, but a supernatural slave. And why should one say that the machine does not live? It breathes, for its breath forms the atmosphere of some towns. It moves with more regularity than man. And has it not a voice? Does not the spindle sing like a merry girl at her work, and the steamengine roar in jolly chorus, like a strong artisan handling his lusty tools, and gaining a fair day’s wages for a fair day’s toil?*” (c. II, p. 218). O título do qual este excerto foi extraído não conta com a indicação do ano em que foi publicado porque se trata de edição eletrônica, disponível em: fulltextarchive.com/pdfs/Coningsby.pdf. Acesso em 26/3/2021.

20 Nesta obra, o poder da máquina (“*the power of the machinery*” – [c. VIII., p. 53]) é mencionado (poucas vezes) com a intenção de corroborar a condição de seus operários mal pagos e/ou alienados. A edição consultada é eletrônica, disponível em: gutenberg.org/files/4276/4276-h/4276-h.htm. Acesso em 26/3/2021.

21 Nesta obra, existem várias sugestões da automatização social desencadeada pela instituição da máquina em seus operadores; vejamos: “*It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. [...] It contained several large streets all very like one another, and many small streets still more like one another, inhabited by people equally like one another, who all went in and out at the same hours, with the same sound upon the same pavements, to do the same work, and to whom every day was the same as yesterday and to-morrow, and every year the counterpart of the last and the next.*” (b. 1st, c. V); “*machinery [...] discouraged human interference*” (b. 1st, c. IX), “*her father’s being a machine*” (b. 3rd, c. II); “*trying hard to know her humbler fellow-creatures, and to beautify their lives of machinery*” (b. 3rd, c. IX). Aqui também a edição consultada é eletrônica, disponível em: gutenberg.org/files/786/786-h/786-h.htm. Acesso em 26/3/2021.

de uma forma diferente) para abordar questões humanas, muitas delas vigentes no enquadramento político-social em que o romance-curto acabou (re)publicado²². Na contramão do “otimismo progressista” vitoriano, o Viajante do Tempo não se depara, em 802.701 d. C., com uma sociedade coroada pelo desenvolvimento político-moral e técnico-científico, longe disso, se choca com populações que têm dificuldade em identificar como descendentes do homem, na medida em que parece ter se dissipado com a evolução o que, antes, havia de, com efeito, *humano* e, portanto, caracterizava a humanidade. Até por isso, com sua nova perspectiva sobre a máquina, Wells contribuiu para satiricamente desmistificar o vínculo entre progresso e evolução, estando esta última expressão bastante em voga devido ao debate promovido por Darwin. É como se autor e protagonista nos dissessem em uníssono: perfeitas falácias são essas crenças dos homens, alimentadas desde o florescimento e o fortalecimento da Ciência Moderna, reportando-se ao Iluminismo (como já colocamos em nota), de que seriam as instituições científicas, tecnológicas ou, mesmo, da razão, da racionalidade, da inventividade *etc.* humanas capazes de proporcionar a otimização irrestrita das sociedades e superar quaisquer entraves impostos à humanidade. Afinal, vieram os séculos XX e XXI com suas respectivas modulações de horror para comprovar, e de uma vez por todas (!), que nenhuma dessas instâncias é absolutamente eficaz em erradicar ou salvar o homem dessa barbárie que lhe é inerente, isso nem mesmo em se tratando de seus semelhantes; elas podem, na verdade, exponenciá-la.

No entanto, enquanto os romances industriais aludem ao maquinário que, de fato, existia na modalidade a vapor, a obra de Wells lida com o formato literário da máquina como invenção; noutras palavras, aqueles têm por apoio o que *realmente aconteceu*, ao passo que esta retrata o que *pode acontecer*. Mas isso não significa que ela não tenha esteio na realidade vitoriana. Até porque a visão do protagonista sobre o futuro não só pode ser traduzida como uma extrapolação da organização sociopolítica

22 Afinal, foram, ao todo, 7 versões de 1888 (a inicial: *The Chronic Argonauts*) até a definitiva em 1895, que ficou como basilar para posteriores edições. O que, inclusive, concorre a favor de nossa hipótese, já que a concepção dessa narrativa teria ocorrido num momento contíguo ao do clímax dos processos de industrialização e urbanização na Inglaterra, o que se deu na década de 1850.

de seu recorte temporal original como também reflete as intuições de Wells sobre o capitalismo no fim do século XIX (PARTINGTON, 2002), isto é, a tendência da classe alta de enfatizar o predomínio sobre a baixa, de modo a criar um abismo intransponível entre elas. Notemos que as duas raças que o Viajante localiza no ano 802.701 d. C. representam estilhaços de uma *máquina* social deteriorada: os *Eloi* como remanescentes da classe dominante de outrora, feitos de – e, aqui, parece residir a ironia da obra – gado pelos brutais *Morlocks*, os antigos operários industriais, por tanto tempo mantidos em trabalho no subsolo que não teriam mais podido alcançar o mundo da superfície. E é pelo fato de esses últimos serem incapazes de recobrá-lo que, por outro lado, não podem ser considerados dominantes sobre os de cima, sem contar que este acerto de contas não é fruto de uma investida sistematizada dos oprimidos, só o é do desligamento das classes em conflito, naturalmente preservado com o tempo até perfazer o processo biológico de desenvolvimento dos homens em raças distintas. De qualquer maneira, os comentários sociais de Wells, com ecos dos debates darwinista e marxista, satirizam a inércia, a ignorância e, particularmente, a dependência da classe rica, daí o prognóstico de sua servidão àqueles que, um dia, a serviram²³.

Man had been content to live in ease and delight upon the labours of his fellowman, had taken Necessity as his watchword and excuse, and in the fullness of time Necessity had come home to him. I even tried a Carlyle-like scorn of this wretched aristocracy in decay. But this attitude of mind was impossible. (WELLS, 1996, p. 63)²⁴

O que a economia dos *Elois* e *Morlocks* nos transmite é a insuficiência (sim, das raças de 802.701 d. C., estremecendo a esperança seja do Viajante, seja de seus interlocutores, seja de seus leitores em um futuro melhor porque próspero; mas também das classes da época vitoriana, como dissemos, tanto fictícias quanto reais, se/ quando desligadas entre si) e a interdependência deles (para lembrarmos novamente de Gaskell, por exemplo, com seu *North and South* e o apelo ao acordo, à conciliação,

23 Conferir Scandolara (*apud* WELLS, 2019).

24 A menção de Wells a Carlyle é outro indicativo que corrobora a hipótese deste artigo.

ao equilíbrio das classes), duas trágicas e, ao mesmo tempo, grotescas faces da mesma moeda. Mas o romance propõe, ao que tudo indica, também a interdependência, noutras palavras, a necessidade de acomodar, integrar tecnologia e biologia, com a sugestão de que o despondo desmedido de uma instância em detrimento de outra pode causar, a longo prazo, o colapso de ambas. Observemos que essas ramificações da humanidade no futuro, quando em comparação com os homens do século XIX, mostram-se degeneradas, e isso se deve ao próprio sucesso científico-tecnológico, já que a plena conquista do homem sobre a natureza mediante, por exemplo, ciência e tecnologia o leva a uma extrema confiança que dispensa seu *afiar*²⁵ para enfrentar as vicissitudes do mundo e da vida, seu preparo para a (também dispensada) luta por sobrevivência, enfim, o conduz ao seu desamparo: “*Under the new conditions of perfect comfort and security, that restless energy, that with us is strength, would become weakness.*” (WELLS, 1996, p. 33).

Aproveitando o ponto da degeneração da humanidade, não podemos deixar de trazer à mesa os discursos literários e filosóficos criados em torno de todo o temor a esse respeito, muito frequentes na sociedade vitoriana. Inicialmente, eles se escoraram, por exemplo, no tratado de Bénédict Augustin Morel lançado em meados do século XIX que introduziu a degenerescência em diálogo com o evolucionismo de Darwin, mas, num caminho quase oposto ao dos últimos, na alegação de que os humanos teriam involuído dos primatas. As discussões levantadas quanto a isso no Reino Unido se efetivaram, sobretudo, nos âmbitos da antropologia, da geografia e da medicina tropicalista. Em Echterling (2018, p. 9), lemos degeneração enquanto “*a science and crisis about heredity without critically examining its relationship to ideas about nature, place, and the environment*”. Nas teorias, notava-se uma tendência à seguinte bifurcação: por um lado, com a causa principalmente na “hereditariedade” ou “má criação” e, por outro, a degeneração causada por “ambientes deletérios” e “estilos de vida” que, segundo se acreditava, alteravam as constituições individuais e, assim, as linhagens familiares. Ou seja, mais uma vez, constatamos que Wells foi atravessado

25 Metáfora inspirada no próprio Wells: “*We are kept keen on the grindstone of pain and necessity, and it seemed to me that here was that hateful grindstone broken at last!*” (1996, p. 34).

e esteve intelectualmente atado às questões que circulavam em seu tempo, imprimindo-as em sua literatura como projeções radicalizadas desses esquemas vigentes nos oitocentos. Evidência disso está noutra obra sua (também de ficção científica), *The island of Doctor Moreau*, publicada um ano após *The time machine* vir no formato de livro e permeada de debates filosóficos tais como crueldade, responsabilidade moral e interferência humana na natureza (este sendo o fio condutor da obra primordialmente por nós averiguada).

A ambiência deleutéria, conforme exposto acima, uma vez relacionada com prejuízos à saúde devido à insalubridade, com aplicações a ela destrutivas, nocivas, mas, ao mesmo tempo, também ligada com a ideia de que podia conduzir à imoralidade, à corrupção, à *degeneração*, caracteriza precisamente a justificativa que encontramos para o vínculo de Wells em *The time machine* com os romances industriais, na medida em que ela seria um robusto motivo para a involução da classe trabalhadora em Morlocks e, por conseguinte, para futuros disfóricos. Por este prisma, conseguimos melhor vislumbrar quão ameaçadora foi, para um período que visava à prosperidade, a matéria da degeneração. Da convicção de que o ambiente (ainda mais, no caso de lugares estranhos) influía no estatuto racial se ergueu a teoria de degeneração urbana, dentro da qual também se endossou como fato científico, a partir da segunda metade do século XIX, que os trópicos poderiam degradar física e psicologicamente a população branca ao transformá-la fosse em “tropicalizada”, fosse em “tal-como-se-nativa”. “Consequently, the British viewed the tropical environment like the modern city: as a threat to their racial identity and continued supremacy.” (ECHTERLING, 2018, p. 91). Nas representações da literatura britânica do ciclo degeneracionista, a zona tórrida é disposta como força vil capaz de deteriorar, não à toa muitas personagens têm suas mentes e seus corpos parcial ou totalmente comprometidos quando em exposição a ela. Nesta moldura, alocamos Kurtz de *Heart of darkness* (1899) de Joseph Conrad, afora o romance *The island of Doctor Moreau* remetido. Aliás, o fim do último romance, neste sentido, é muito significativo, já que Prendick retorna à Inglaterra sob constante pânico face à hipótese de que os humanos de lá, mesmo diante de todo o avanço científica e tecnologicamente comprovado, também pudessem reverter a um estado animalesco:

I do not expect that the terror of that island will ever altogether leave me. At most times it lies far in the back of my mind, a mere distant cloud, a memory, and a faint distrust; but there are times when the little cloud spreads until it obscures the whole sky. Then I look about me at my fellow-men; and I go in fear. I see faces, keen and bright; others dull or dangerous; others, unsteady, insincere, – none that have the calm authority of a reasonable soul. I feel as though the animal was surging up through them; that presently the degradation of the Islanders will be played over again on a larger scale. (WELLS, 1996, p. 220)

Ou seja, também aqui, ciência e tecnologia experimentaram limitações impostas pela natureza, obstante, não levaram ao encontro da tão esperada concretização do sonho de aperfeiçoamento dos humanos e/em sociedade/s. Tanto nos romances *condition-of-England* quanto nos de ficção científica de Wells, como *The time machine* e *The island of Doctor Moreau*, há a mensagem, nos parece, de que os homens apenas podem ganhar com essas instituições até certo ponto, em que não estão atropelados critérios ético-políticos em alçada individual sob escusa de evolução coletiva, quer dizer, em que sequer sejam permitidas a opressão e a exploração do homem pelo próprio homem por quaisquer vieses. Pois, se rompidas essas balizas, todos eles avisaram, as sequelas serão drásticas, à humanidade possivelmente fatais.

E é por supor a derrota da natureza pela ciência e pela tecnologia – considerando que o trabalho sobre estas últimas e sua consecutiva desenvolvimento tanto subjugariam a primeira que teriam atrofiado a humanidade, além de que tamanha audácia intelectual, esse insaciável apetite técnico do homem (MANLOVE, 1993), ilustrados, em menor escala, pelo heroísmo científico-tecnológico do Viajante, que rompe, com sua a exploração do futuro, as fronteiras do conhecido, haveriam de culminar no fim da vida orgânica, dadas a extinção das espécies terrestres e a morte do sol²⁶ – que *The time machine* pode ser configurada como um alerta sobre essas entidades que impor-

26 Não sendo a extinção do sol, que fique explícito, um dos resultados do desenvolvimento técnico dos homens em *The time machine*; somente manifestamos que os esforços do homem (inventando aparatos, por exemplo) para se conservar ao longo dos tempos não conseguiram conduzi-lo até este momento.

tam o *novo-a-qualquer-preço*, sobre as quais Wells se posicionou com hesitação, isso num momento em que muitos estiveram, numa corrente diversa, extasiados, deslumbrados por suas promessas. A própria História é testemunha da disrupção contida nas inovações não tão dignas de euforia oportunizadas com o desenvolvimento da *techné*, para lembrar de Platão n' *As Leis*; exemplos disso tanto nesse contexto oitocentista quanto dele em diante: a tecnologia industrial contribuiu para agigantar a riqueza dos ricos, mas às custas da integridade e da liberdade de seus subordinados, ao passo que a tecnologia biomédica superou diversas limitações impostas pela Natureza, mas às custas da dignidade e da ética humanas. E o fato de esses *lugares ruins* – esses *new maps of hell*, expressão de Kingsley Amis – serem infelizmente *reais*, objetos de não muita atenção social, pelo que se mostram cada vez menos propensos a que sejam repensados e, com isso, revertidos, torna ainda mais genuíno este desassossego de Wells em meio e em relação ao caos industrial, à corrida científico-tecnológica, enfim, à(s) forma(s) cada vez menos *humanas* do futuro. Donde tenha nos agraciado com sua *The time machine*, na grandiosa intenção de nos apontar qual viagem não devemos fazer, quais caminhos não devemos percorrer.

“The science fantasies are offered as so many cautionary fables, so many dreadful warnings to humanity to look to itself, to take stock of its current sick condition and remedy it before it is too late.”

— KRISHAN KUMAR (*Utopia and anti-utopia in Modern Times*)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARA QUE O ERRO NÃO PERSEVERE

Com o novo, também o receio sobre o novo, na medida em que desconhecido. O advento da máquina trouxe consigo, sim, significativas mudanças (em termos econômicos, políticos e, assim o sendo, sociais, principalmente; no setor industrial, temos a consecutiva consolidação da classe operária, como exemplo), as quais, por sua vez, a despeito de estampadas com o selo de progresso (também porque em associação com a

ciência e a tecnologia), vieram acompanhadas de aflições, medos, incertezas *etc.* de uma considerável parcela da população para mais do que apenas com o presente, igualmente com o futuro. Na literatura vitoriana, os romances industriais encarregaram-se de expor e, com isso, denunciar o lado *miserável* desta moeda, as injustiças e as desumanizações aos trabalhadores das fábricas desferidas; ao passo que, a obras pertencentes ao gênero da ficção científica, como *The time machine* de Wells – também em anexo a distopias e interessada na matéria das classes –, coube sondar, no futuro, tendências e contingências das sociedades (no caso desse romance-curto, em especial, a inglesa, da qual se origina e sublinha sérios dilemas), de tal forma que, mesmo não invalidando o estatuto da ciência ou da tecnologia (antes, o afirmam), (se) interrogam, sim, *se e como* o porvir pode(ria) ser impactado por todo o poder, todo o potencial nessas esferas contidos.

The time machine serve-se da combinação dos argumentos da máquina e da viagem no tempo, além, claro, da desconfiança social para com a maquinaria, no geral, e também para com um de seus principais – senão o principal – nichos, a indústria, para fazer um questionamento, nos âmbitos social e científico, sobre o que pode acontecer caso definitiva e irreparavelmente consumado, levado, em termos biológicos, às últimas consequências o esquema sócio-político de bifurcação e incomunicabilidade entre as classes sociais. Isso pois o futuro no qual o Viajante do Tempo desembarca não é aquele em que os problemas enfrentados na época de Wells já há muito não existem porque sanados pela ciência, por exemplo. Não; visitamos, junto a ele, dois conjuntos populacionais que pouquíssimo honram a descendência humana (julgamento que tem por referência a sociedade inglesa do século XIX), apresentando-se, *in nuce*, intelectivamente debilitados, prestados à satisfação cega (porque espontânea) das obrigações e das necessidades que, ao vir sendo, com o passar dos tempos, edificadas sociopoliticamente pelos homens (nos estágios em que estes ainda podiam ser [re]conhecidos como tais), acabaram biologicamente implementadas e solidificadas pela Natureza mesma para cada raça. À medida que esses liames vão sendo descortinados e assimilados pelo protagonista, sua euforia vai desvanecendo, até o ponto em que seu otimismo (em particular, quanto ao progresso da ciência e da razão) se esgota, cedendo ao pessimismo.

Mas o movimento de Wells, como pudemos deduzir também a partir de sua vida política, foi como que o oposto do de seu Viajante: não obstante, iniciando como

autor de *sci-fi* assinada pela tinta distópica e, com ela, iluminador das possibilidades (muitas vezes, não formalizadas, latentes) de terror na/da realidade social, dando voz a suas legítimas preocupações de que elas, com efeito, ali se cumprissem, também foi tributário do sentimento utópico do final do século XIX, a ele fidelizando, mais tarde, sua produção literária (vide obras como *A modern utopia*, de 1905). Em suma, como um insigne autor tanto de distopias quanto de utopias (sem contar que versátil, já que também de ficção científica), ele tinha fé na mudança e era movido por ela.

Wells is a writer famous for, amongst other things, commencing his career amidst an aura of fin de siècle pessimism, by writing a number of dystopian works, and then embracing utopia and exchanging degeneration for regeneration. [...] Many of his early works go beyond dystopia [...] into science fiction, often [...] by moving beyond short-term to long-term evolution. That is to say, they breach our expectations of the genuinely possible within the social and especially the scientific constraints of the day, while offering a moral tale or prescient warning which clearly has contemporary application. (CLAEYS, 2010, pp. 112-113)

E é nesta perspectiva de uma poética de predicados e proposições nobres, apta a provocar *empatia* em seus leitores para com seus pares, abalar sua ingênua ignorância quanto à existência factual do precário, do infausto, do *sombrio* (para lembrarmos dos Morlocks) e até retirá-los dela, mas, ao mesmo tempo, alavancar, mediante uma configuração conjecturada sobre o depois, não somente a reflexão sobre as condições do agora, como também uma mobilização pela reforma político-social que a tal configuração se antecipe e consiga até a proeza de preveni-la, que, sim, pensamos estar Woolf correta ao sustentar a generosidade e o entusiasmo de Wells. Sua escrita abona, para além de um grande artista, um grande ativista. Afinal, *The time machine*, espécime de um mesmo projeto que tomou diferentes formas em diferentes fases da literatura desse autor, despregada de seu tempo, suas amarras ou, mesmo, de quaisquer convenções, nos (re)politiza, mas, mais que isso, nos (re)humaniza, nos instrui sobre a urgência dessa mudança. Wells nos contou que podemos, se quisermos e, para tanto, nos prepararmos e nos organizarmos, assumir o controle de e revolucionar, para melhor, *the shape of things to come*.

REFERÊNCIAS

- AMIS, Kingsley. *New maps of hell: A survey of Science-Fiction*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1960.
- ARAÚJO, Naiara. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em *Umbra* (1977) e *Asilo nas torres* (1979). *Afluente*, v. 3, n. 7, pp. 172-183, 2018. Disponível em: bit.do/eLtLc. Acesso em 10/3/2019.
- BAIROCH, Paul. *The working population and its structure*. New York: Gordon & Breach, 1968.
- BERCHEZ, Amanda. Sobre história e teoria da ficção distópica. *Revista de Estudos de Cultura*, v. 2, n. 17, pp. 23-38. Disponível em: seer.ufs.br/index.php/revec/article/view/17190. Acesso em: 25/5/2022.
- BRANTLINGER, Patrick; THESING, William (ed.). *A companion to the Victorian novel*. John Wiley & Sons, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- DICKENS, Charles. *Hard Times*. Nova York: W. W. Norton & Company, 2016.
- DINIEJKO, Andrzej. Condition-of-England Novels. *The Victorian Web (Literature, History & Culture in the age of Victoria)*, v. 22, 2010. Disponível em: bit.ly/2NXChTD. Acesso em 24/2/2021.
- DISRAELI, Benjamin. *Coningsby: or the new generation*. London: H. Colburn, 1844.
- ECHTERLING, Clare. *Degeneration and the Environment in Victorian and Edwardian Fiction*. Tese de doutorado submetida à University of Kansas, 2018.
- ELIOT, George. The natural history of German life. *George Eliot Archive*. Disponível em: georgeeliotarchive.org/items/show/100. Acesso em 3/3/2021.
- FREEDGOOD, Elaine. *The ideas in things: fugitive meaning in the Victorian novel*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- GASKELL, Elizabeth. *Mary Barton*. Leicester, Reino Unido: W. F. Howes Ltd., 2013.
- KASSAB, Álvaro. Sobre distopias, autoengano e a perspectiva de um futuro fracassado.

- Jornal da UNICAMP*, 2018. Disponível em: bit.do/eHeEq. Acesso em: 31/1/2019.
- KUMAR, Krishan. *Utopia and anti-utopia in Modern Times*. London: Blackwell, 1991.
- MANLOVE, Colin. Charles Kingsley, H. G. Wells and the machine in Victorian fiction. *Nineteenth-Century Literature*, v. 48, n. 2, (Sep. 1993), pp. 212-239. Disponível em: jstor.org/stable/2933891. Acesso em 25/2/2021.
- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Boulder: Westview Press, 2000.
- PARTINGTON, John. H. G. Wells: A political life. *Utopian Studies*, 2008, pp. 517-576.
- RABKIN, Eric S.; GREENBERG, Martin H.; OLANDER, Joseph D. (ed.). *No place else: Utopian and dystopian fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1983.
- ROBERTS, David. *Paternalism in Early Victorian England*. London, Croom Helm, 1979.
- SUVIN, Darko. *Victorian Science-Fiction in the UK: The discourses of knowledge and power*. Boston: G. K. Hall, 1983.
- The European Convention on Human Rights*. European Court of Human Rights Council of Europe. Disponível em: echr.coe.int/documents/convention_eng.pdf. Acesso em: 18/4/2021.
- The Human Rights Act (1998)*. Disponível em: legislation.gov.uk/ukpga/1998/42/contents. Acesso em 18/4/2021.
- TROLLOPE, Frances. *The life and adventures of Michael Armstrong, the factory boy*. London: Colburn, 1840.
- Universal declaration of human rights*. United Nations General Assembly, Paris, 1948. Disponível em: un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights. Acesso em: 18/4/2021.
- WELLS, Herbert George. *The time machine and The island of Doctor Moreau*. New York: Oxford University Press, 1996.
- WHEELER, Michael. *English fiction of the Victorian period (1830-1890)*. 2nd edition. New York: Routledge, 2013.

FICÇÃO CIENTÍFICA, CRIAÇÃO TEATRAL E PRIMEIRA INFÂNCIA: PERCURSO ADAPTATIVO DO CONTO *SONHOS DE ROBÔ*

SCIENCE FICTION, THEATRICAL CREATION
AND EARLY CHILDHOOD: ADAPTIVE WAY
OF THE SHORT STORY *ROBOT DREAMS*

*Anna Cecília de Alencar Reis*¹

*Tatiana Pereira da Silva*²

*Emerson Izidoro dos Santos*³

*Luís Paulo de Carvalho Piassi*⁴

1 Doutoranda em Educação pela Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP E-mail: anna.reis@unifesp.br

2 Doutora pela Faculdade de Educação – USP. E-mail: tps.tati@gmail.com

3 Professor Doutor da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – UNIFESP. E-mail: emerson.izidoro@unifesp.br

4 Professor Doutor da Escola de Artes, Ciências e Humanidades – USP. E-mail: lppiassi@usp.br

RESUMO: Este estudo propõe e analisa uma possibilidade de adaptação da literatura de Ficção Científica em criação teatral para o público infantil, tomando como ponto de reflexão e articulação as relações estabelecidas entre aspectos literários e artísticos do conto “Sonhos de Robô”, as particularidades da infância, o contato com o pensamento crítico sobre ciência e tecnologia, e as potencialidades narrativas em relação à Educação em Ciência.

PALAVRAS-CHAVES: Ficção científica; Primeira infância; Arte literária; Educação em ciência; Adaptação Literária.

ABSTRACT: This study proposes and analyzes a possibility of adapting Science Fiction in theatrical creation for children, with a point of reflection and articulation the relations between literary and artistic aspects of the short story “Robot Dreams”, the particularities of childhood, the contact with critical thinking about science and technology, and the narrative potential with regard to Science Education.

KEYWORDS: Science fiction; Early childhood; Literary art; Scientific education; Literary adaptation.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma análise da adaptação de histórias de ficção científica, especificamente o conto “Sonhos de Robô” de Isaac Asimov (1991), para e com o público da primeira infância no âmbito da Educação em Ciências (EC) na Educação Infantil. Para tanto, consideramos a articulação entre Arte Literária e a Arte Cênica como forma de promover a imaginação, culturas e experiências estéticas e científicas de crianças pequenas, especialmente com idade entre quatro e seis anos de idade, bem como a democratização das ciências e do acesso à literatura de Ficção Científica (FC).

Sabemos que geralmente esse gênero literário não é direcionado a tal público, mas possui elementos pertinentes de acomodação no universo da criança. Ao considerar que a obra de Ficção Científica se apresenta como arte na relação entre literatura e cultura e se constitui para além da palavra como forma de “perfurar zonas antes invioláveis do real” (LA ROCQUE, 2012, p.72), o seu envolvimento na Educação em Ciências não pode ser caracterizado somente nos limites de um recurso didático. Para além, entendemos a articulação entre Ficção Científica e Educação com vistas para a compreensão de “(...) um discurso social sobre a ciência que expressa questões, interesses e preocupações atuais a respeito do desenvolvimento científico e tecnológico” (PIASSI; PIETROCOLA, 2007, p.1).

As discussões sobre tais preocupações e os debates em sala de aula acerca dos discursos científicos construídos nas narrativas de Ficção Científica não podem ser elaborações destinadas somente aos estudantes que já realizam a decodificação de códigos e linguagens pela leitura da obra em si. Sendo assim, a elaboração de ações artístico-investigativas a partir da obra de FC com o público da primeira infância pode ser considerado como elemento potencializador e instigador das discussões científicas com crianças pequenas, considerando o campo da Educação em Ciências como substrato para o seu desenvolvimento.

Compreendemos que a Ficção Científica na Educação em Ciências permite construir um diálogo reflexivo e exploratório com as crianças, ao considerá-la como estratégia para a promoção dos aspectos de equidade na educação. A partir do estudo de Barton (2002), entendemos a promoção de equidade ao priorizar a democratização

das ciências por meio da FC sem distinção de público, idade, estruturas curriculares e canônicas, consolidando uma prática que visa, ao nosso ver e dentro dos aspectos da EC (REIS, 2008), fomentar um novo olhar e questionar as situações socioculturais e políticas, produzir comparações e justificativas, interrogar as questões sobre o mundo, ter acesso ao conhecimento acumulado pela humanidade a partir das narrativas ficcionais, promover a aproximação e a construção do conhecimento científico com conexões com o cotidiano e a sociedade, e reconhecer e questionar os impactos das ciências e tecnologias.

Dessa forma, a Ficção Científica permite criar mundos na relação entre o imaginário e o real a partir dos elementos dos atos ficcionais e os conceitos da Ciência (GOMES-MALUF; SOUZA, 2008), abrangendo na Educação em Ciências potencialidades problematizadoras acerca da relação presente-futuro por meio da experiência do sujeito diante da obra e colocando-o na cena, no acontecido e na articulação entre a fantasia e o real (PIASSI, 2015).

Assumimos a articulação da obra literária com outros campos artísticos, como por exemplo a arte cinematográfica e cênica, como forma de potencializar o debate educacional acerca dos conceitos e fenômenos científicos, questões sociocientíficas e tecnológicas. Entendemos que os debates podem ser produzidos pelo viés da Ciência&Arte compreendendo os valores estéticos e científicos da obra em questão. Especificamente neste artigo discutiremos a elaboração adaptativa de uma obra literária para um enredo teatral, considerando as especificidades do sujeito infantil e os aspectos constitutivos da obra de FC “Sonhos de Robô” (ASIMOV, 1991) na cena teatral produzida com as crianças pequenas para o espaço da escola de Educação Infantil.

Para Carvalho (2006), as adaptações de clássicos são construídas e adotadas pois são recolhimentos dos textos literários já devidamente legitimados pela comunidade e tem como formação o horizonte de expectativas do leitor infantil. Sabendo disso e do papel da criança enquanto produtora de culturas, nossa indagação neste trabalho configura-se em como realizar a adaptação de uma história clássica da FC, um gênero já estabelecido socialmente, na perspectiva de uma intervenção artístico-científica para crianças, buscando garantir o respeito à inteligência e a voz infantil sobre as temáticas exploradas a partir da história. Portanto, apresentamos uma discussão sobre a com-

preensão da infância na perspectiva da relação de suas particularidades com a literatura de ficção científica e a ciência, os aspectos da arte literária e sua articulação no gênero de FC e, por fim, o percurso adaptativo da literatura de FC em uma criação teatral.

INFÂNCIAS E FICÇÃO CIENTÍFICA

Investigar a ficção científica no âmbito da primeira infância é, em primeiro lugar, definir que concepção ou concepções de criança e infância estamos considerando. Assim, quais são as singularidades a serem consideradas a partir de variáveis e contextos educacionais, sociais, históricos e culturais? Quais desafios existem no estudo com sujeitos frequentemente definidos pelos discursos como alheios e externos à sua própria definição?

Muitos autores discutem a multiplicidade de infâncias (BARBOSA; SANTOS, 2017; COHN, 2005; CORSARO, 2011; SANTOS, 2007; SARMENTO, 2003; SCLiar, 2010). Por isso, partimos do pressuposto de considerar aqui como infâncias - no plural, uma vez que as singularidades desses sujeitos perfazem diferentes perspectivas. Del Priore (2010) ao investigar a infância brasileira, compreende a criança localizada como sujeito histórico e diverso, contribuindo para pensarmos e nos direcionarmos sob a ótica de infâncias.

Nossas crianças estão nas ruas, nas praças, nas praias, nas saídas das escolas. Há aquelas que estudam, as que trabalham, as que cheiram cola, as que brincam, as que roubam. Há aquelas que são amadas e, outras, simplesmente usadas. Estão nos anúncios da mídia, nos rótulos dos mais variados gêneros de consumo, aumentando o comércio e a indústria de produtos infantis (DEL PRIORE, 2010, p. 07).

Esses estudos remetem a necessidade de compreender o que há nas crianças e não o que esperamos que elas nos ofereçam, entender a criança (e seu mundo) a partir do seu próprio ponto de vista e pontuando que a grande contribuição dos estudos da criança é de “(...) fornecer um modelo analítico que permite entendê-las por si mesmas; a de permitir escapar daquela imagem em negativo pelo qual falamos menos das crianças e mais de outras coisas (...)” (COHN, 2005, p. 10).

Sarmiento (2007) defende a ideia de que as crianças são produtoras culturais heterogeneamente e de maneira abrangente, em grupo ou individualmente. Em seus trabalhos realizados em projetos em Portugal se opõe a ideia apresentada de que as crianças são “meros receptores passivos e como seres caracterizados pela dependência da razão, das normas e dos valores que os adultos lhes impõem ou inculcam” (p. 25). Nesse sentido, há na criança competência e capacidade de “formularem interpretações da sociedade, dos outros e de si próprios, da natureza, dos pensamentos e dos sentimentos, de o fazerem de modo distinto e de usarem para lidarem com tudo que as rodeia” (SARMENTO, 2007, p. 26).

Consideramos a articulação do real com o irreal como aspecto importante para a interpretação das realidades (GOMES-MALUF; SOUZA, 2008), possibilitando às crianças a construção de formulações das interpretações das sociedades e de seus mundos a partir do seu próprio olhar e compreensão. Para a autora Jacqueline Held (1980), em seu livro *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*, são nas narrativas que se encontram espaços de interação entre o leitor, a própria história e os aspectos sociais:

Pelo fato de nos desgrudar do real e de nos trazer de volta a ele pelo aspecto do imaginário, certo tipo de conto nos torna o homem, seu meio ambiente, a sociedade na qual vive, ‘externos’, ‘estranhos’, e por isso nos abre os olhos, nos faz refletir sobre absurdos, taras, problemas até então não percebidos (HELD, 1980, p. 148).

Quando reconhecemos a criança como ator social, sua subjetividade se constrói com o contato dela mesma frente às múltiplas informações do cotidiano, como criação própria do ser criança. Conforme explica Damazio (1994), a criança não é um ser passivo em contato com o outro e a natureza que a rodeia, isso significa que sua participação é conflitante e contrasta valores, hábitos e ideias para a formação da leitura do mundo.

Desde a primeira infância, as crianças adentram o ambiente escolar com conhecimentos sobre a realidade social, tem opiniões e posicionamentos sobre diferentes assuntos, conseguem eleger brincadeiras que gostam ou não, falar sobre os cuidados

com os animais, apontar os que têm medo ou nojo e determinar coisas compreendidas socialmente como “de meninos” e coisas “de meninas”, por exemplo. A pesquisadora Madalena Freire Weffort discute a centralidade do pensamento infantil no livro *A paixão de conhecer o mundo: relato de uma professora*, apontando que o pensamento é caracterizado por convergir determinados aspectos da realidade na qual a criança convive. Dessa maneira, a criança “[...] opera, pensa a realidade transformando-a, e cada vez mais este pensar vai deixando de se apoiar no concreto. A criança vai interiorizando, abstraindo suas ações sobre a realidade” (WEFFORT, 1983, p.29).

Segundo Sarmiento (2003, p.05) “é no vai-vém entre culturas geradas, conduzidas e dirigidas pelos adultos para as crianças e culturas construídas nas interações entre as crianças que se constituem os mundos culturais da infância”. A literatura está dentro do conjunto de dispositivos culturais humanos e, portanto, também infantis, essencialmente quando interpretada sob a autonomia desses atores em relação aos processos de vivência no mundo e que não se reduzem ao mundo do adulto.

Em conformidade com o pensamento desses autores, a participação da criança nas situações cotidianas não é inexistente, ela se dará em diferentes níveis de acordo com suas possibilidades e serão nestes mesmos níveis que ocorrerá o entrelaçamento entre o real e o imaginário. Nessa conjuntura, a Ficção Científica como elemento literário que a rodeia, se constitui como uma narrativa de sua participação, uma vez que traz consigo diferentes situações para leituras do mundo atual e do futuro.

Considerando que a criança elabora espontaneamente os conhecimentos em seu processo de socialização com o mundo que a rodeia, as histórias de ficção científica, por sua vez, se satisfazem no nível do pensamento e da linguagem, no desbloqueio e no incentivo do imaginário. Held (1980) apresenta uma discussão sobre o poder da ficção científica no imaginário e a aponta como instrumento “para romper com certos lugares comuns, para fazer com que o homem reflita sobre si mesmo, sobre a sociedade, sobre sua condição” (p. 142). A ciência nessa perspectiva serve de base para a ficção, pelo processo de imaginação científica e imaginação literária.

Em nossa visão, o ponto de partida para a relação possível entre ficção científica e crianças está nos questionamentos do mundo que as rodeiam e como elas reagem a esses questionamentos e problematizações, possibilitando o exercício da criticidade,

de se posicionarem frente às situações imaginárias e proporcionar uma aproximação dos conhecimentos e saberes estéticos e científicos. Dessa forma, questionar o tempo futuro com as crianças pequenas, no coletivo infantil, permite a elaboração de significados do mundo presente vivido por essas crianças, possibilitando o diálogo sobre o ambiente sociocultural permeado de problemáticas sociocientíficas e tecnológicas. Sobretudo, buscando entender a posição delas em relação a tais temáticas e como isso afeta suas vidas, considerando como ponto central a voz da criança enquanto atributo valorativo e principal para compreensões temáticas e conceituais.

ARTE LITERÁRIA E AS CARACTERÍSTICAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Reconhecemos que a arte literária possui características complexas que lhe são próprias, consolidando a sua natureza e estabelecendo uma interdependência da existência dos elementos básicos: o autor, o texto e o leitor (TRUJILLO, 2009). Partimos do entendimento que o campo artístico permite a compreensão e a elaboração de mundos, sendo-o construído na arte literária a partir da palavra e por meio da relação desses elementos básicos e as possíveis interpretações da obra. A literatura enquanto objeto estético caracteriza-se pela ficção elaborada pelas palavras (CULLER, 1999), assumindo seu valor na articulação da função da literatura como um todo, de uma determinada obra e do autor em relação com os leitores receptores (CANDIDO, 1972).

Assim como aponta Candido (1972) faz-se necessário olhar para a obra como objeto de conhecimento, compreendendo a literatura como força humanizadora que expressa o humano e atua na sua própria formação. Para tanto, nos valem da compreensão que as características da arte literária conferem liberdade para esse sujeito interagir com o conhecimento, compreendendo a complexidade do mundo e experienciando esteticamente esse objeto.

De acordo com Trujillo (2009), a complexidade dos elementos e das características da arte literária pode ser definida em torno da tríade constituída pela estética, epistemologia e ética. Assim como defendido por ele, a estética ultrapassa a visão do

belo e do aspecto lúdico da obra para ser compreendida a partir dos recursos linguísticos e semânticos construídos pelo autor, expondo um conhecimento da realidade por meio dos fatos descritos no discurso literário em uma realidade supra-temporal e inespacial. Ainda, a epistemologia caracteriza-se pelo conjunto de saberes que são comunicados pela obra, consolidando um discurso literário que não estabelece verdades absolutas e nem unívocas, e construindo saberes para a promoção do conhecimento do estado interior do leitor, articulando com os seus sentimentos. A ética estabelece-se como força interior produzida pelo discurso literário, sendo esse resultante de uma decisão intencional do agente e do destinatário, emergindo enquanto manifestação e expressões do ser humano (TRUJILLO, 2009).

Entendemos que os elementos da arte literária se articulam na consolidação do objeto estético e de conhecimento, considerando suas características como fomentadoras e produtoras de ficção por meio da linguagem característica dos diversos gêneros literários. Sendo assim, o papel humanizador da literatura configura-se em três faces:

1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente (CANDIDO, 2004, p.176).

A partir da articulação desses aspectos, as produções literárias são construídas por meio de formas e lógicas próprias, dando intensidade ao conteúdo enquanto parte dos conhecimentos explorados pela linguagem literária e possibilitando o envolvimento emocional, de sentimentos e de visões de mundo do leitor.

Consideramos que a arte literária de Ficção Científica se consolida na articulação entre Literatura, Arte e Ciência, proporcionando um diálogo por meio do discurso literário construído pela estrutura e significado desse gênero. Em trabalhos anteriores de um dos autores (PIASSI, 2007; 2012; 2013) foram apresentadas e discutidas as mudanças e a evolução histórica do gênero e de que modo seus significados e características expandiram-se no campo literário estabelecendo distintas formas de elaboração das palavras na linguagem literária da Ficção Científica e de temáticas

das obras, bem como sua propagação em novos meios e mídias.

Considerando as transformações do gênero, entendemos que a obra de Ficção Científica se caracteriza, dentre outros critérios, pela problemática estabelecida entre ciência, tecnologia e o modo de vida de seres vivos, principalmente dos humanos. Dessa maneira, esse gênero não “(...) se ocupa de elucubrações vazias sobre o futuro, (...) [articulando com] as preocupações do presente, em particular, aquelas vinculadas às mudanças sociais trazidas pela ciência e pela técnica” (PIASSI, 2013, p. 153). Portanto, o texto literário de FC permite, por meio do universo não-real inventado, criar condições para abordar a realidade socioeconômica e tecnológica das sociedades por meio de um fundamento histórico, social, político - e ao nosso ver científico - em relação com o mundo lúdico, criativo e imaginário (LA ROCQUE, 2012).

Sendo assim, a interdependência dessa arte configura-se na criação de mundo fictício pelo autor, explorando no texto os impactos da ciência e da tecnologia na vida humana e permitindo ao leitor a imaginação de mundos não-reais e as relações com debates sociocientíficos. Podemos compreender a arte literária de FC a partir de seus elementos contrafactuais, pois consolidam os textos do gênero e permitem a construção de um sentido estético, epistemológico e ético dessa arte. A forma como o discurso está estruturado nessa literatura configura-se como ponto de relevância na estética, pois é formulado com um objetivo determinado (TRUJILLO, 2009), sendo esse construído a fim de representar um mundo narrativo que revela um outro desconhecido e diferente do nosso, mas possuindo aspectos racionais de fatos e fenômenos (RABKIN, 1977). Se por um lado “(...) a obra literária sendo estética carrega saberes que lhe são inerentes e fazem parte do arcabouço de conhecimentos acumulado pela sociedade” (TRUJILLO, 2009, p. 267), por outro, a Ficção Científica explora as estruturas e saberes da construção literária para transcender a vida humana e esquadrihar os conhecimentos de diversos campos, como o científico, tecnológico e social, para imaginar as inúmeras possibilidades que confrontam e contrastam o mundo real regido por leis naturais (RABKIN, 1977).

Nesse sentido, o discurso da ficção científica explora os efeitos humanos em um espaço de racionalidade lógico-causal e de possíveis rupturas com o espaço-temporal a fim de promover, pelos fatores extraordinários, o sentido maravilhoso das histórias,

o choque pelas situações novas (PIASSI, PIETROCOLA, 2009) e propiciar experiências distintas ao leitor. O aspecto epistemológico da arte literária configura-se na ficção científica a constatação da não existência das verdades absolutas, confrontando-as em um novo plano expresso pelas categorias do contrafactual, as quais foram definidas por Piassi e Pietrocola (2009). Reconhecendo que “a literatura tem na linguagem um dos instrumentos que possibilitam o ato de revelar os conhecimentos que se acumulam nas diversas áreas de exploração do mundo” (TRUJILLO, 2009, p. 124), a FC explora por meio da linguagem literária os conhecimentos científico-tecnológicos e, principalmente, as significações das tensões entre presente-futuro e realidade-ficção (PIASSI, 2012), impulsionando formas de aproximação e compreensão de saberes de diferentes ordens.

O aspecto ético da arte literária compreende a complexidade dos elementos construídos pela linguagem, não como padrão normativo e sim como uma exigência em buscar o bem em suas diversas noções (TRUJILLO, 2009). De acordo com Trujillo (2009), independentemente dos conceitos produzidos nos diversos campos, como a filosofia e psicologia, a arte literária em seu viés ético apresenta o que há de mais humano nas situações elaboradas no interior do texto. Assim, ao considerarmos esse aspecto na ficção científica, emergem manifestações e expressões que transcendem a vida humana abrangendo a ordem do incomum e do estranhamento. Segundo La Rocque (2012), a mediação pelos elementos e personagens da obra de FC produz esse estranhamento, o que ao nosso ver movimentam os saberes e o conhecimento do estado interior do leitor articulado a um valor estético enquanto sensibilidade, transformando em produção e aquisição de conhecimentos.

Portanto, sendo a ficção científica sobre seres- humanos e em alguns casos não humanos, os conflitos são gerados nessa literatura pelos impactos dos benefícios ou perda nas mudanças tecnológica e científica nas sociedades (BRUNNER, 1971). Assim a entendemos como potência enquanto objeto humanizador pois explora aspectos da vida, de seres, do provável e do improvável ao apontar para uma “(...) proposição imaginativa de um mundo alternativo que se opõe a esse, e pressupõem, ao menos virtualmente, uma transformação” (PIASSI, 2012, p. 89). Essa transformação produzida não somente na arte literária, mas também na cinematográfica e cênica,

constrói efeitos de mundos inverossímeis a partir dos elementos emulativos, extrapolativos, especulativos, anômalos, associativos, apelativos, inalterados e metonímicos apresentados no mundo ficcional da ficção científica (PIASSI, PIETROCOLA, 2009).

A literatura, de maneira geral, consolida-se enquanto força humanizadora ao possibilitar

(...) o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180).

Para além, a Ficção Científica possibilita olhar para o diferente, explorar até então o inimaginável, produzir pensamentos críticos e produzir e se relacionar com culturas. Sua narrativa, enquanto potência para a formação humanizadora, consolida-se pela dimensão conceitual-fenomenológica, abrangendo vínculo com conhecimentos científicos; a dimensão histórico-metodológica articulada às relações culturais e sociais e éticas nos desdobramentos do contexto narrativa da história; e a dimensão sócio-política na articulação entre Ciência, Tecnologia e Sociedade (PIASSI, 2007).

Assumimos as características da arte literária da Ficção Científica, abrangendo os aspectos e considerações supracitadas, estruturadas pela palavra. Dessa forma, entendemos que a articulação entre a arte literária e a arte cênica, especialmente trabalhadas neste artigo no contexto da Educação em Ciências, favorece explorar os sentidos da obra de Ficção Científica como função humanizadora.

PERCURSOS DA ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA A CRIAÇÃO TEATRAL

A obra de Ficção Científica adaptada neste estudo é o conto “Sonhos de Robô”, do livro de mesmo nome publicado em 1991, de Isaac Asimov, autor também conhe-

cido por outros clássicos, como a trilogia *Fundação* (1942), *Eu, robô* (1950), *O homem bicentenário* (1976), entre outros. Trata-se de um conto relativamente curto, pautado por um diálogo entre três personagens centrais: a Dra. Susan Calvin - também presente em outras histórias de Asimov, a Dra. Linda Rash e o robô Elvex. Neste conto, depois de uma modificação em seu cérebro positrônico, o robô Elvex começa a ter sonhos considerados como intrigantes para as duas cientistas. A cientista Susan Calvin, por sua vez, precisa investigar o ocorrido e tomar uma decisão sobre o que fazer com o robô e com a cientista Linda Rash, responsável por ele.

Considerando esse conto de FC, entendemos que algumas provocações concernentes a adaptação da história para o público infantil é pertinente: como fazer a transposição de histórias respeitando as particularidades da infância e partindo da premissa de que a criança se constitui e se desenvolve como sujeito socialmente competente? Além disso, como adaptar de modo a articular tais considerações às especificidades da obra que estamos trabalhando? Compreendendo as características e elementos supracitados sobre a ficção científica, em que medida é possível garantir que uma adaptação para o público infantil contemple e valorize tais atributos sem ferir as propriedades valorativas de ambos os lados?

Apresentamos a seguir o percurso de adaptação de história de Ficção Científica a partir de elementos da obra literária para uma criação teatral, elencando 3 etapas e partes essenciais para o processo de elaboração e, posteriormente, de aplicação para e com o público da primeira infância.

INVESTIGANDO O CONTO "SONHOS DE ROBÔ"

Nessa etapa procuramos investigar o conto a fim de produzirmos reflexões sobre sua temática e constatar quais as potencialidades de discussão e experimentação para a criação teatral. Destacamos como tema principal da obra elencada um robô que sonha e devido a tal situação é, ao final, eliminado pelas suas criadoras. O conflito envolvido está imbricado na relação Homem-Máquina, em que o robô, Elvex, sonha com sua liberdade ao aproximar-se e entender-se como a figura de um homem, e su-

primindo sua existência enquanto objeto produzido e pertencente a alguém - do ser humano. O fato de o robô sonhar apresenta-se como elemento contrafactual, no qual consideramos como especulativo (PIASSI; PIETROCOLA, 2009), pois é uma ação, de dominação das máquinas, estabelecida em um futuro mais remoto, articulado com elementos científicos que inspiram incertezas e impossibilidades teóricas. Assumimos o sonhar do robô como um elemento inusitado pois é considerado como algo extraordinário pelos personagens, destacando o aspecto negativo da ação.

O medo presente em suas criadoras ao descobrirem a nova capacidade de Elvex, como representação dessa máquina assumir novas posições e dominar espaços e os próprios seres humanos, faz com que ela - especificamente a Dra. Susan Calvin, aniquile o robô com uma pistola eletrônica. O que faz o robô sonhar é a ação da Dra. Linda Rash em utilizar geometria fractal para produzir um padrão mental no robô e, assim como a pistola eletrônica, está presente no conto como um elemento científico. Esse é um elemento considerado como contrafactual, pois, tanto a geometria fractal quanto a pistola eletrônica estão presentes na narrativa como forma de representar a construção do robô e o modo como o mesmo foi eliminado com um aparato científico. Nesse caso, a pistola eletrônica pode ser considerada como elemento contrafactual associativo (PIASSI; PIETROCOLA, 2009), pois esse assume nova função na narrativa por ser um objeto que permite o extermínio de um robô. O cérebro positrônico do robô Elvex também é citado, sendo entendido como um cérebro artificial, considerando um vínculo com a ciência por meio da expressão de terminologia científica e, portanto, como um elemento contrafactual apelativo (PIASSI; PIETROCOLA, 2009).

Ainda, ao longo da narrativa a Dra. Susan Calvin realiza alguns comandos ao robô, estabelecendo momentos em que ele interage ou não com as personagens. Embora não seja o foco da narrativa, entendemos como contrafactual possível pois o discurso produzido articula-se com a ciência ao se relacionar a programação e comando de voz para definir quando robôs devem produzir suas ações. As sucessões de situações apresentadas na narrativa articulam-se com os campos de disputas representados pelos pólos estabelecidos no conto e que foram definidos por Piassi e Pietrocola (2007). Para os autores, há uma polarização que estabelece os anseios-materiais representados pelo desejo de ter máquinas para substituir o trabalho hu-

mano e, também, os receios-materiais acerca da autonomia dessas máquinas, sendo representada pelo robô Elvex, para além do esperado e ambicionado.

Nesse sentido, reconhecemos um debate ético sobre as questões e anseios tecnológicos, apresentando possibilidades para discussões de relações sociais e o papel das máquinas em nossas vidas. Somos levados a questionar o papel representacional dos personagens, em que a Ciência é estabelecida como as leis que subscrevem a existência e a criação das máquinas, no caso o robô e as cientistas como criadoras e produtoras do objeto robô. Por isso, representa o poder de dominação sobre o objeto criado e estabelece o controle com a eliminação do mesmo. O sonho configura-se como ameaça para os humanos e, enquanto ação frenadora, o sujeito que tem posse do robô decide interromper possíveis problemáticas futuras.

COMO OCORRE A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA?

Para compreender a construção do conto em seu desenvolvimento, nos apoiamos aqui em um elemento da semiótica greimasiana como um caminho possível de observar apenas a estrutura mais geral, ou seja, como a história passa por transformações de estado no nível narrativo. Considerando o nível narrativo do percurso gerativo de sentido (FIORIN, 2008), como elemento responsável por conduzir à compreensão do texto, apontamos dentro do conto “Sonhos de Robô” as seguintes etapas: a manipulação, a competência, a performance e a sanção, que como uma narrativa complexa contemplam a situação inicial, o desenvolvimento e o desenlace.

Já no início do conto “Sonhos de Robô”, Isaac Asimov constrói e nos aponta a problemática central da história. A ação que leva para o *querer* ou o *dever* fazer algo, é constituída pela apresentação de um robô (Elvex) que de uma hora para outra passou a sonhar. Dessa forma, ocorre a manipulação da narrativa, ou seja, a cientista Susan Calvin é intimidada a um *dever fazer*, no sentido de investigação e resolução do problema “sonhos do robô” para o qual, caso contrário, pode haver consequências eventualmente negativas.

A personagem cientista Susan Calvin, que dá ordens e é hierarquicamente superior no laboratório à cientista Linda Rash, apresenta as competências necessá-

rias para realizar a ação demandada na história. Em determinado trecho é apontado uma breve descrição que contribui para essa caracterização: “Susan Calvin ficou em silêncio, mas seu rosto vincado de rugas, pleno de sabedoria e de experiência, teve um estremecimento quase imperceptível” (ASIMOV, 1991, p. 51). Já nesse ponto, percebemos que tal personagem apresenta o *saber* e, também, o *poder*, necessários para a execução da ação. Isso também é demonstrado pela presença de uma pistola eletrônica presente no avental da personagem.

No decorrer da investigação, Susan Calvin percebe que a Dra. Linda Rash, responsável por Elvex, havia feito modificações em seu cérebro positrônico capazes de, dentre outras coisas, habilitar o robô para sonhar. É nesse momento que se inicia a performance da personagem, ou seja, ocorre a transformação central da narrativa, uma vez que a partir do detalhamento sobre como os sonhos estão acontecendo, a personagem é capaz de compreender quais foram os valores e as possíveis consequências do problema apresentado. E, por fim, temos a sanção, na qual a solução encontrada é desabilitar o robô Elvex com um tiro eletrônico, imediatamente após ter conhecimento de que em seu sonho ele era um humano.

Para o processo de adaptação consideramos apresentar os quatro elementos dessa estrutura dentro da perspectiva de uma situação inicial, um desenvolvimento e um desenlace, tendo em vista que o roteiro exigia abordar mais de um nível ao mesmo tempo, no entanto, ainda assim todas as etapas estão presentes no resultado.

CRIAÇÃO TEATRAL

A partir das investigações sobre o conto, em seus elementos constitutivos enquanto Ficção Científica articulados ao plano narrativo, elaboramos a criação teatral “Sonhos de Robô”. Considerando o público da primeira infância, o conto permite traçar diálogos sobre o papel das máquinas em nossas vidas, qual a problemática de um robô que sonha, as possibilidades e as relações estabelecidas entre humanos e robôs. Para essa elaboração nos valem das concepções de um espaço teatral que permite a criação artística da criança em conjunto com a encenação produzida pelos

atores, em que os atores-educadores promovem uma mediação da intencionalidade pretendida, e o roteiro é construído considerando a participação ativa da criança na elaboração de estratégias e situações vivenciadas pelos personagens (REIS, 2019).

Assumimos que um enredo bem desenvolvido no processo adaptativo é aquele que articula a arte das palavras vinculadas com a arte do corpo. O corpo dos atores-educadores expressa a narrativa e, ao possibilitar à criança o exercício da efetiva atuação nas atividades educativas, estabelece formas de expressão, aquisição e de elaboração de culturas e experiências entre o sujeito adulto e a criança. Se a literatura permite o exercício da reflexão, a criação de emoções, a percepção da complexidade do mundo e entre outros aspectos (CANDIDO, 2004), o teatro caminha em uma mesma direção, possibilitando representar as problemáticas apontadas na obra de FC e permitindo com que a criança, em seu coletivo infantil, se posicione em relação a essas questões de forma a criar expressões artísticas e se colocar diante ao exposto na própria cena teatral.

As crianças não são somente espectadores da cena teatral, mas configuram-se como próprios atores em cena. Consideramos, portanto, a criança como sujeito ativo e participante no que tange aos aspectos particulares da infância. Com os debates contemporâneos sobre a infância e a inserção da criança em papéis centrais de interação, as culturas infantis se constituem como essenciais para compreender a criança em seus diversos meios e espaços de atuação. Dessa maneira, quando a criança interpreta e atribui significados às ações no mundo, distanciando das formas adultas, constrói sua própria cultura. Conforme aponta Corsaro (2009), sobre a ideia de culturas infantis a partir do conceito de culturas de pares, as compreende como “[...] um conjunto estável de atividades ou rotinas, artefatos, valores e interesses que as crianças produzem e compartilham na interação com seus pares” (p. 32), elaboradas pelas crianças em seus contextos cotidianos em interação no coletivo infantil.

Isso se desdobra em um processo que permite às crianças conhecerem e interagirem com a narrativa a partir de suas próprias óticas, especificamente com o laboratório da Dra. Susan Calvin, podendo indagar os personagens, criar situações a partir do vivenciado em cena, expressar alegria, tensão, medo e curiosidade do não conhecido: um robô com estatura média de um adulto, sendo encenado por um

ator-educador e construído (figurino) com materiais reaproveitáveis na cor cinza. Os personagens do teatro são os mesmos do conto, porém o nome da Dra. Linda Rash sofreu alteração para Dra. Lúcia como forma de representar o grupo⁵ que desenvolveu a peça, e construindo suas características a partir do que foi apresentado no texto.

O espaço conferiu no desenvolvimento da peça um aspecto importante: é onde as crianças exploram a ficção científica e questionam, em conjunto com personagens, as problematizações de um robô que sonha. Para a elaboração do espaço cênico na escola de Educação Infantil é necessário ressignificar o já conhecido pelas crianças, considerando a sala de aula e outras áreas de convivência, em uma paisagem antes jamais explorada. O esquema apresentado na figura 1 indica a expectativa do fluxo das crianças, representado pelas setas, e o espaço destinado ao desenvolvimento da peça. Assim, o espaço A indica o início da peça, na frente da sala de aula, onde a primeira cena ocorre. A proposta é que esse seja o momento de promover a primeira interação entre a Dra. Susan Calvin e as crianças, levantando questões como *“você já conheceram um laboratório científico? O que é um laboratório? O que será que tem lá dentro? Você querem conhecer o meu laboratório?”*. O ingresso ao laboratório é representado pela parte B indicado na figura 1, sendo a sala da turma de crianças, onde os elementos cênicos representam um laboratório de robótica e, também, equipamentos como *becker* e tubos de ensaio, estando estes no centro e permitindo o fluxo contínuo e rotativo com as crianças, os personagens e os elementos cênicos. As setas indicam que a todo momento da peça, o espaço e a mediação dos atores-educadores permitem com que as crianças estejam em interação e investigando a ação da cena teatral.

5 L.U.C.I.A é o nome dado ao grupo e projeto de divulgação científica em homenagem a escritora Lucia Machado de Almeida, cuja sigla significa Leituras Universais e Criatividade na Investigação da Arte-Ciência

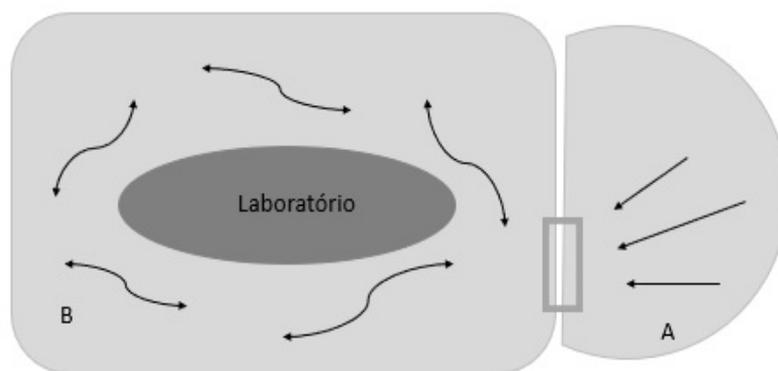


FIGURA 1 - Fluxo das crianças no espaço cênico para ampliar seus envolvimento com a peça

Fonte: Elaboração dos autores, 2021.

Tendo os personagens e espaço cênico definidos, voltemos ao desenvolvimento do roteiro. Reconhecendo as potencialidades do conto em explorar a relação Humano-Máquina a partir do envolvimento das crianças com o conto “Sonhos de Robô”, propusemos explorar esteticamente a narrativa para suscitar posicionamentos delas frente aos personagens e as situações vivenciadas no teatro. Defendemos anteriormente que a arte literária de Ficção Científica se estabelece na articulação entre Literatura, Arte e Ciência, proporcionando um diálogo desses campos pelo discurso literário. Ao estruturar o teatro de Ficção Científica propomos que os elementos da obra não se percam, no sentido de promover novas roupagens para esses e elaborar novas formas de expressão. Sendo assim, o enredo teatral de Ficção Científica considera a relação entre Arte, Ciência e Corpo Cênico como forma de explorar a história. No caso de “Sonhos de Robô”, exploramos a Ciência em sua relação com a tecnologia, no desenvolvimento das máquinas, abrangendo questões éticas e de possíveis relações sociais.

O quadro 1 a seguir apresenta a estrutura desenvolvida para o enredo teatral e os elementos extraídos da obra:

**TEMA CENTRAL: O ROBÔ QUE SONHA E AS
IMPLICAÇÕES CONSIDERADAS PELAS SUAS CRIADORAS**

PROPOSTA DE DISCUSSÃO NA EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS: RELAÇÃO HUMANO E MÁQUINA

	TEXTO LITERÁRIO	ENREDO TEATRAL
PERSONAGENS	Dra. Susan Calvin; Dra. Linda Rash e o Robô Elvex.	Dra. Susan Calvin; Dra. Lúcia e o Robô Elvex.
ESPAÇO DE DESENVOLVIMENTO DA HISTÓRIA	Não explícito. Laboratório. Dra. Susan está trabalhando em um computador; Dra. Linda e Elvex se encontram no mesmo espaço a todo momento.	Dois espaços cênicos: o laboratório da Dra. Susan (Fig. 1- B) e seu ambiente de entrada (Fig.1-A). Os personagens não estão no mesmo ambiente, aparecendo no decorrer das cenas.
	<p>EXEMPLOS DE TRECHOS QUE MARCAM A INTERAÇÃO DE TODOS OS PERSONAGENS NO MESMO ESPAÇO</p> <p><i>Eu sonhei ontem à noite — disse LVX-1 [...] / Susan Calvin ficou em silêncio [...] / Ouvia isto? — perguntou Linda Rash [...]</i> (Sequência do diálogo inicial dos personagens em que demonstra a interação de todos eles no mesmo espaço)</p>	<p>EXEMPLOS DE TRECHOS QUE MARCAM A ENTRADA DA PERSONAGEM DRA. LUCIA EM CENA</p> <p>Dra. Susan: “Cadê aquela Dra. Lúcia que sempre chega atrasada? Marca comigo e nunca está aqui...” [...] / Dra Lucia: “<i>Eu tô aqui, eu tô aqui. [...]</i>” (Sequência de cenas em que a Dra. Susan e as crianças entram no laboratório e procuram a Dra. Lucia. Dra. Lucia aparece momentos depois em conjunto com Elvex)</p>

<p>ELEMENTOS CONTRAFCTUAIS E SEUS TRAÇOS DISTINTIVOS</p>	<p>O sonhar de um robô, elemento inusitado considerado pelas personagens como algo negativo; Comando de voz define a ação do robô, atrelado a ideia de programação, mas não impede que o sonhar seja realizado; Uso das concepções e terminologia científicas como geometria fractal; pistola eletrônica e cérebro positrônico.</p>	<p>O sonhar de um robô é o elemento central do enredo; Comando de voz produzidos pelas personagens definem a ação do robô e é explicado na cena; as terminologias e conceitos são vinculados na história com uma nova linguagem, atrelando as especificidades infantis.</p>
	<p>EXEMPLOS DE TRECHOS QUE MARCAM OS ELEMENTOS</p> <p><i>Eu sonhei ontem à noite — disse LVX-1, calmamente; / Elvex, você não pode mover-se ou falar ou nos ouvir até que eu diga seu nome novamente./ Diga-me, Dra. Rash... o que andou fazendo? [...]</i></p> <p>Utilizei geometria fractal. / Você tornou seu cérebro positrônico notavelmente semelhante a um cérebro humano.</p>	<p>EXEMPLOS DE TRECHOS QUE MARCAM OS ELEMENTOS</p> <p><i>Eu tive um sonho ontem à noite/ Dr. Susan: - Elvex, você só poderá falar de novo quando eu disser seu nome. / Elvex que se mexia o tempo todo, agora fica imóvel, com a cabeça um pouco caída. / Dr. Lúcia: - É que eu tive a ideia de colocar um programa nele para que ele pudesse se lembrar de tudo o que aconteceu no seu dia. Pode ser isso que está fazendo ele sonhar.</i></p>

<p>ELEMENTOS DO NÍVEL NARRATIVO E SUA ELABORAÇÃO E ADAPTAÇÃO NO ENREDO</p>	<p>MANIPULAÇÃO: Identificação e tensão sobre o problema: <i>Susan Calvin ficou em silêncio [...] teve um estremecimento quase imperceptível.</i></p> <p>COMPETÊNCIA: Expressão de status hierárquico e saberes para resolver o problema: <i>Dra. Calvin examinou o visor [...] e de repente digitou uma combinação com gestos tão rápidos que Linda não percebia [...] / Era impossível analisar um padrão daqueles sem contar com a ajuda de pelo menos um computador portátil / Você não tinha esse direito. [...] Quem é você para fazer isto sem consultar ninguém?</i> (fala da Dra. Susan Calvin para Dra. Linda)</p> <p>PERFORMANCE: Detalhamento do problema e as implicações: <i>Nunca tinha sido feito. Achei que poderia produzir um padrão mental mais complexo, talvez mais próximo dos padrões humanos.</i></p> <p>SANÇÃO: Aniquilamento do robô: <i>Eu era esse homem / Susan Calvin ergueu no mesmo instante a pistola eletrônica, e disparou. Elvex deixou de existir.</i></p>	<p>Elaboração do enredo baseado nos elementos apresentados no conto para a construção das etapas:</p> <p>SITUAÇÃO INICIAL: Apresentação do problema: Dr. Lúcia: - [...] <i>Vim porque ele disse que tem uma coisa para nos falar</i> (vira e fala meio sussurrando, mas de um jeito que dê para todos ouvirem) - <i>Eu tô morrendo de medo do que ele pode nos falar!</i> / Elvex: - <i>Eu tive um sonho ontem à noite.</i></p> <p>DESENVOLVIMENTO: momentos de investigação sobre o sonho do robô e da criança sobre as características do mesmo: <i>O que você fez Dr. Lúcia? O robô está sonhando e robôs não sonham! Vocês já viram algum robô sonhando?</i> Dra. Lúcia: - <i>Mas isso é grave? Por que os robôs não podem sonhar? Os robôs podem ou não podem sonhar? Elvex, você pode nos contar exatamente o que sonhou?</i> Elvex se levanta e anda pela sala para contar o sonho.</p> <p>DESENLACE: Identifica as problemáticas do sonho e, diferentemente da sanção apresentada no conto, o desenlace é produzido a partir da visão do coletivo infantil: <i>Elvex: Tinha dia que eu tomava sorvete, escolhia o brinquedo [...] e encontrava os robôs da minha família no fim de semana. / Susan: Mas isso é impossível de acontecer, os robôs não fazem nada disso. Eles só obedecem. Elvex: Mas no meu sonho eu podia fazer todas essas coisas [...]. / Dra. Lúcia e Dra. Susan: - O que faremos agora?</i> (olhando uma para a outra e falando juntas); <i>Crianças, o que vocês acham que deveria acontecer agora com o nosso robô?</i></p>
<p>NÍVEL DOS PERSONAGENS</p>	<p>Elementos mínimos dos personagens para a compreensão de seus papéis na narrativa</p> <p>Dra. Susan Calvin: experiente e séria</p> <p>Dra. Linda Rash: inteligente e exploradora</p> <p>Robô Elvex: subordinado</p>	<p>Elementos acrescentados em suas características para colaborar com a compreensão de seus papéis na narrativa</p> <p>Dra. Susan Calvin: tensa e preocupada</p> <p>Dra. Linda Rash: atrapalhada</p> <p>Robô Elvex: desengonçado e com peças do corpo desmontando</p>

QUADRO 1 - Transformações e Adaptações da obra literária para o teatro “Sonhos de Robô”

Fonte: Elaboração dos autores, 2021.

A construção do quadro permite delimitar pontos centrais do conto e sua elaboração enquanto criação teatral, tanto dos sujeitos atores-educadores quanto das crianças em cena. A linguagem teatral produzida a partir da arte literária de Ficção Científica permite criar a imaginação de mundos futuros articulando com o tempo presente, possibilitando a criação e reorganização das ideias sobre a temática investigada - relação Humano e Máquina, sendo por meio dessa imaginação que se estabelece a expressão da criança na cena teatral em conjunto com os atores-educadores e o cenário.

A elaboração da imagem em cena é fulcral para o envolvimento da criança com a Ficção Científica e, portanto, reconhecemos a importância do enredo para explorar aspectos lúdicos da ação. Para tanto, propomos um robô engraçado e desengonçado, sendo que não apenas sonha, mas apresenta defeitos também, não possuindo consciência e/ou percepção de que isso se torna um problema identificado pelas personagens. Determinamos essa alteração pois o fator sonho, enquanto atividade do inconsciente durante o ato de dormir, não é percebido pelas crianças como algo inadequado para o robô, uma vez que o pensamento animista e antropomorfizador dos estágios da infância (PIAGET, 2012) corroboram para que as crianças não façam distinção entre os seres vivos e objetos inanimados que muitas vezes ganham vida. Por fim, usamos como estratégia no enredo a repetição de palavras e/ou frases que marcam uma ação recorrente, estabelecendo como mais um ponto de envolvimento e interação da criança com o texto.

CONCLUSÃO

Consideramos neste trabalho que as histórias são criadas por seres humanos com o objetivo central de trazer temas e inquietações próprias humanas e por isso, não são “de adulto ou de criança”, elas podem e devem fazer parte do espaço das crianças, essencialmente quando as consideramos suscitadas de um caráter social e histórico em suas diferentes heterogeneidades e expressões, sobretudo, pelas múltiplas maneiras de interação que as crianças estabelecem com o mundo, a natureza, a sociedade e os sujeitos que a rodeiam na subjetividade que os engendra.

Para a realização da adaptação que nós propomos, procuramos estabelecer um diálogo com a obra original, na medida em que mantemos os elementos mais fundamentais do nível narrativo do texto, ao mesmo tempo que articulamos alterações na esfera da linguagem para converter em acessibilidade e identificação com a criança, além de promover um processo de interação mais atraente para o domínio infantil. A adaptação de uma obra será, muito provavelmente, o primeiro contato do leitor infantil com a história de FC, dessa maneira, a transposição exige clareza sobre quais pontos são necessários preservar e em que espectros devam ser realizadas acomodações para o envolvimento adequado.

Compreendemos como resultado que a adaptação para o público infantil em abordagem educacional não pode se situar de maneira fechada, no sentido de transportar exclusivamente os elementos da história selecionada sem considerar o contexto de produção e de público destinado. Dessa forma, não nos prendemos a um enredo específico oriundo do texto escrito do conto, mas sim ao universo ficcional do autor Isaac Asimov em articulação direta do que consideramos como elementos básicos da intersecção entre a literatura de ficção científica e a criança. Tal observação tem como cerne os desdobramentos do processo, considerando as múltiplas possibilidades de interação próprias das culturas de pares infantis e as possibilidades de aprendizado em ciências naturais ainda na primeira infância a partir da relação com a obra de ficção científica aqui adaptada.

Todo processo de adaptação pressupõe, em primeiro lugar, modificações para atingir os fins e o público desejado. No entanto, não é uma tarefa fácil reconhecer os limites que devam ser estabelecidos, por isso as particularidades da infância e a consideração desses sujeitos a partir de sua participação permite considerar a adaptação aqui apresentada, abarcada por um constante percurso de reelaboração (aplicações em várias turmas de crianças pequenas e reelaborações), como aquela que permite a criação da imaginação e a experiência no mundo da Ficção Científica.

REFERÊNCIAS

- ASIMOV, Isaac. *Sonhos de robô*. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- BARBOSA, Adriza Santos Silva; SANTOS, João Diógenes Ferreira dos. *Infância ou infâncias?*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 18, n. 38, p. 245-263, set./dez. 2017. Retirado de: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1984723818382017245>
- BARTON, Angela. *Urban science education studies: A commitment to equity, social justice and a sense of place*. Studies in Science Education, v. 38, n.1, p.37-41, 2002. Doi: <https://doi.org/10.1080/03057260208560186>
- BRUNNER, John. *The educational relevance of science fiction*. Physics Education, Bristol, v.6, n.6, p. 389-391, 1971. Doi: 10.1088/0031-9120/6/6/301
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura, v. 24, n.9, p. 803-809, 1972.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 169 - 191.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. *A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusoe no Brasil*. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.
- COHN, Clarice. *Antropologia da Criança*. São Paulo: Zahar, 2005.
- CORSARO, William. Métodos etnográficos no estudo da cultura de pares e das transições iniciais na vida das crianças: diálogos com William Corsaro. In: *Teoria e prática na pesquisa com crianças*. Fernanda Muller, Ana Maria Almeida Carvalho (org). São Paulo: Cortez, 2009.
- CORSARO, William. *Sociologia da infância*. Porto alegre: Artmed, 2011.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária uma Introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DAMAZIO, Reinaldo Luiz. *O que é criança?* 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DEL PRIORE, Mary. *História das crianças no Brasil*. Mary Del Priore (Org.) 7. Ed. – São Paulo: contexto, 2010.

- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 14^a ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- GOMES-MALUF, Marcilene Cristina.; SOUZA, Aguinaldo Robinson. *A ficção científica e o ensino de ciências: o imaginário como formador do real e do racional*. *Ciência & Educação*, Bauru, v. 14, n.2, p. 271-282, 2008. Retirado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2510/251019505006.pdf>
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Editora Summus, 1980.
- LA ROCQUE, Lucia. O. *Literatura e imagens de ficção científica: perspectivas entre as ciências e as artes, relações possíveis para a formação de professores no ensino de ciências*. In: HARRIS, Leila Assumpção (Org.). *A voz e o olhar do outro*, v. IV, Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012. p. 72-83. Retirado de: http://www.pgletras.uerj.br/vozhlaroutro/volume004/A_Voz_e_o%20Olhar_do_Outro4.pdf
- PIAGET, Jean. *Epistemologia Genética*. 4^aed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. *Ficção científica e ensino de ciências: para além do método de 'encontrar erros em filmes'*. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.35, n.3, p. 525-540, set./dez. 2009. Doi: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022009000300008>
- PIASSI, Luís Paulo; PIETROCOLA, Maurício. *De olho no futuro: ficção científica para debater questões sócio-políticas de ciência e tecnologia em sala de aula*. *Ciência & Ensino*, Campinas, v.1, número especial, p.1-12, nov, 2007.
- PIASSI, Luís Paulo. *Contatos: a ficção científica no ensino de ciências em um contexto sociocultural*. 2007. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Retirado de: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-10122007-110755/pt-br.php>
- PIASSI, Luís Paulo. *Interfaces entre Fantasia e Ciência: um estudo semiótico do filme "2001: Uma Odisseia no Espaço" como modelo de interpretação em perspectiva educacional*. 2012. (Tese de Livre-Docência) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Retirado de: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/100/tde-29082016-161259/pt-br.php>

- PIASSI, Luís Paulo. *A ficção científica e o estranhamento cognitivo no ensino de ciências: estudos críticos e propostas de sala de aula*. Ciência & Educação, Bauru v.19, n.1, p.151-168, 2013. Doi: 10.1590/S1516-73132013000100011
- PIASSI, Luís Paulo. *A ficção científica como elemento de problematização na educação em ciências*. Ciência & Educação, Bauru, v.21, n.3, p.783-798, 2015. Doi: <https://doi.org/10.1590/1516-731320150030016>
- RABKIN, Eric. *The fantastic in literature*. New Jersey: Princenton University, 1977.
- REIS, Anna Cecília de Alencar. *Leitura Animada: teatro de bonecos e contação de histórias como estratégias para a educação científica na primeira infância*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Doi: <https://doi.org/10.11606/D.100.2019.tde-14112019-155806>
- REIS, Pedro Rocha. *Investigar e descobrir: Atividades para a educação em ciência nas primeiras idades*. Chamusca: Edições Cosmos, 2008.
- SANTOS, João Diógenes Ferreira dos. *As diferentes concepções de infância e adolescência na trajetória histórica do Brasil*. Revista HISTEDBR, Campinas, n. 28, p. 224-238, 2007.
- SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. Cadernos de Educação, Pelotas, v. 12, n. 21, p. 51-59, 2003. Doi: [HTTPS://DOI.ORG/10.15210/CADUC.V0121.1467](https://doi.org/10.15210/CADUC.V0121.1467)
- SARMENTO, Manuel Jacinto. Culturas infantis e Interculturalidade. In: DORNELLES, Leni Vieira (Org). *Produzindo Pedagogias Interculturais na Infância*. São Paulo: Vozes, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. *Um país chamado infância*. 19ª ed. São Paulo: Ática, 2010.
- TRUJILLO, Albeiro Mejia. *A base triádica da obra de arte literária*. 2009. (Tese de Doutorado) - Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília, 2009.
- WEFFORT, Madalena Freire. *A paixão de conhecer o mundo: relato de uma professora*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

**O FILME *NA CIDADE VAZIA* -
UMA ADAPTAÇÃO DO LIVRO *AS
AVENTURAS DE NGUNGA: DA UTOPIA
À DISTOPIA* DE PEPETELA**

**THE FILM *HOLLOW CITY* - AN ADAPTATION
OF THE BOOK *NGUNGA'S ADVENTURES* BY PEPETELA:
FROM UTOPIA TO DYSTOPIA**

*Thiago Lauriti*¹

¹ Doutor em letras pela FFLCH/USP. Docente na Universidade Nove de Julho/Uninove e Universidade Federal do ABC - EDH/UFABC.

RESUMO: Este artigo busca identificar as “novas lentes e discursos” que marcam o filme *Na cidade vazia*, de 2004, da cineasta angolana Maria João Ganga, em relação ao texto que lhe serve de fonte *As aventuras de Ngunga*, de 1972, do também angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela. Para tal intento, serão utilizados como aportes teóricos e analíticos, os estudos de Robert Stam (2006) e de Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação. Ambos exploram as possibilidades intertextuais ou dialógicas que se estabelecem quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transportando para outros espaços-tempos as particularidades locais que resultam em uma obra nova, híbrida e não necessariamente inferior à que lhe deu origem. Ambos se afastam da retórica da perda que lamenta o que foi perdido na transição do romance para o filme.

PALAVRAS-CHAVE: Obra literária adaptada; Intertextualidade; As aventuras de Ngunga

ABSTRACT: This article seeks to identify the “new lenses and discourses” that mark the film *Hollow city*, from 2004, by the Angolan filmmaker Maria João Ganga, in relation to the text that serves as a source for *Ngunga's adventures*, by 1972, by fellow Angolan artist Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, known as Pepetela. For this purpose, studies by Robert Stam (2006) and Linda Hutcheon (2011) on adaptation will be used as theoretical and analytical contributions. Both explore the intertextual or dialogical possibilities that are established when a literary work is adapted for the cinema, transporting local particularities to other space-times that result in a new, hybrid work and not necessarily inferior to the one that gave rise to it. Both move away from the rhetoric of loss that laments what was lost in the transition from novel to film.

KEYWORDS: intertextuality, literary adaptation, Ngunga's adventures

INTRODUÇÃO

Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não só do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (...) A adaptação, nesse sentido é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (STAM, 2006, p. 48).

É na busca por identificar essas “*novas lentes e discursos*” que marcam o filme “*Na cidade vazia*”, de 2004, da cineasta angolana Maria João Ganga, em relação ao texto que lhe serve de fonte “*As aventuras de Ngunga*”, de 1972, do também angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, que se insere este estudo. Para tal intento, serão utilizados como aportes teóricos e analíticos, os estudos de Robert Stam (2006) e de Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação. Ambos exploram as possibilidades intertextuais ou dialógicas que se estabelecem quando uma obra literária é adaptada para o cinema, transportando para outros espaços-tempos as particularidades locais que resultam em uma obra nova, híbrida e não necessariamente inferior a que lhe deu origem. Ambos se afastam da retórica da perda que lamenta o que foi perdido na transição do romance para o filme.

Nas fortes palavras de Stam (2006), proliferam no discurso sobre adaptações, qualificadores como traição, deformação, violação, vulgarização, infidelidade que sugerem a superioridade da literatura sobre o cinema. O autor propõe-se, então, a “*desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas analíticas.*” (STAM, 2006, p. 20)

Linda Hutcheon também partilha da mesma premissa e posiciona-se: “*Assim como Stam e vários outros hoje, eu também sinto que chegou a hora de nos distanciarmos desse tipo de visão negativa.*” (HUTCHEON, 2011, p. 125)

Os dois teóricos substituem a análise pontual sobre a qualidade das adaptações pela contribuição efetiva para a construção de um estatuto teórico e de um instrumental analítico para o estudo da adaptação. Ao adotarem uma perspectiva intertextual ao invés da postura que julga a adaptação em termos de fidelidade ou não ao texto-

-fonte, esses autores orientam suas análises pela direção das respostas dialógicas, das interpretações, das reelaborações criativas que são dadas à obra original.

É na esteira dessas reflexões que se torna possível compreender melhor os pressupostos, em particular de Linda Hutcheon, que vê a adaptação enquanto produto e também como processo de reinterpretação e de “*criatividade palimpséstica*” (HUTCHEON, 2011, p. 47), permitindo que se leia o antigo sob o novo, sob a égide de diferentes intencionalidades, linguagens e temporalidades. Tanto Hutcheon (2011) quanto Stam (2006) remetem a conceitos trabalhados pelo teórico da literatura Gérard Genette que, apesar de não trabalhar especificamente com o cinema, amplia o conceito de intertextualidade de Kristeva, substituindo-o pelos diferentes graus de “*transtextualidade*”, enquanto aspectos e simultaneamente categorias do texto sobre os quais discutiremos no decorrer deste estudo. Uma vez que a adaptação envolve uma relação intertextual ou transtextual em diferentes graus entre os dois textos que presumivelmente, desenvolvem uma narrativa semelhante do ponto de vista da linguagem, mas de tempos-espacos diferentes, chega-se às questões vertebradoras deste estudo: Como a adaptação de Maria João Ganga (2004)² relaciona-se com a obra de Pepetela (1972), considerando-se as múltiplas temporalidades que as distanciam? Como essas obras dialogam com os discursos sociais e com a ideologia de cada ciclo histórico do qual são produtos? Quais são as equivalências e os distanciamentos entre elas? Quais elementos da história de “*As aventuras de Ngunga*” foram eliminados, adicionados, substituídos ou mantidos na adaptação fílmica? Por qual motivo? Qual o sentido dessas alterações? Antes de analisarmos mais verticalmente o livro de Pepetela cujo cenário ficcional espelha a utopia de ver construída a identidade de Angola, em contraste com o filme “*Na cidade vazia*”, que retrata a distopia de uma Angola depauperada pelas lutas que devastaram o país e esvaziaram as esperanças dos angolanos depois que a utopia foi destruída, parece relevante ressaltar que com-

2 Apesar de o filme ter sido lançado em 2004, seu roteiro foi escrito em 1991, de acordo com a própria autora, em entrevista concedida, em Lisboa em fevereiro de 2005, a Carlos Gonçalves depois de Maria João Ganga concluir o filme. Disponível para consulta em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Data de acesso: 11 dez. de 2022.

partilhamos com a pesquisadora Fabiana Buitor Carelli Marquezini a leitura das duas obras como “*alegorizações de um conceito de nação angolana*” (MARQUEZINI, 2008, p. 186) e acrescentamos que a adaptação fílmica desliteraliza o livro, remove as marcas autorais da obra de Pepetela e substitui a utopia do ideário pré-revolucionário pela distopia esvaziada de sonhos da realidade pós-revolucionária. Renovação de sentidos do passado e construção de sentidos futuros. O sentido das obras não morrem. São revisitados já que as obras se inscrevem em espaços-tempos de permanente abertura às transformações, esperando alguém que as reescreva.

“AS AVENTURAS DE NGUNGA”: A CONSTRUÇÃO DA UTOPIA

“*As aventuras de Ngunga*” foi escrito em 1972 pelo escritor angolano Artur Pestana – o Pepetela – e foram publicados trezentos exemplares um ano depois, em forma mimeografada, em plena floresta do leste de Angola pelos serviços de cultura do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). O próprio autor declara que o livro não nasceu de uma necessidade estética, mas da constatação de que o ensino nas escolas de base do MPLA requeriam textos de apoio que pudessem ser lidos em sua própria língua – o “*Mbunda*”. O projeto, inicialmente ideológico-pragmático, desdobrou-se em um projeto estético que foi “*muito além da cartilha de guerrilha*” (LAURITI, 2008) inicialmente idealizada.

Três vertentes entrecruzam-se nessa obra de Pepetela: sua experiência engajada enquanto combatente do MPLA, seu projeto ideológico de colocar no imaginário de crianças e jovens a realidade estratégica das guerrilhas para conseguir adesão à causa revolucionária e seu projeto estético de criação literária da obra. O fio condutor que alinhava a tessitura da narrativa é o rito de passagem por que passa o pequeno protagonista – Ngunga – por meio das viagens que faz pelos bastidores da luta armada em Angola, cenário privilegiado para a metaforização das experiências de aprendizagem da identidade nacional angolana da qual ele vai se tornar modelo.

A narrativa concentra-se na trajetória de Ngunga, um órfão de treze anos, que teve

os pais assassinados por soldados portugueses durante a guerra de Independência de Angola (1961-1975) e passa a vagar errante de aldeia em aldeia, canalizando todos seus esforços para tornar-se um guerrilheiro. O menino coloca-se em permanente estado de viajante nômade que precisa conhecer o mundo para ser validado pelo universo adulto.

A busca de Ngunga é pelo autoconhecimento, pela aprendizagem, pela compreensão dos valores revolucionários e para tal são necessárias a peregrinação, a experiência das ações vividas, a tomada de consciência da realidade, que metaforiza o trajeto por que deve passar também Angola para atingir a maturidade: “*Que procurava então Ngunga? É simples: queria saber se em toda parte os homens são iguais, só pensam neles*”. (PEPETELA, 1980, p. 50)

No espelho ficcional, Ngunga tem como ponto de partida de sua peregrinação o “*kimbo*” em que mora com “*Nossa Luta*”, em uma casa construída pelo amigo, depois que os pais foram assassinados e a irmã levada pelos inimigos. O leitor depara-se, assim, com um menino desenraizado, sem referências e despossuído de sentimentos de pertença. O motivo de sua partida é uma “*ferida no pé*”, imagem transformada em “*littera*”, metaforizando as feridas da guerra, da violência, das violações dos direitos do angolano que o leva a caminhar e a agir, porque para consolidar a nação angolana é preciso caminhar e iniciar-se na práxis revolucionária.

Em sua trajetória, ele convive com uma galeria de personagens que habitam duas dimensões distintas na teia discursiva: o universo infantil que é idealizado, inocente, bom e utópico; e o universo que retrata a realidade do mundo adulto que oferece lições de injustiça, mentira, inveja e exploração.

Na esfera do mundo adulto, sua primeira experiência de desencanto ocorre com Kafuxi, que o acolhe em sua aldeia em troca de trabalho, mas a proximidade com esse líder do movimento o revela como um homem egoísta, mesquinho e dissimulado que escondia o alimento dos guerrilheiros a quem deveria ajudar: “*Todos os adultos eram assim egoístas (...) Só pensavam neles? Até mesmo o chefe do povo, escolhido pelo Movimento para dirigir o povo. Estava certo?*” (PEPETELA, 1980, p. 15)

De aldeia em aldeia, sucedem-se as decepções. A cada incursão no universo adulto com seus costumes, tradições e fatos, o cotidiano da guerrilha vai sendo revelado pelo olhar de Ngunga. Ele entende essa realidade, engaja-se à luta do seu povo,

mas ao conhecê-la de perto desencanta-se, sem contudo abandonar seu sonho: “*Tudo que era bom era oprimido e esmagado pelo que era feio e mal.*” (PEPETELA, 1980, p. 52)

Povoam o universo idealizado infantil, identificado com a virtude, com a inocência e com os ideais do projeto revolucionário: o próprio Ngunga; a pequena Imba, a inocente filha de Kafuxi, que foi vendida pelo próprio pai; e Uassamba, a bonita menina de treze anos, casada com o velho Chipoya, fato esse que a impediu de concretizar a paixão proibida por Ngunga.

Interessante notar que não é o “*chrónos*” (tempo cronológico) que insere esses personagens em uma ou outra dimensão discursiva, mas o “*aión*”, isto é, o tempo e a natureza das ações vivenciadas pelas personagens. Por essa razão, o amigo “*Nossa Luta*”, que morreu pela causa revolucionária e torna-se símbolo dela e também o professor “*União*” que se recusou a delatar os companheiros revolucionários e por isso foi capturado e preso, apesar de serem adultos, integram-se ao universo valorativo infantil, pois guardam a inocência e a bondade. Já Chivuala, o também órfão de quinze anos que estudava com Ngunga, não pertence a essa dimensão, pois “*O Chivuala já é quase um homem. É por isso que começa a ficar mau e invejoso*”. (PEPETELA, 1980, p. 29)

Da dimensão do mundo adulto participam todos os atores que, em decorrência de algum vício de caráter, afastam-se do ideal da revolução. Pertencem a essa categoria: o mesquinho Kafuxi; o orgulhoso comandante Mavinga que sempre aumentava seus feitos na guerrilha; o invejoso comandante Avança; o traidor Chitangua que indicou aos inimigos o caminho da escola para que ela fosse atacada por colonialistas; o velho Chipoya que comprou Uassamba para casar-se com ela cumprindo a tradição do “*alambamento*”³; e os “*tugas*”, forma como eram nomeados os portugueses que representam o inimigo comum, apresentados no enredo apenas como figuração, sem merecer sequer o estatuto de personagens.

3 Basicamente é um dote que deve ser dado à família da noiva como representação de um bem valioso que está saindo da família originária. A grande maioria da sociedade angolana tem como figura principal a mulher, pois é ela que trabalha a terra para alimentar e dar continuidade a sua família. Por esse motivo a saída da mulher da casa dos pais para a do marido, constitui para a família da mulher a perda de uma fonte de sustento, merecendo serem compensados, conforme prega a tradição angolana.

Ngunga aprende a ler o mundo da revolução pelo filtro dessas experiências que revelam a realidade da guerrilha, o ranço de algumas tradições angolanas e os vícios e pequenezas dos personagens que povoam o universo ficcional. Esses elementos constituem-se como vetores do amadurecimento do protagonista, porque o fazem pensar, observar, comparar, inferir, criticar e relativizar o estatuto de líderes que é conferido a esses adultos: “*Tinha vontade de gritar, de insultar o Chipoya, os pais de Uassamba, os velhos que defendiam os costumes cruéis, os novos que não tinham coragem de os destruir*”. (PEPETELA, 1980, p. 55.)

Ngunga é o porta-voz de uma ideia recorrente na obra de Pepetela, apontando para a necessária desconstrução de valores da sociedade angolana que entraram em decomposição, para que se torne possível a construção da identidade de uma nova nação. O universo dos novos e dos velhos não se polarizam e por isso não se neutralizam em verdades específicas, pois é do contato inevitável entre essas duas esferas interrelacionadas que vem a força que alimenta a luta contra o inimigo comum e contra a opressão que eles representam.

A causa revolucionária sobrepõe-se a tudo e permite que as tradições do passado possam ser revisitadas em nome do futuro que aguarda ser construído e assim, cessam as dualidades: “*As pessoas de quem gostava e de quem não gostava vinham-lhe à lembrança: os pais, Mussango, Kafuxi, Imba, Nossa Luta, Mavinga, Chivuala, União. Bons ou maus, todos tinham uma coisa boa: recusavam ser escravos, não aceitavam o patrão colonialista*” (PEPETELA, 1980, p. 41). Dessa forma, desaparece a linha tênue que separa os heróis dos vilões, ou o universo infantil do adulto, pois é o rito de passagem enquanto ato existencial o elemento necessário para transformar o menino de hoje em homem do amanhã que precisa ser preservado. Esse é o fio condutor que atravessa o enredo para encerrar a viagem transformadora do protagonista, desenhar sua geografia interior e metaforizar a infância como “*substratum*” das utopias e dos sonhos políticos.

O autor propõe a si próprio e ao seu leitor a necessidade da conscientização do “*ser-estar*” angolano naquele momento histórico, que carrega o “*pressentimento da esperança*” de que nos fala Ernst Bloch (2005). Esse princípio delineia-se não apenas na efabulação, mas revela-o como um embrião da utopia que vai sendo gestada e

que prepara a construção do futuro de Angola. É a esperança na transformação que modula os movimentos de Ngunga e o ajuda a superar as contradições históricas que presencia durante suas viagens libertadoras, pois percebe que os vícios que conhece nessa trajetória estão inscritos na alma humana e não na causa política. Experimentá-los ou não é uma opção de cada sujeito histórico em sua travessia.

No cenário textual, a floresta com todos os seus elementos é um espaço cúmplice que presencia suas aprendizagens e, contracenando com esse espaço, apresenta-se uma voz narrativa também nômade como o pequeno protagonista, que em alguns momentos presentifica-se em terceira pessoa, em outros assume dialogicamente um “nós” e mistura-se ao conteúdo narrado. No capítulo final, entretanto, penetrando nos pensamentos de Ngunga pelo discurso indireto livre, essa voz assume-se polifonicamente como um “griot”⁴ que pretende manter viva essas histórias na História: “Essa história de Ngunga foi me contada por várias pessoas, nem sempre da mesma maneira” (PEPETELA, 1980, p. 57).

Fugindo das conclusões que os epílogos contêm, a narrativa abre-se para a dúvida que eterniza a condição de símbolo de Ngunga, quando o herói resolve mudar de nome e partir sozinho para a escola, porque percebe que o conhecimento é a única forma de reafirmar a revolução. Ngunga desaparece: “Camarada pioneiro: procurei em todas as escolas, a ver se encontrava Ngunga. Mas foi em vão”. (PEPETELA, 1980, p. 57)

Em um segundo apelo, bem mais persuasivo, a voz narrativa faz com que Ngunga escape do cenário ficcional e possa continuar sua viagem no plano factual em qualquer lugar: “Vê bem, camarada pioneiro. Talvez esse camarada que contigo estuda, contigo come, contigo brinca seja o Ngunga. Ou talvez Ngunga já não seja pioneiro. Será então guerrilheiro, como desejava” (PEPETELA, 1980, p. 59).

4 O termo *griot* designa os antigos contadores de histórias do continente africano. Segundo Gregorin-Filho (2009, p. 92-93): “Os griôs são homens quase sagrados para alguns povos de culturas africanas; eles são responsáveis pela transferência dos saberes dos antepassados às novas gerações por meio de suas histórias, narradas em rodas, animadas à luz de uma fogueira. Comenta-se que os griôs tecem fios do céu e têm a capacidade de trazer essas histórias diretamente dos deuses”.

O movimento crescente de procura continua até chegar ao seu grau máximo de expansão:

Camarada guerrilheiro, vê bem o jovem combatente que a teu lado se encontra? Não será Ngunga (...) esse guerrilheiro que quer acabar com todas as injustiças venham elas de onde vierem e mudar o mundo? Não será numa parte desconhecida de ti próprio que se esconde modestamente o pequeno Ngunga? Ou talvez Ngunga tivesse um poder misterioso e esteja dentro de nós, nós o que recusamos viver no arame farpado, nós os que recusamos o mundo dos patrões e dos criados, nós os que queremos o mel para todos. (PEPETELA, 1980, p. 59)

Esse movimento narrativo do último capítulo confirma a “força performativa”⁵ de palavra de ordem que permeia toda obra de Pepetela, incitando a um processo de organização da consciência coletiva do angolano, aspecto esse recorrente em todos os livros do autor. E se como diz o autor na obra “*A geração da utopia*”: “*Portanto, só os ciclos são eternos*” (PEPETELA, 1993, p. 11), pode-se imaginar que o pequeno Ngunga cumpriu o seu ciclo nessa obra, mas imerso na inexorabilidade do tempo, poderá ressurgir em outros espaços, em outros tempos, em outras histórias...

“NA CIDADE VAZIA”: O CONTEXTO DA DISTOPIA.

O filme “*Na cidade vazia*” (“*The Hollow City*”) foi-nos apresentado pelas Profa(s) Dra(s) Maria Zilda da Cunha e Profª Dra Fabiana Buitor Carelli Marquezini do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (ECLLP/FFLCH/USP), durante a disciplina “*Diálogos Brasil-África na Literatura Infantil e Juvenil de Língua Portuguesa*”, ministrada no segundo semestre de 2009. A

5 Segundo Austin (1990), o conceito de “*performatividade*” (do inglês “*perform*”, que significa “*realizar*”) refere-se aos enunciados que têm a faculdade de realizar os fatos que eles remetem pelo simples ato de ser enunciado.

Profª Drª Fabiana Buitor Carelli Marquezini que, no âmbito de seu trabalho, na Universidade de São Paulo, trabalhou com os projetos “*Estilhaços na estrada: a estética da guerra em Lobo Antunes e Pepetela*” (2004-2008) e “*A flor, a câmera, o tiro: cinema africano de língua portuguesa em perspectiva*” (2008). Essas experiências deram origem ao artigo: “*Aos cacos: imagens da nação angolana em ‘As aventuras de Ngunga’ e ‘Na cidade vazia,’ livro e filme*” (2008), em que a autora faz uma análise contrastiva do livro e do filme, “*a partir da composição justaposta dos respectivos protagonistas, Ngunga e Ndala, e do encaminhamento de suas trajetórias em relação íntima com a configuração do espaço, buscando compreender essas narrativas como discursos de cunho identitário em que se configuram imagens de nação*” (MARQUEZINI, 2008, p. 184). Para a autora, livro e filme constituem “*alegorizações de um conceito construído de nação angolana*” (MARQUEZINI, 2008, p. 186)

À época da publicação desse artigo, estávamos imersos no projeto “*Violências singulares, texto plurais: um diálogo entre ‘Sapato de Salto’ de Lygia Bojunga e ‘As aventuras de Ngunga’ de Pepetela*” (LAURITI, 2011) e, apesar de termos ensaiado uma reflexão escrita sobre a aproximação livro-filme, não seguimos adiante, mas que ora retornamos neste estudo, com o intuito de verificar como a adaptação feita pelo filme reinterpreta a obra de Pepetela que lhe serve de fonte, utilizando de novas lentes, novos discursos e novas linguagens.

O filme “*Na cidade vazia*” teve seu roteiro escrito em 1991, foi filmado em 2003 e lançado em 2004, doze anos depois do nascimento do projeto. Passado esse tempo, Luanda é o cenário eleito para o filme. Uma Luanda abarrotada de gente, mas esvaziada de sonhos e de esperanças. É a própria diretora angolana do filme – Maria João Ganga – que revela em entrevista:

Eu tento sempre abordar o vazio que existe na sociedade. Havia o vazio que o recolher impunha, mas também o vazio das pessoas, uma espécie de perdição que ainda hoje se sente. (GANGA, 2005, *online*)

A motivação do seu projeto, tanto tempo adiado, talvez tenha sido a de retratar os efeitos da guerra, ainda tão visceralmente presentes em Angola. O projeto estético de Maria João Ganga demonstra as consequências diretas e indiretas da guerra, sem,

contudo despertar sentimentos partidários de simpatia ou associações sensacionalistas, mas consegue espelhar um processo de esfacelamento da promessa dos sonhos de liberdade pós-independência de Angola.

O filme, em seus noventa minutos, desvela a partir do olhar do protagonista Ndala as consequências da guerra civil sobre o tecido social e físico de Luanda. Definindo na miséria e no abandono, os filhos dessa guerra buscam formas de sobreviver, nos caminhos traçados pela prostituição, pela ilegalidade, pela comiseração e pela contravenção até chegar à criminalidade. Veredas essas que são ensinadas às crianças que seguem os caminhos que o universo adulto aponta, reinventando, de certa forma, a trajetória de Ngunga.

A história registra os efeitos devastadores dos conflitos que perduraram por vinte e sete anos. A guerra teve início em 1975, imediatamente após Angola tornar-se independente de Portugal e prolongou-se até 2002, com alguns frágeis intervalos de paz. Podem ser divididos em três períodos esses grandes combates: 1975-1991; 1992-1994 e 1998-2002. O MPLA conseguiu a vitória em 2002, mas o país ficou devastado, a economia seriamente afetada e a infraestrutura totalmente abalada.

É nesse contexto que o plano ficcional do filme se instala. Luanda, 1991. Os créditos vão sendo apresentados, enquanto se ouve em *“voice-over”*⁶ um piloto que pede autorização à torre de comando para proceder à rota Bié – Luanda. Surge em *“extreme close-up”*⁷ no centro azulado a hélice de uma aeronave cujo movimento espiralado, saindo de um ponto original, já de início remete à ideia de continuidade cíclica. A guerra civil está em seu apogeu. Quando o avião aterrissa, desembarcam combatentes, o caixão de um militar morto em combate e um grupo de crianças órfãs, refugiadas da guerra, que estão sob os cuidados de uma freira. Entre elas está

6 Segundo Harrington, o conceito de *“voice-over”* significa *“(…) qualquer linguagem falada que não parece vir de imagens na tela”*. (1973, p. 165).

7 O *“extreme close-up”*, também conhecido como *“plano detalhe”* ou *“primeiríssimo plano”* é utilizado para ressaltar determinada ação, parte do corpo (olhos, boca, pés, mão, etc.) ou objeto (no nosso caso, o centro da hélice de um avião), para mostrar os detalhes mais significativos *“(…) em que o espectador precisa ‘ver’ para sentir ou entender o que está acontecendo na ação”*, segundo Moletta (2009, p. 49).

Ndala, um menino de doze anos, cujos pais foram assassinados em um massacre à sua aldeia, na província angolana de Bié. O menino foge e, como Ngunga, começa uma peregrinação iniciática pela decadente Luanda que o faz conhecer a dinâmica social do lugar, convivendo com grupos marginalizados de “*caluandas*”, como são conhecidos os moradores da capital angolana.

Sem rumo, o menino perambula pela cidade e vai progressivamente sendo apresentado à dura realidade. Leva consigo um “*saquito*” com seus poucos pertences e empurra um emblemático brinquedo artesanal que remete tanto à ideia de um cajado, quanto ao símbolo infantil que marca sua condição de inocência. Aos poucos, pela convivência com o mundo adulto, esse brinquedo vai sendo transformado até ser vendido, revelando o momento em que sua inocência é definitivamente perdida.

Ao longe, um mendigo com o rosto repleto de restos de comida encontrada no lixo em “*close-up*”⁸ o observa e sorri. Ele é nomeado nos créditos finais do filme apenas como “*louco*” e a ele não são atribuídas nem fala, nem ações visíveis. Talvez para representar a tradição espreitando a condição atual do angolano.

Em outro plano, a freira que tinha a guarda de Ndala não desiste de procurá-lo pelas ruas e becos até o final do filme, mas acaba perdendo seu rastro definitivamente.

Desde as primeiras cenas, desenvolve-se, paralelamente às andanças de Ndala, uma outra narrativa. O cenário é uma escola onde crianças ensaiam a dramatização de “*As aventuras de Ngunga*”. Para representar o protagonista é escolhido o brincalhão Zé, também um órfão de guerra que vive com a madrinha, em troca dos serviços domésticos que presta a ela (“*mais valia*”)⁹.

A retomada recorrente desse cenário da escola, que expõe os ensaios da peça com as crianças dramatizando fragmentos literais da obra, vai pontuar o roteiro até o final, fazendo um claro contraponto com as experiências reais pelas quais Ndala vai passando.

8 Segundo Houaiss (2001), o termo “*close-up*”, ou simplesmente close, em cinema e audiovisual, é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

9 O conceito de “*mais-valia*” retirado de Karl Marx e aplicado à infância, para representar o valor de uso que a criança pode assumir nos mais variados contextos sociais.

Em sua peregrinação, Ndala dorme na praia, em uma cabana de um pescador que conhece e lhe confia sua história. Continua a vagar até chegar ao edifício em que mora Zé. Os dois tornam-se amigos e enquanto ensaia suas falas de Ngunga, Zé lava roupa para a tia e lê: “*Sou Ngunga. Eu não sou criança. Se houver ataque, não vou chorar nem fugir*”. Sucede-se a leitura de fragmentos inteiros do livro diante do espelho.

Ndala conta sua triste história ao novo amigo e, em “*flashback*”, rememora o assassinato dos pais no Bié e a aldeia incendiada. Logo prepara-se para retornar a caminhada e voltar a andar sozinho pelos becos escuros de Luanda: “*Assim sozinho como Ngunga? Tens sorte! Tu sabes que é Ngunga? Não é?*”. Zé convida-o para dormir no terraço para que a Madrinha não o descubra, avisando que é perigoso desobedecer ao toque de recolher imposto na cidade e prometendo levá-lo, na manhã seguinte, à casa de sua prima, a prostituta Rosita, para que o amigo possa morar com ela.

Enquanto isso a infatigável freira continua sua busca pelo menino e desabafa com o pároco da cidade: “*Sabes como são essas crianças. Andam por aí pela cidade a pedir, a comer o que lhe dão (...). Estou apavorada. Ele é muito pequeno. É bom insistirmos. Não temos apenas essa criança a nosso encargo. É muita crueldade. Essa criança veio do mato e nunca vai conseguir sobreviver. Ainda nesta cidade. Esta cidade é uma selva*”.

Os amigos continuam a perambular pela cidade. Depois de pularem o muro do cinema Miramar, assistem a um filme, que se percebe ser de luta pela sonoridade e reação dos que o assistem, os dois amigos vão à casa de Rosita e, nesse trajeto, conhecem Joca, um outro primo de Zé, que se apresenta como mecânico, mas na verdade é um contrabandista de cigarros que agencia crianças para vendê-los na rua. Vão passear de carro com ele, marcando a iniciação de Ndala na contravenção, na marginalidade e no crime.

À noite, os dois encontram Rosita bêbada no prostíbulo e, ao som da “*kizomba*”¹⁰, bebem, fumam e convencem a prima a ficar com Ndala. Em uma clara referência

10 Segundo Adriana Meneses (2014), a “*kizomba*” é um gênero musical de origem angolana que teve início com uma banda que pertencia às FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola). Disponível para consulta em: <http://www.maiskizomba.com/kizomba>. Data de acesso: 16/11/2014.

ao livro, de Pepetela, em meio à sua iniciação nesse novo caminho, Ndala pergunta ao Zé sobre Ngunga: “*E aquele da história...onde está?*”. Zé responde: “*Ninguém sabe*”. Não tarda a ação de Joca em aliciar o menino e fazê-lo também traficar seus cigarros. Em um claro contraponto, Zé lê para o amigo, um trecho de “*As aventuras de Ngunga*” à beira do mar “*Mais uma vez, Ngunga pôs o saquito ao ombro e viajou. Saltou para o outro lado do Kuando e andou dois dias até o Quembo. Passou por alguns ‘kimbos’ 11, onde lhe deram de comer (...) queria saber se em toda a parte os homens são iguais, só pensando neles.*” (PEPETELA, 1980, pp. 16-17)

Ndala sente-se só na casa de Rosita e vai visitar o pescador com seu “*saquito*” “*O que tens no saco?*”, pergunta ele. O menino responde: “*Minhas coisas e o cigarro de mana Rosita. Quer um cigarro? Eu te arrumo*”. O brinquedo de Ndala se quebra e é metaforicamente Joca quem vai “*arrumá-lo*”, em uma clara referência à inocência que lhe vai sendo roubada pelas experiências com o mundo adulto.

O menino volta a vender seus cigarros, mas é roubado e intimidado por outro adolescente de um grupo concorrente que o expulsa do lugar. Ndala resolve então vender seu brinquedo para repor os cigarros roubados. Metaforicamente, vai procurar um artesão cujo ponto ficava sob um frondoso baobá. O menino vende seu brinquedo e por um processo metonímico despede-se também de sua inocência.

Ndala procura Zé por todas as escolas ou onde haja um agrupamento de crianças, mas não o encontra: “*Conheces o Zé? Aquele que também é Ngunga? Mana, conheces o Ngunga?*”.

Enquanto isso, no cenário da escola a professora dita aos alunos um fragmento de “*As aventuras de Ngunga*” que já prenuncia o fim trágico do pequeno Ndala: “*O combate tinha sido violento. Rende-te para não te matarem.*” (PEPETELA, 1980, p. 33)

Zé escreve, então, uma carta para o amigo, dizendo que iria buscá-lo para assistir à apresentação da peça na escola e deixa-a sob a porta da casa de Rosita. Ndala

11 Também chamada de *kubata*, trata-se de um conglomerado de casas rústicas onde habitam as famílias angolanas. Suas paredes são feitas de argila compactada em uma estrutura feita de caibros da madeira com alguns centímetros de diâmetro, amarradas por treliças e o teto feito de capim o que ajuda a deixar o ambiente interno da habitação suportável nos dias extremamente quentes e frios.

resolve morar na praia com o pescador, mas no caminho encontra Joca e Nandão que o convidam para um assalto assim que a cidade ficasse vazia. Ndala aceita o convite.

Enquanto Zé encena “*As aventuras de Ngunga*” na escola, em outro plano, Joca e Ndala invadem a casa de um piloto de avião para assaltá-la. O telefone toca. O piloto desperta e luta com Joca que consegue fugir. Ndala pega o revólver e atira no piloto. Pensando que o tivesse matado, o menino observa na última cena, do plano de cima, uma enorme escada espiralada que retoma a metáfora inicial da hélice do avião e da ideia de continuidade. O ciclo iria continuar... Detém-se, com o olhar fixo, observando um quadro que retrata uma tradicional máscara africana “*O carnaval amargo*”, do angolano Telmo Vaz Pereira. O oficial arrasta-se, recupera a arma e põe fim à trajetória de Ndala assassinando-o.

A cena final é acompanhada pelo belíssimo motivo musical cantado pelo angolano Né Gonçalves – “*Vazio na mão*” – que recupera nessa linguagem os enfoques temáticos desenvolvidos pela diretora Maria João Ganga no filme.

O vazio na mão (Né Gonçalves)

Precoces crianças
Navegam sem chegar
No mar de esperanças
O encontro no olhar

E ao longe as palmeiras
Que o vento faz lamentar

E o universo tem cor
Uma acácia no chão
A geração da dor
E o vazio na mão

Sorrisos,
Loucuras, abrigos
Promessas antigas
Abraços festivos, esquecidos
Eternos mendigos

Escuta a voz da terra

É a voz amigos, sem guerra

É uma mesa e um pão
O caminho na mão
De novo o pulsar deste chão

Precoces crianças
Navegam sem chegar
No mar de esperanças
O encontro no olhar

Precoces crianças
Navegam sem chegar
No mar de esperanças
O encontro no olhar
No olhar
No olhar

Como se pode observar, a letra da canção que conclui o filme tece os fios dialógicos entre os grandes temas explorados tanto pelo filme como pelo livro fonte, resumindo-os e justificando-os. As “*promessas antigas*” ainda não foram cumpridas e as “*precoces crianças*” ainda navegam sem chegar. Ambos, Ngunga e Ndala, a “*geração da dor*”, carregam consigo a impossibilidade de re(ação), pois trazem o “*vazio na mão*”.

Oscila-se, assim, entre dois universos que se interpenetram, apesar de representarem períodos diferentes da história: o da utopia dos sonhos revolucionários encarnado por Ngunga e o da distopia dos sonhos desfeitos de Ndala, na realidade presente de Angola.

“NA CIDADE VAZIA”: UMA ADAPTAÇÃO DE “AS AVENTURAS DE NGUNGA”

Entendemos o filme “*Na cidade vazia*” como uma adaptação de “*As aventuras de Ngunga*” e, à exemplo de Stam (2006) e Hutcheon (2011), não compactuamos com os discursos de perda, de violação, de deformação, de infidelidade que recobrem,

normalmente, a transposição da obra para o filme. Trata-se, ao contrário de enxergar a adaptação como um processo de recriação, de reinterpretção, de reinvenção ou como diz Hutcheon “*significa pensá-las como obras inerentemente palimpsestuosas (...) assombradas a todo instante pelos textos adaptados*” (Hutcheon, 2011, p. 27)

“*Na cidade vazia*”, já a partir dos créditos iniciais, o engajamento intertextual com “*As aventuras de Ngunga*” pode ser pressentido, quando se lê a dedicatória “*Ao Pepetela e João Amaro*”, indicando a possibilidade de ser realizada uma homenagem que depois se mostrará contestadora da obra que lhe serve como fonte. Trata-se do exercício de um ato criativo e interpretativo de recuperação de uma obra escrita há mais de duas décadas, que utiliza outros recursos e outra linguagem para revisita-la.

O filme apresenta muitas equivalências entre os vários componentes das duas histórias: o tema da desterritorialização, do nomadismo, da estrangeiridade e da busca de identidade dos protagonistas e metaforicamente de Angola; o ciclo de incorporação de valores do mundo adulto; a adultização dos protagonistas; a busca pelo pertencimento; a semelhança de idade, da condição de orfandade, a similaridade dos nomes e das descrições físicas; do metafórico “*saquito*” que ambos carregam em suas perambulações que vão sendo preenchidos ao sabor das experiências que eles acumulam e assim por diante.

Uma das maneiras de abordar de forma mais ampla a adaptação é defini-la como o fez Linda Hutcheon: “*como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica)*” (HUTCHEON, 2011, p. 47). Considerando a adaptação como “*produto*” e como “*processo*” há de se considerar que as condições de produção e de recepção dessas duas obras estão separadas por mais de vinte anos e, inevitavelmente, apresentam diferenças de natureza política, histórica e cultural que são compatíveis com as intenções pessoais e estéticas dos seus criadores. Como vimos, as mudanças significativas do momento histórico que viram nascer esses dois projetos estéticos alteraram a forma como a história foi contada e como ela deve ser interpretada ideológica e artisticamente. Confirmando essa perspectiva e reforçando a ideia de construção da utopia em “*As aventuras de Ngunga*” e da destruição dela em “*Na cidade vazia*”, Marquezini constata:

Nessa história, a ‘viagem’ de aprendizado de Ndala acaba levando a lugar algum. E Ngunga, nesse contexto, enquanto modelo ou exemplo de ‘angolanidade’, sobrevive apenas como um papel dramático num teatro de escola – enquanto fingimento, puro discurso distanciado da realidade. Zé, o rapaz honesto, mas iniciado nas artes da malandragem, é o moderno Ngunga, e representa o mito do herói numa sociedade dissolvida em conflitos. Ndala, o Ngunga ‘concreto’ da história, vai-se constituindo, por meio da intertextualidade, enquanto uma identidade aos cacos, dissolvida no vazio da violência, da morte e da utopia enquanto mera representação. (MARQUEZINI, 2008, p. 192)

Se as viagens de Ngunga pelas bases do MPLA o levam à adultização e à construção e incorporação de valores revolucionários histórica e culturalmente marcados, constituindo-se como vetores do seu amadurecimento; as viagens de Ndala, em outro tempo-espaço, o conduzem à destruição dos valores do que é ser criança e do que é ser angolano.

Entendemos que o projeto estético de Maria João Ganga em “*Na cidade vazia*” reafirma a sua cultura, mostrando outra perspectiva do que é ser angolano em outro tempo-espaço e contribuindo para manter viva a obra de Pepetela tantos anos depois. Como os dois protagonistas – Ngunga e Ndala – as duas histórias também se tornam “*viajantes*” e atravessaram o tempo e cruzaram espaços, porém o texto-fonte ainda pode ser reconhecido. Apesar de o filme adaptar apenas partes do livro, acrescentar novas personagens, alterar o cenário ficcional, contextualizar os novos tempos onde a ação se desenrola e, principalmente, oferecer uma nova resposta à trajetória de Ngunga, ele incorpora essas diferenças a partir das equivalências existentes entre as duas obras, já que a “*adaptação é repetição, porém repetição sem replicação.*” (Hutcheon, 2011, p. 28). A história de Ngunga evoluiu, adaptou-se aos novos tempos, instalou-se na decadente Luanda da década de noventa, repetiu-se enquanto tema; mas variou enquanto expressão artística, promovendo uma revisão histórico-cultural do texto-fonte.

Essa revisitação, já anunciada na dedicatória à Pepetela, não é, entretanto, assumida pelas tradicionais expressões “*baseada em*” ou “*adaptada de*”, o que nos

remete a questionamentos sobre as condições de recepção do espectador de hoje: como o filme poderá ser entendido por quem desconhece “*As aventuras de Ngunga*”? A resposta nos vem de Linda Hutcheon:

Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciaríamos uma obra qualquer. (Hutcheon, 2011, p. 167)

Segundo a autora, para se reconhecer uma adaptação como tal é necessária a mobilização de nosso repertório cultural para preencher as “*lacunas*” da adaptação com as informações oriundas do texto-fonte “*que a teoria hermenêutica chama de horizonte de expectativa.*” (Hutcheon, 2011, p. 167)

Há fortes indícios no filme que podem contribuir para que a audiência que conhece o texto-fonte possa reconhecer o diálogo intertextual que se estabelece com “*As aventuras de Ngunga*”, além da dedicatória à Pepetela. O espaço escolar é o espaço privilegiado para que esse diálogo se instaure. É nele que o texto-fonte é lido pelos alunos, ditado pela professora, ensaiado pelas crianças e finalmente representado. Tudo isso de forma literal.

Nesse contexto, a história de Ngunga segue seu ritmo como elemento metatextual acompanhado pela história de Ndala que, como um contraponto, desenvolve-se em uma direção oposta, possibilitando que o espectador destile do enredo o que é comum e o que é divergente. Na verdade, Maria João Ganga utiliza o texto-fonte de Pepetela como um grande pretexto que fornece catalisadores para a ação fílmica, como as cenas que se desenvolvem na escola, produzindo uma obra radicalmente nova que espelha sua preocupação central: O que aconteceu com a utopia dos sonhos revolucionários? Quais foram os resultados deles para os angolanos?

Claro está que o projeto estético de Maria João Ganga não critica a luta pela independência, mas sim a retórica do passado, a narrativa idealizada de uma trajetória revolucionária que se mostrou ineficaz mais de trinta anos depois. Por meio da revisão do percurso histórico de Ngunga, é evidenciada a descrença no projeto identitário angolano que esse caminho propunha.

Nos universos ficcionais retratados, Ngunga e Ndala representam aquilo que a cultura em que estão inseridos ajudou a moldar. Não se apresentam apenas como categorias estético-ficcionais, mas assumem uma natureza simbólico-coletiva, à medida que espelham a matriz constitutiva dos adultos que constroem o futuro de uma sociedade própria do tempo que representam. Perde-se, assim, a imagem idealizada da infância que é reinterpretada nas duas obras como uma construção histórica, social, cultural e econômica que permite explicar a sociedade da qual as duas crianças são produtos.

Na esteira dessas reflexões, é possível concluir que o filme “*Na cidade vazia*” realiza uma adaptação da obra de Pepetela, revisitando suas premissas e suposições por meio de novas lentes que corrigem o texto-fonte, mas mantém com ele um diálogo vivo, imerso no que Linda Hutcheon chama de “*contínuo discursivo*”.

O modelo de um contínuo possui a vantagem de oferecer uma forma de pensar sobre as diversas respostas a uma história anterior; ele posiciona as adaptações especificamente como (re-) interpretações e (re-) criações. (HUTCHEON, 2011, p. 228)

O espectador é, dessa forma, levado a transitar entre dois universos ficcionais que se interpenetram, apesar de representarem períodos diferentes da história: o da utopia dos sonhos pré-revolucionários e o da distopia do período pós (ou entre) revolucionário que promove o desfacelamento desses sonhos emoldurados pela dura realidade presente no espaço-tempo de Angola no contexto de produção do filme.

DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS: DE NGUNGA A NDALA

Para Stam (2006), é possível pensar a adaptação como uma prática intertextual, o que torna a intertextualidade um conceito operatório bastante produtivo para que possam ser estabelecidos os fios dialógicos que unem também “*As aventuras de Ngunga*” e “*Na cidade vazia*”.

Como vimos, o filme impõe-se como um texto-réplica que dialoga e dá uma resposta à obra de Pepetela, mas também se materializa como uma obra nova que

produz uma transformação dessa escritura, impondo-lhe também um novo pacto de leitura. Nesse percurso, são incorporados três elementos no jogo intertextual: o intertexto fílmico que Maria João Ganga cria; a representação de fragmentos textuais que são literalmente incorporados pelas crianças que “*encenam*” a trama da obra de Pepetela; e o texto-fonte – “*As aventuras de Ngunga*” – considerado na sua totalidade e de onde foram retirados os fragmentos representados. Encontrar os fios dialógicos que unem essas três dimensões pede que se analise de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou.

Nessa direção apontam o estudo de Stam (2006) que ancora sua análise da adaptação nos conceitos de dialogismo de Bakhtin e Kristeva e, principalmente, na concepção do crítico literário Gérard Genette sobre a intertextualidade. O teórico francês substitui esse termo por outro mais abrangente – a transtextualidade – “*referindo-se a tudo aquilo que coloca um texto em relação com outros, seja essa relação manifesta ou secreta.*” (GENETTE, 1982, *apud* STAM, 2006, p. 29). O autor descreve os cinco tipos de relações transtextuais propostos por Genette (1982) e as considera produtivas para a análise e para a teoria da adaptação. O primeiro tipo de transtextualidade é a “*intertextualidade*”, termo explorado por Julia Kristeva em “*Introdução à Semanálise*”, e que é caracterizada por Genette pela presença efetiva de um texto em outro, sob a forma de citação, plágio ou alusão. Observa-se, no filme sob análise, claramente instalada essa categoria tanto pela citação, como forma mais explícita da intertextualidade que é materializada quando são incorporados e citados literalmente fragmentos textuais de “*As aventuras de Ngunga*” na encenação das crianças; quanto pela alusão manifesta por indícios metafóricos como, por exemplo, os “*saquitos*” nos quais os dois protagonistas vão acumulando o produto das suas experiências. A compreensão plena da adaptação supõe a percepção dessas relações entre as duas obras.

O segundo tipo de transtextualidade apontada por Genette (1982) é a “*paratextualidade*” que é constituída pelo conjunto de elementos que remetem à totalidade da obra expressa pelo título, subtítulo, prefácios, pós-fácios, advertências, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, dedicatórias e outros tipos de sinais acessórios. Embora Genette não trate da paratextualidade em filmes, Stam (2006) defende que “*a paratextualidade pode evocar todos esses materiais soltos no texto tal qual pôsteres, trailers,*

resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante” (STAM, 2006, p. 30).

No filme *“Na cidade vazia”*, podem ser considerados como elementos paratextuais que auxiliam a compreensão intertextual das duas obras, além da entrevista de Maria João Ganga, tanto a dedicatória a Pepetela, quanto a referência nos créditos finais à *“As aventuras de Ngunga”*, como também a letra da canção de Né Gonçalves *“Vazio na mão”* que remete às *“promessas antigas”* que são feitas às *“precoce crianças que navegam sem chegar”*. É preciso ressignificar as promessas antigas feitas às crianças precoces que são metaforizadas no tema musical, para que se consiga reescrever uma nova história para Angola com gerações que não tragam mais as mãos vazias de infância. Esses aspectos paratextuais remodelam a compreensão que o espectador do filme estabelece com a obra.

O terceiro tipo de transtextualidade é a *“metatextualidade”* que estabelece uma relação crítica entre dois textos, seja de forma crítica explícita ou silenciosa. Robert Stam afirma que o primeiro termo *“evoca todas aquelas adaptações que criticam ou de alguma forma expressam hostilidade, seja pelo romance original ou por adaptações anteriores.”* (STAM, 2006, p. 31). Parece não ser o caso do projeto fílmico de Maria João Ganga, em que não se presente hostilização ao texto-fonte, mas uma revisão das premissas e dos *“constructos”* do ideário revolucionário das décadas de 1960-1970, época em que a luta pela independência clamava pela utopia e por heróis idealizados que servissem como modelo para gerações futuras. Trata-se da história de Ngunga convivendo no mesmo espaço ficcional com a história de Ndala. Muito aquém de uma crítica hostilizadora, a diretora angolana vale-se de uma *“apropriação reconfiguradora da tradição”* (PLAZA, 2003, p. 09) e promove uma tradução criativa com um passado que é atualizado no filme, ao mesmo tempo que tece uma nova trama em outro tempo histórico, inaugurando um novo ponto de vista.

O quarto tipo de transtextualidade é a *“arquitextualidade”* que apresenta caráter taxonômico, determinando o status genérico de um texto. Geralmente está sugerida ou refutada nos títulos ou subtítulos das obras. Embora possa parecer irrelevante para o estudo das adaptações, já que elas geralmente assumem o título do romance, Robert Stam lembra que

(...) existem as adaptações não identificadas (*'As Patricinhas de Beverly Hills'*) e as adaptações genéricas e difusas (*'Rohmer'*). Existem também as adaptações renomadas, como quando Coppola adapta *'No coração das trevas'*, de Conrad, para *'Apocalypse Now'*, sendo que o título é uma clara inversão em cima da peça contra-cultural *'Paradise Now'*, do Living Theatre. (STAM, 2006, pp. 32-33)

Genette (1982) defende que a arquitextualidade é uma categoria que se relaciona ao status genérico de um texto, não é função da obra, mas do leitor, do crítico e do público, já que a percepção do gênero (e acrescentaríamos da adaptação) orienta o horizonte de expectativa do leitor/espectador. Também Linda Hutcheon, como vimos, participa dessa reflexão e acrescenta que se assistimos a um filme sem conhecer a obra da qual ele foi adaptado

(...) nós simplesmente experienciamos a obra sem a duplicidade palimpséstica que vem com o conhecimento. De um lado isso é uma perda; de outro significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes. (GENETTE, 1982, p. 18)

No caso do filme *"Na cidade vazia"*, tem-se uma obra renomeada já que o título não orienta o público a vê-lo como uma adaptação, embora a dedicatória para Pepetela já possa insinuar essa direção. Apenas nos créditos finais o espectador lê *"peça de teatro baseada na novela 'As aventuras de Ngunga' de Pepetela"*. Talvez se já nos créditos iniciais se alertasse o público com expressões como *"sugerido por"* ou *"adaptado livremente de"* poder-se-ia ver ampliadas as condições de recepção da obra e melhor orientar os horizontes de expectativas do público.

A quinta e última categoria da transtextualidade é a *"hipertextualidade"*, categoria que se torna a mais produtiva para o estudo da adaptação e que o autor trata com maior profundidade. Refere-se à relação que liga um texto B (o hipertexto que, em nosso caso, é representado pelo filme *"Na cidade vazia"*) a um texto A (o hipotexto *"As aventuras de Ngunga"*) do qual ele surge, podendo ser transformado, modificado, reelaborado ou estendido.

Transportando essa categoria para o contexto das adaptações cinematográficas

cas, Robert Stam as classifica como “*hipertextos derivados de hipotextos pré-existent* que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação.” (STAM, 2006, p. 33). Consideramos a relação transtextual que une o hipertexto “*Na cidade vazia*” ao hipotexto “*As aventuras de Ngunga*” um processo de transformação simples e direta, já que o filme seleciona trechos literais da obra de Pepetela, amplifica e recontextualiza personagens, eventos, cenários e símbolos para concretizar seu projeto estético. “*As aventuras de Ngunga*” encenada faz parte de um dos núcleos do roteiro, sendo que esse hipertexto não poderia existir sem o hipotexto de Pepetela. Apesar de criar uma história diferente para Ndala e contextualizá-la em um novo tempo-espço, a história de Ngunga acompanha-o.

De um modo geral, talvez seja possível levantar-se a hipótese de um duplo funcionamento do roteiro do filme. Por um lado, ele sustenta a lógica da peregrinação de Ndala por Luanda, das relações entre as personagens e da progressão dramática da tensão até o desenlace que acaba com sua morte. Por outro lado e, simultaneamente, o filme recupera “*As aventuras de Ngunga*” que é encenada por uma narração repetitiva, propondo um verdadeiro diálogo entre essas duas viagens e revelando o ponto de vista moral, histórico, estético, político e filosófico de Maria João Ganga sobre a história e os caminhos cruzados dessas duas histórias, por meio de imagens carregadas de conotações simbólicas. Esses dois roteiros, apesar de não serem convergentes, ligam-se a todo momento por visíveis fios dialógicos que tornam a adaptação mais sincronizada com os discursos contemporâneos, adequando-a esteticamente à realidade observada no tempo da criação do projeto fílmico.

Concluindo, o hipotexto de Pepetela que retrata uma expressão situada histórica e socialmente transformou-se no hipertexto de Maria João Ganga que também foi marcado pelas contingências sociais e históricas, além de ter sido transcodificada para o cinema. Por essa razão, tornou-se possível a criação de uma obra nova que permitiu escolhas sobre o que selecionar, o que ampliar, o que transformar, o que excluir ou subverter do texto-fonte ou nos dizeres de Robert Stam: “*Em termos não linguísticos, numa linguagem mais Deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática na adaptação.*” (STAM, 2006, p. 50)

Assim, concordamos com Gerárd Genette que, aproximando-se da teoria bahtiniana, afirma que “*a hipertextualidade é um aspecto universal da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais.*” (GENETTE, 2006, p. 18)

Vemos autorizada, portanto, a leitura de “*Na cidade vazia*” como adaptação contestadora de “*As aventuras de Ngunga*” dos quais retira ecos parciais, localizados e fugidios, ressonando um diálogo intertextual explícito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Portanto, só os ciclos são eternos” (PEPETELA, 2000, p. 9)

Tal qual as metáforas visuais que introduzem o filme pela imagem espiralada da hélice do avião e também o concluem, fazendo o olhar fixo de Ndala confrontar-se com a escada espiralada que remete às ideias de continuidade e de transformação inconclusa, reconhecemos também nas relações intertextuais que são estabelecidas entre os dois projetos estéticos a mesma ideia de continuidade de fluxos de sentido que se contrapõem e são redistribuídos de acordo com o ciclo utópico ou distópico que vivem. A história e a ficção espelham a questão central das duas obras: a construção da identidade Angolana em “*As aventuras de Ngunga*” e essa identidade reduzida “*aos cacos*” e transformada em encenação em “*Na cidade vazia*”. O exercício estético de um inocente direito à ilusão e à utopia presente na obra de Pepetela esfacela-se e transforma-se em distopia na sua adaptação fílmica, possibilitando que se identifique como a história impregna as tramas fabulísticas em cada um desses ciclos e de que forma elas, por serem construções históricas, sociais, culturais e econômicas, explicam a sociedade das quais são produtos.

Embora se reconheça equivalências entre as obras pela utilização do “*tropos*” temático da deambulação, da orfandade, da solidão e das viagens iniciáticas que desvelam os valores do mundo adulto, elas se afastam pelo tempo-espaco. Cada qual respeitando o seu ciclo e produzindo um movimento diferente de construção de um projeto de sociedade e de modelo de homem. Assim, na tessitura desses plurais diá-

logos, a adaptação fílmica revisita e corrige o seu hipotexto, mostrando que as utopias foram esmagadas pelo peso da história, restando a Ngunga – o herói coletivo – transformar-se em personagem de papel a ser representado na escola, sem existência real. Em seu lugar surge Ndala que é a própria materialização da distopia que revela um duplo estilhaçamento: o que é ser angolano e o que é ser criança que traz “*o vazio na mão e navega sem nunca chegar*”.

Esse é o cenário que restou: os contornos de uma Angola desorganizada, sem perspectiva e vazia de utopias. Vazio que se instalou nas pessoas, depois que a utopia desapareceu, deixando em seu lugar os graves problemas que afetaram milhares de angolanos vitimizados por conflitos que duraram quase três décadas e devastaram o país, dividido pelas sangrentas lutas entre a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola).

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. v.1/v.2. Trad. Nélcio Schneider/ Werner Fucks. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- GREGORIN FILHO, J. N. *Literatura Infantil – Múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- HARRINGTON, J. *The rhetoric of film*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Instituto Houaiss de Lexicografia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- MOLETTA, A. *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. São Paulo: Summus, 2009.
- KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SOUSA, R. *Ver e tornar visível – formulações básicas em cinema e vídeo*. Coleção Temas Educacionais nº 8. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro, n. 51, p. 19-53, jul./dez., 2006.
- PEPETELA. *As aventuras de Ngunga*. São Paulo: Ática, 1980.
- PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CUNHA, M. Z. *Entre livros e telas – a narrativa para crianças e jovens: saberes sensíveis e olhares críticos*. Via Atlântica, nº14, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50379>. Data de acesso: 16/10/2014.
- GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. (Livros Viva Voz). Disponível para consulta em: <http://issuu.com/labed/docs/palimpsestoslivro-site>. Data de acesso: 16/10/2014.

- GONÇALVES, C. *Entrevista sobre o cinema angolano com Maria João Ganga*. Lisboa. Fev/2005. Disponível para consulta em: <http://cine-africa.blogspot.com.br/2012/11/a-n-gola-maria-joao-ganga-2004-drama.html>. Data de acesso: 17/10/2014.
- LAURITI, T. *As aventuras de Ngunga, de Pepetela: muito além da cartilha*. Via Atlântica, nº14, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50408/54531>. Data de acesso: 16/10/2014.
- MARQUEZINI, F. B. C. *Aos cacos: imagens da nação angolana em 'As aventuras de Ngunga' e 'Na cidade vazia', livro e filme*. Via Atlântica, nº13, 2008. Disponível para consulta em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50305>. Data de acesso: 16/10/2014.
- MENESES, A. *A história do kizomba*. Disponível para consulta em: <http://www.mais-kizomba.com/kizomba>. Data de acesso: 16/10/2014.
- GANGA, M. J. *Na cidade vazia*. Drama. 90 min. Cor. Angola/Portugal, 2004. Disponível para consulta em: https://www.youtube.com/watch?v=Lz_9EstYLn4. Data de acesso: 16/10/2014.

EQUIPE DE AJUSTE, DE PHILIP K. DICK: DO CONTO À ADAPTAÇÃO NO FILME OS AGENTES DO DESTINO

***ADJUSTMENT TEAM, BY PHILIP K. DICK: FROM THE
SHORT STORY TO THE ADJUSTMENT BUREAU FILM***

Sandra Trabucco Valenzuela¹

¹ Doutora e Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), com Pós-Doutorado pela Universidade do Minho (2022) e em Literatura Comparada pela FFLCH-USP, Especialista em História da Arte e Cinema; é docente da FAM e membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens da FFLCH-USP.

RESUMO: O presente capítulo analisa o conto *Equipe de Ajuste* (*Adjustment Team*), escrito em 1954 por Philip K. Dick, e sua transposição para o filme *Os Agentes do Destino* (*The Adjustment Bureau*), de 2011, dirigido e roteirizado por George Nolfi. No conto, Ed Fletcher e os demais personagens vivenciam seu cotidiano normalmente até que, de repente, por uma falha do “Plano”, Fletcher acaba vendo algo proibido que tem lugar na construção da chamada vida real, o que a coloca em xeque. Todo o conto trabalha com imagens presentes em nosso imaginário de um mundo organizado e perfeito com base numa construção formulada através dos desígnios divinos. Tal descoberta é pontuada por questões filosóficas como fé e livre-arbítrio, em oposição ao “Plano” ou à predestinação. Na narrativa fílmica, por sua vez, o par romântico tem sua realidade manipulada pelos “agentes do destino”, que tentam evitar o relacionamento entre um político promissor e uma bailarina, atuando como intermediários que manipulam as ações humanas com o objetivo de concretizar o “Plano” já estabelecido.

PALAVRAS-CHAVE: Philip K. Dick; Agentes do Destino; Equipe de Ajuste; Literatura e Cinema; Adjustment Team.

ABSTRACT: This chapter analyzes the short story *Adjustment Team*, written in 1954 by Philip K. Dick, and its transposition into the 2011 film *The Adjustment Bureau*, adapted and directed by George Nolfi. In the story, Ed Fletcher experiences a daily life but, suddenly, due to a failure of the “Plan”, Fletcher observes something forbidden that takes place in the construction of the so-called real life, which puts it in check. The entire story presents images related to an organized and perfect world based on a construction formulated through divine purposes and fixed in our imagination. Such discovery is punctuated by philosophical issues such as faith and free will, depending on the “Plan” or predestination. In the other hand, the filmic narrative based in the story is focused in a romantic couple whose reality is manipulated by the “agents of fate”, who try to avoid the relationship between a promising politician and a dancer. They manipulate actions in order to achieve the “Plan” already established.

KEYWORDS: Philip K. Dick; Adjustment team, agents of fate; cinema and literature

“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.”

Luis de Góngora (1582)

INTRODUÇÃO A PHILIP K. DICK

Philip K. Dick (1928-1982) é um dos autores mais reconhecidos de ficção científica, seja por seu sucesso com o público leitor, seja pela crítica especializada. Com 44 romances e 120 contos publicados em livros e revistas, Philip K. Dick começou a publicar seus contos em 1952, no entanto, foi somente em 1962 que seu primeiro livro é publicado, *O Homem do Castelo Alto*² (*The man in the High Castle*), conquistando o Hugo Awards de Melhor Romance de fantasia ou ficção científica, pela Worldcon — The World Science Fiction Convention. O enredo dessa obra se baseia na premissa em que os países do Eixo — Alemanha e Japão — teriam vencido a Segunda Guerra, obrigando os judeus a assumirem novas identidades e gerando um novo sistema social.

Assim, motivos e temas correntes na obra de Philip K. Dick já se fazem presentes em *O Homem do Castelo Alto* e em outros contos: futuro distópico e/ou alternativo numa sociedade dominada por governos ditatoriais e manipuladores, que geram o caos social, a distorção da realidade, retrofuturismo, confusão mental através de paradoxos, utopia, memória e cibercultura. Especialmente para a publicação de contos de ficção científica, Dick valeu-se de pseudônimos, como Richard Philips e Jack Dowland, para poder publicar seus textos, considerando que muitas revistas especializadas em Sci-Fi não permitiam a publicação de mais de um conto do mesmo autor em um único exemplar.

A biografia de Philip K. Dick é marcada por problemas derivados de distúrbios psicológicos como agorafobia, esquizofrenia e paranoia, que eram, por sua vez, agravados pelo consumo de drogas. Segundo Carrère (2018), a vida de Dick foi marcada por um episódio ocorrido na primeira infância: a morte de Jane, sua irmã gêmea, de apenas cinco semanas, que faleceu de subnutrição. Naquele momento de luto, a

2 DICK, Philip K. *O homem do castelo alto*. Trad. Fabio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2015.

família decidiu que, quando Philip morresse, também seria enterrado no Cemitério Riverside, em Fort Morgan, no Colorado, ao lado da irmã e, para tanto, construiu uma lápide com os dois nomes lado a lado: Jane e Philip, deixando incompleta a data de morte do menino. Quando Philip K. Dick faleceu, em 1982, ele foi de fato sepultado ao lado da irmã (CARRÈRE, 2018, p. 9). Ao longo da vida, Dick assumiu a morte da irmã como uma presença/ausência persistente em sua existência, o que o levou a adotar em sua obra a questão do duplo e do universo alternativo.

EQUIPE DE AJUSTE (1954), DE PHILIP K. DICK: O IMAGINÁRIO, LEITURA E ANÁLISE

O conto “Equipe de Ajuste” (“Adjustment Team”), estruturado em nove partes, foi lançado na revista especializada em ficção científica, *Orbit*, set.-out. de 1954, com duas artes de Jack Faragasso; a ilustração da capa da revista é de Ed Valigursky.

“Equipe de Ajuste” estrutura suas imagens através o imaginário religioso, que circula nas sociedades, desde as culturas primitivas: o mito da Criação. O conceito de imaginário aqui abordado considera que:

Às definições negativas dadas pela tradição filosófica ocidental [...], a corrente da antropologia do imaginário, iniciada por Jung, Eliade, Bachelard, Durand, opõe uma definição positiva, “plena”: o imaginário é o produto do pensamento mítico. O pensamento mítico é um pensamento concreto que, funcionando sobre o princípio da analogia, se exprime por imagens simbólicas organizadas de maneira dinâmica. A analogia determina as percepções do espaço e do tempo, as construções materiais e institucionais, as mitologias e as ideologias, os saberes e os comportamentos coletivos (LEGROS et al., 2014, p. 10).

A efabulação de “Equipe de Ajuste” oferece ao leitor a possibilidade de questionar a sua própria realidade, através da narrativa ancorada no fantástico:

O que é que vivifica o fantástico e vem lhe dar a sua verdadeira densidade, se não a simples vida cotidiana, com seus problemas, sua comicidade, seus ridículos, sua mistura íntima de cuidados, de angústias, de pitoresco, de ternura? (HELD, 1980, p. 28)

O enredo se inicia com o diálogo entre o Escriturário e um cão falante, cuja tarefa é evocar a presença de alguém com base no que está determinado um Livro. Na parte 2, é introduzido o protagonista Ed Fletcher, um funcionário público, casado com Ruth, que, numa manhã como outra qualquer, depois de tomar café da manhã, Ruth sai apressada para o trabalho. Na parte 3, é onde ocorre o erro por parte do Escriturário e do cão, que caiu no sono e acabou se atrasando um minuto para a evocação, fato que alterará todo o curso dos eventos. Até este momento da narrativa, a montagem paralela (1ª. parte, Escriturário e cão; 2ª. parte, Fletcher e Ruth; 3ª. parte, Escriturário e cão erram o “Plano”) torna-se evidente, aguçando a curiosidade e estranhamento no leitor: não fica claro por que um cão conversa com um Escriturário, ou seja, há uma personificação do cachorro, enquanto que o Escriturário não tem nome ou qualquer característica física, ele é apenas um encarregado de uma tarefa especificada num Livro.

O erro constatado na parte 3 — a evocação correta faria com que um amigo viesse de carro buscar Fletcher para trabalhar, fazendo com que ele chegasse cedo —, gera, na parte 4, consequências e instabilidade no chamado “Plano”: ao invés de receber um amigo, é um vendedor de seguros que bate à porta, o que provoca o atraso de Fletcher para o trabalho. Porém, quando ele estava a caminho, ocorre o inusitado: “o sol havia apagado” (DICK, 2012, p. 275) e tudo — pessoas e coisas — se transformou em cinzas, o silêncio e o vazio tomaram todos os espaços. Esse é o momento em que surge o conflito principal do conto.

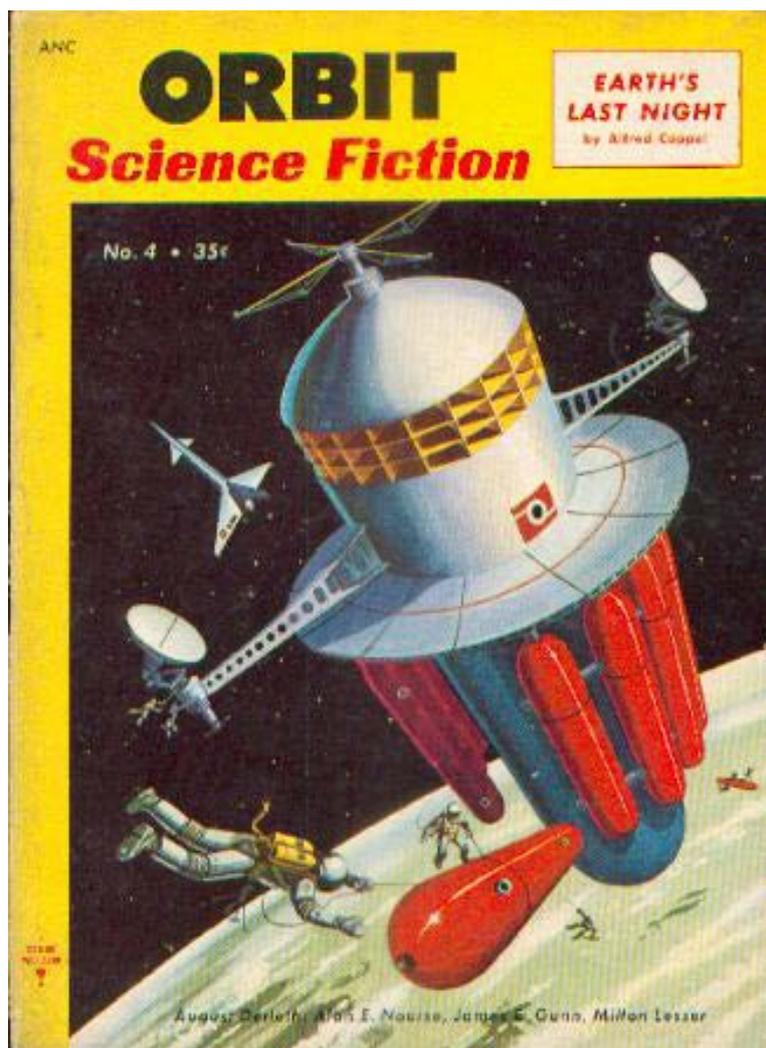


FIGURA 1 - Capa da *Orbit*, v. 1, n. 4, 1954, com o conto “Adjustment Team”, de Philip K. Dick.

Fonte: Disponível em: <https://bit.ly/2JfkLrP> Acesso em 25 nov. 2020.

ED FLETCHER, O ESCRITURÁRIO E O EVOCADOR

No início do conto, o narrador onisciente propõe um espaço-tempo cotidiano, sem precisão de data, alternando como uma câmera de cinema sua posição para narrar os fatos. A imagem oferecida pelo foco narrativo pode ser compartilhada com qualquer leitor que tenha vivido num espaço urbano a partir de meados do século XX: “Era uma manhã clara. A grama estava úmida e as calçadas brilhavam à luz do sol, que também refletia e cintilava nos carros estacionados” (DICK, 2012, p. 269).

Embora Philip K. Dick seja mais conhecido pelo gênero de ficção científica, em *Adjustment Team* destaca-se a presença do fantástico. A normalidade inicial e sua subsequente subversão inserem a narrativa no âmbito do fantástico, ressaltando a sensação de medo provocada pela quebra do real, no momento em que o sol se apaga e tudo (pessoas e coisas) se transforma em pó, em cinzas. A situação para o protagonista é aterrorizante e inexplicável através das leis da física ou através de qualquer tentativa de racionalidade por parte de Fletcher ou do leitor, que também é apanhado de sobressalto. De acordo com Roas (2014),

a narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. E isso converte tal fenômeno em impossível, e, como tal, em inexplicável, incompreensível. [...] O fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras [...]. O fantástico nos faz perder o pé em relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo (ROAS, 2014, p. 138).

Vale ressaltar que o papel do cão é de “evocador”, isto é, cabe a ele chamar ou trazer à memória determinado assunto. No entanto, o cão mostra-se sonolento e, de certo modo, desinteressado pelo mundo físico, numa atitude de desdém com relação ao espaço-tempo vivido pelos humanos: “O cachorro dormia dentro da casinha, de costas para o mundo” (DICK, 2012, p. 269). Assim, o diálogo estabelecido entre o Escriturário e o cão — que embora continue agindo como um cão, tem atitudes humanas, questionando a pressa que lhe é imposta para cumprir a missão. Ambos observam pela janela Ed Fletcher, que deve sair para trabalhar às oito e meia, pois deverá estar no perímetro do Setor T137 antes que o processo de alteração comece.

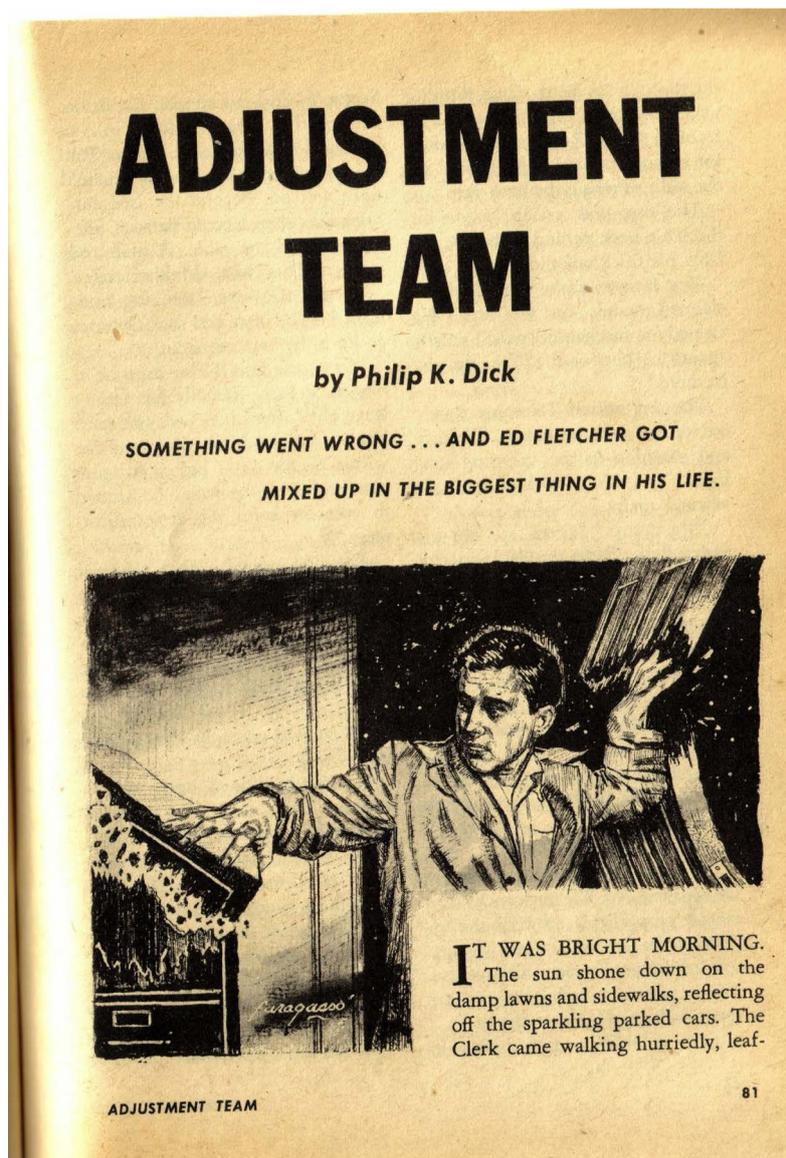


FIGURA 2 - *Orbit*, v. 1, n. 4, 1954, 1ª. página do conto “Adjustment Team”, de Philip K. Dick.

Fonte: Edição facsimilar de *Orbit*³

Já o Escriturário, pelo contrário, mostra-se preocupado em manter à risca tudo o que a chamada “planilha de transição” indica, sempre explicando com detalhes ao cão o que deve ser feito, utilizando ainda a expressão “pelo amor de Deus”, o que revela, através da linguagem, sua vinculação à fé e à existência de Deus.

3 Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Page:Adjustment_Team.djvu/1 Acesso em: 22 nov. 2020.

— Pelo amor de Deus — exclamou o Escriturário (...) Você aí, acorde.

[...]

— Missão importante. (...) Estão ajustando o Setor T137 agora de manhã. Começando às nove em ponto. — Consultou o relógio de bolso. — Alteração de três horas. Acaba ao meio-dia. (DICK, 2012, p. 269)

Na parte 2, Ed Fletcher e sua esposa Ruth tomam preguiçosamente café da manhã e se preparam para ir trabalhar, como faziam todas as manhãs. Esta ação é importante para evidenciar uma situação cotidiana e de absoluta normalidade, contrapondo-se ao estranhamento gerado pelo diálogo entre o cão e o Escriturário.

As duas primeiras partes do conto de Dick tratam exatamente de compor essa quebra inusitada e inexplicável: quem são os personagens e por que o Escriturário incumbe um cão falante de realizar uma missão? Qual a relação que se estabelece entre os personagens Escriturário, cão e Fletcher? O que é o Setor T137?

A parte 3 apresenta o momento em que, embora estimulado pelo Escriturário, o cão adormece e perde a hora, subvertendo a ordem estabelecida previamente pelo Escriturário e pelo Plano proposto, gerando um caos, que exige medidas rápidas para tentar fazer com que Fletcher chegue a tempo.

Na parte 4, Fletcher ainda está em casa fazendo a barba, quando ouve alguém tocar a porta: depreende-se que o vendedor, portanto pasta e chapeú, que bate à porta de Fletcher destina-se a interferir na ordem natural das coisas, retendo-o por mais tempo, ao oferecer-lhe seguros. Considerando que o cão falhara, o que se estabelece é a desordem e esse vendedor faz parte dessa desordem. Tanto é que Ed Fletcher acaba comprando um seguro de dez mil dólares, mais porque desejava que o vendedor fosse embora logo, do que por necessidade. A ironia da situação é que um vendedor de seguros é o prenúncio do caos que está por vir.

Ed Fletcher segue, então, apressado para o trabalho, pensando que seria re-preendido pelo chefe (“velho Douglas”) por ter se atrasado. Durante o percurso, as imagens e percepções de Fletcher foram-se modificando:

Ed hesitou. Talvez pudesse alegar que ficou preso no elevador. Em algum ponto entre o segundo andar e o terceiro. [...]

E parou, rígido.

O sol havia apagado. Estava brilhando e, no instante seguinte, já não estava mais lá. Ed olhou para cima de súbito. Nuvens cinzentas passavam, dando voltas. Nuvens enormes e sem forma. Nada mais. Uma névoa densa e sinistra que fazia tudo oscilar e escurecer. Ele sentiu arrepios desconfortáveis. *O que era isso?* (DICK, 2012, pp. 274-5).

O mal-estar de Fletcher e a mudança do céu são elementos que introduzem à trama elementos inusitados, que perturbam a realidade cotidiana vivenciada pela personagem e que também é compartilhada pelo leitor. Quando o sol se apaga e as nuvens cinzentas repentinamente começam a girar em círculos, é sinal que algo está errado dentro do mundo físico. A névoa densa dificulta a percepção visual, estabelecendo um clima de devaneio, sonho ou, ainda, irrealidade. O cinza domina o ambiente, interferindo na compreensão racional do visível:

Se todo o nosso meio ambiente fosse composto por um valor homogêneo e invariável de uma tonalidade intermediária de cinza, a meio caminho entre o branco e o negro, seria possível ver, ou seja, não experimentaríamos a sensação de cegueira criada por um ambiente totalmente negro. No entanto, a capacidade de discernir o que estaríamos vendo seria totalmente eliminada de nossas percepções. Em outras palavras, no processo da visão, o contraste de tom é de importância tão vital quanto a presença da luz (DONDIS, 2007, p. 110).

Assim, a incompreensão, o desconhecido e o mistério são as sensações chaves que determinam a percepção de um clima de desestabilização do real: a narrativa fantástica “se compraz em apresentar a homens como nós o inexplicável, mas dentro do nosso mundo real” (VAX apud ROAS, 2014, p. 75).

A cena ganha contornos assustadores para Fletcher, no entanto, ele prossegue rumo ao edifício onde funciona o seu escritório:

[...] Ed olhou à sua volta, transtornado, tentado enxergar através da névoa em movimento. Nenhuma pessoa. Nenhum carro. Nenhuma luz. Nada.

O edifício agigantava-se adiante, fantasmagórico. Ele estendeu a mão, hesitante...

Uma parte do prédio caiu. Desmoronou numa torrente de partículas. Feito areia. Ed ficou boquiaberto, com cara de bobo. [...]

— Ei — balbuciou Ed. — O que está havendo?

O vendedor não respondeu. Ed estendeu o braço na direção dele. Sua mão tocou o braço cinza do vendedor... e o atravessou.

— Meu Deus — exclamou Ed.

O braço do vendedor se soltou. Caiu no chão do saguão, desintegrando-se em fragmentos. Pedacos de fibra cinza. Como poeira. Ed ficou zozzo.

— Socorro! — gritou, ao encontrar a voz. (DICK, 2014, p. 275)

Todo o trecho é encadeado por sequências de frases curtas e fragmentadas, o que acentua tanto o ritmo da respiração ofegante, tanto do narrador como da personagem, provocada pelo medo de Fletcher, como a fragmentação material de objetos e das pessoas: o discurso se dilui juntamente com o mundo material. O edifício se desintegra, assim como as pessoas, dissolvendo-se em partículas acinzentadas, como se fossem apenas pó, numa reminiscência do texto bíblico:

Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão, até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque você é pó e ao pó voltará.

Gênesis 3, 19

A respeito da linguagem e da construção e manipulação da realidade, Dick considera que a utilização das palavras determina também as formas de controle da mente e da percepção das pessoas:

A ferramenta básica para a manipulação da realidade é a manipulação de palavras. Se você pode controlar o significado das palavras, você pode controlar as pessoas que devem usar as palavras. George Orwell deixou isso claro em seu romance *1984*. Mas outra forma de controlar a mente das pessoas é controlar suas percepções. Se você conseguir que eles vejam o mundo como você, eles pensarão como você. A compreensão segue a percepção. Como você faz com que eles vejam a realidade que você vê? Afinal, é apenas uma realidade entre muitas. (DICK, 1995)

De encontro às palavras de Dick, Bozzetto (BOZZETTO apud ROAS, 2014, p. 172) reflete a respeito da linguagem e da literatura fantástica, ao classificar como “operadores de confusão” as estratégias discursivas que adensam a incerteza diante da percepção de tais fenômenos:

metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oxímoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo “pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico (ROAS, 2014, p. 172).

Nesta “retórica do indizível” (BELLEMIN-NOËL apud ROAS, 2014, p. 172), encontramos no texto de Dick diálogos inusitados, como é o caso daquele estabelecido entre o cão e o Escriturário:

[cão] — Isso significa que tenho que fazer uma evocação. [...] O que a evocação das oito e quinze trará?

[Escriturário] — Trará um Amigo com Carro. Para levá-lo mais cedo ao trabalho (DICK, 2012, p. 270).

Dentro do contexto do conto, o termo “evocação” ganha uma nova dimensão quanto ao seu significado, criando, no leitor, um reforço na questão da incompreensão ou da criação de um novo paradigma de significado, antes desconhecido do leitor. O que faz um cão evocador? Todos os evocadores desse universo paralelo são cães e será que também todos os cães são evocadores? A instância narrativa não esclarece em nenhum momento como é executado o processo da “evocação”, surgindo apenas a expressão: “— Au! — evocou” (DICK, 2012, p. 272).

O termo original em inglês utilizado por Dick para evocador e o respectivo verbo é “summoner”, “summon”, cuja tradução mais específica seria “convocar oficialmente” (*Collins Dictionary Online*⁴). A opção do tradutor foi verbo “evocar”, termo que pode sugerir em língua portuguesa um significado mais amplo do que o proposto

4 Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/summon> Acesso em: 23 nov. 2020.

no original em inglês, incluindo a inclusão de um paradigma semântico relacionado ao religioso, segundo é possível observa na definição do *Dicionário Caldas Aulete*:

1. Invocar ou convocar (esp. algo sobrenatural); fazer aparecer por meio de invocação, esconjuro ou exorcismo: *evocar a ajuda dos santos: evocar os espíritos*
2. Fazer presente na lembrança; reproduzir na imaginação, no espírito (uma imagem qualquer): *O pobre sonhador evocava um mundo perfeito [...]*
3. Jur. Deslocar (uma causa) de um tribunal a outro: *O presidente poderá evocar o processo e redistribuí-lo (Aulete Digital5).*

A opção por um termo que remeta ao religioso efetuada pelo tradutor justifica-se pela continuidade da narrativa, em que o campo semântico altera-se para o religioso, como é o caso de pessoas e objetos se transmutarem repentinamente em pó. Essa ideia pode ser encontrada em diversas passagens do texto Bíblico, sem que, no entanto, tais passagens sejam explicitadas no conto: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Genesis, 2:7); ou ainda, “Todos vão para um lugar; todos foram feitos do pó, e todos voltarão ao pó” (Eclesiastes 3:20). Estas passagens remetem à criação divina e à morte, respectivamente.

A remissão ao texto bíblico também pode justificar o quadrante especificado para o “ajuste”: T137. Sem autor identificado, o Salmo 137 é um cântico de Sião, que aborda o desespero daqueles que sofreram na destruição de Jerusalém pelo povo de Edom e da Babilônia, em 586 a. C. Trata-se de um rogo, uma exposição de um desejo expresso, uma verdadeira vociferação emocionada, conforme Hermann Gunkel (1998), uma “lamentação coletiva”, que trata dos seguintes temas: lamentação na Babilônia pela lembrança da destruição de Sião (v. 1-3); desejo de rever Jerusalém e voltar a cantar em louvor a Deus (v. 4-6); anseio de vingança contra o povo de Edom e da Babilônia pela destruição de Jerusalém (v. 7-9). Um dos hinos mais conhecidos dos Salmos é o versículo 1 “Junto aos rios da Babilônia, ali nos sentamos e choramos” (SAL 137: 1).

5 Disponível em: <http://www.aulete.com.br/evocar> Acesso em: 23 nov. 2020.

Ao identificar a intertextualidade com o Salmo 137, pode-se inferir que o conto associa a ideia de lamento coletivo, relacionando-o ao “Plano”, ou seja, o número 137 introduz o conflito, carregado de lamento. Os conceitos de destruição e sofrimento são inerentes à referida intertextualidade.

A percepção do personagem Ed Fletcher ao chegar no escritório era que tudo havia desmoronado; suas mãos atravessavam as pessoas em cinzas: “Nada se mexia. Nenhum som. Nenhuma vida. O escritório inteiro era poeira cinza — sem vida e sem movimento” (DICK, 2012, p. 277). Desse modo, além da perturbação da visão, Fletcher associa a percepção do tato acentuando a sensação de estar diante de uma cena apocalíptica de destruição, numa autoconsumação:

A textura é o elemento visual que com frequência serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. Na verdade, porém, podemos apreciar e reconhecer a textura tanto através do tato quanto da visão, ou ainda mediante uma combinação de ambos. [...] A textura deveria funcionar como uma experiência sensível e enriquecedora. Infelizmente, nas lojas caras, os avisos “Não tocar” coincidem, em parte, com os comportamento social, e somos fortemente condicionados a não tocar as coisas ou pessoas de nenhuma forma que se aproxime de um envolvimento sensual. O resultado é uma experiência tátil mínima, e mesmo o temor do contato tátil [...] (DONDIS, 2007, p. 70-71).

De repente, Fletcher vislumbra um homem de jaleco branco e atrás dele vi-nham outros, com equipamentos intrincados. Foram eles os responsáveis por constatar que algo estava errado e que Fletcher ainda estava carregado, energizado. Em pânico, Fletcher foge daqueles homens e quando já está na rua, a vida parece retomar seu curso. O primeiro pensamento de Fletcher é o questionamento sobre sua sanidade: “vagou sem direção, sem propósito, perdido num estado de confusão e horror” (DICK, 2012, p. 278).

ED FLETCHER E SUA FUGA

Na parte 5, o conto mais uma vez desloca-se para a perspectiva do Escriturário, que está no gabinete administrativo e aguarda em agonia quais serão as represálias pelo erro e, novamente, menciona: “Deus. Tanta confusão e sofrimento” (DICK, 2012, p. 279).

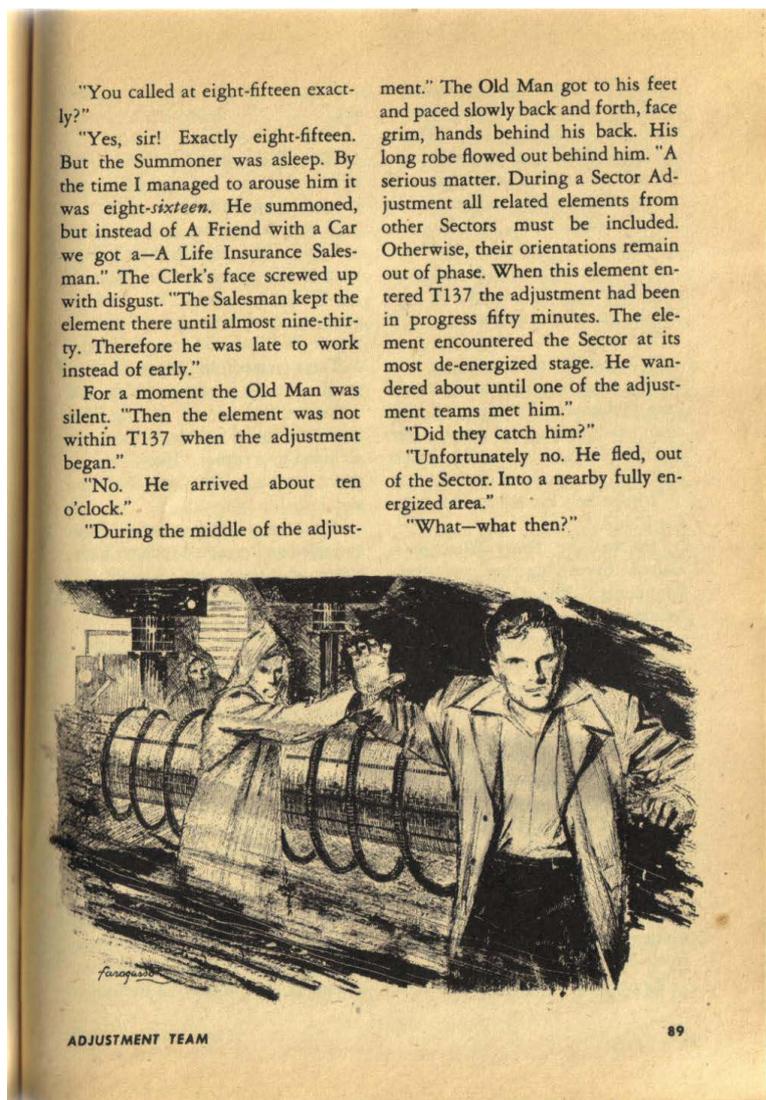


FIGURA 3 - *Orbit*, v. 1, n. 4, 1954, 9ª. página do conto “Adjustment Team”, de Philip K. Dick.

Fonte: Edição facsimilar de *Orbit*⁶

6 Disponível em: https://en.wikisource.org/wiki/Page:Adjustment_Team.djvu/9 <http://bit.ly/3q0mnpB> Acesso em: 27 nov. 2020.

O Chefe do Escriturário é descrito como um Velho, de olhos azul-claros que exprimiam ternura, rosto enrugado, cabelos longos e brancos, usava um longo manto. O gabinete ficava no alto e ele comandava além dos Escriturários, também os Vigilantes e Evocadores. Ao entender a situação, o Velho determinou que Fletcher fosse levado até ele, pois era tarde demais para desenergizá-lo. A imagem do Velho remete à figura criada por Michelangelo Buonarroti (1475-1564), no afresco da Capela Sistina, em *A Criação de Adão*:

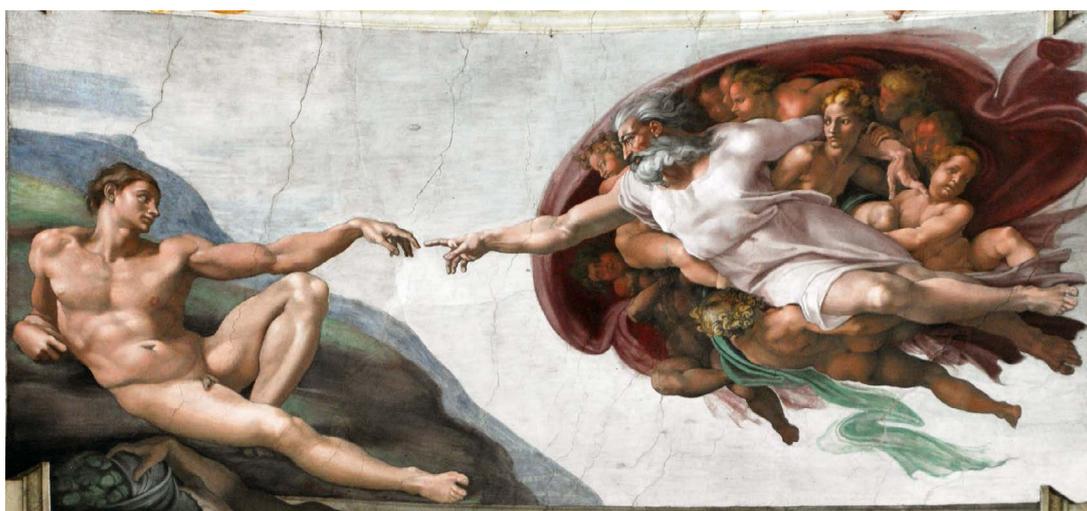


FIGURA 4 - *A Criação de Adão*, Michelangelo, Capela Sistina, 1508-1512.

Fonte: *A Criação de Adão*. Disponível em: <https://bit.ly/3md6Elz>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Na parte 6, ainda sem compreender o que vivenciou, Fletcher busca Ruth para compartilhar a experiência terrível de ver tudo se transformar em cinzas, em pó, além de ter de fugir dos homens de jaleco branco, porém, mesmo incrédula, ela o apoia e quer que ele volte para certificar-se de que não há o que temer. No entanto, Fletcher reage: “Depois do que eu vi? Ouça, Ruth. Vi o tecido da realidade se rasgar. E vi... *por trás*. Por baixo. Vi o que realmente estava lá. E não quero voltar. Não quero ver pessoas de pó novamente. Nunca mais” (DICK, 2012, p. 283).

O discurso de Fletcher revela que ele entendeu o que viu, pois tudo isso está introjetado em seu imaginário religioso; ele passa a duvidar do que é realidade, acreditando que há algo além do visível. Quem são os homens de jaleco branco? Fazem

parte de alguma força religiosa criadora ou de alguma força alienígena, ou alguma realidade paralela? Nada ainda está claro.

As palavras de Fletcher fazem lembrar novamente as palavras de Philip K. Dick, proferidas em 1978, no texto “Como construir um universo que não se desintegre dois dias depois” (“How to build a universe that doesn’t fall apart two days later”):

Sempre foi minha esperança escrever romances e contos que se fizessem a pergunta: “o que é realidade?”, e que algum dia eu obteria a resposta. Essa também era a esperança de maioria de meus leitores. Anos se passaram. Escrevi mais de trinta romances e mais de uma centena de contos, mas ainda não consegui definir o que é o real. Um dia, uma estudante universitária no Canadá me pediu para definir a realidade [...] Eu pensei a respeito e, por fim, eu disse: Realidade é aquilo que, quando você para de acreditar nela, ela não vai embora. [...] Era 1972. Desde então, eu não fui capaz de definir realidade com mais lucidez. (DICK, 1978, tradução nossa).

A interpretação da realidade foi uma discussão permanente na obra de Dick. No conto “Equipe de Ajuste” a discussão faz-se presente na forma ambígua de discussão religiosa, mas também ficção científica: seria aquela realidade paralela apenas uma construção proveniente de algum governo, corporação ou seria de fato uma experiência religiosa? No mesmo artigo antes citado, publicado em 1978, Dick considera que:

[...] hoje vivemos numa sociedade em que realidades espúrias são fabricadas pela mídia, por governos, por grandes corporações, por grupos religiosos, grupos políticos – e o hardware eletrônico existe para entregar esses pseudomundos direto na mente do leitor, do espectador, do ouvinte.[...] (DICK, 1978, tradução nossa).

Por outro lado, Fletcher comenta: “Vi o tecido da realidade se rasgar. E vi... *por trás*. Por baixo. Vi o que realmente estava lá.” (DICK, 2012, p. 283). Configura-se aqui a ideia de “rasgar a cortina” da fantasia e da ficção e observar a realidade, a construção do jogo cênico, em que o Velho de olhos claros é o diretor de cena e os humanos, os

7 Disponível em: https://urbigenous.net/library/how_to_build.html Acesso em 22 nov. 2020.

atores. Os homens de jaleco, o Escriturário e os Evocadores formam a equipe de ajuste, são os responsáveis pela organização e disposição dos elementos nesta encenação:

No espetáculo teatral, em geral a equipe é composta por vários profissionais especializados. O encenador ou diretor concebe o espetáculo como um todo (a partir do texto dramático a ser encenado ou de outra proposta sem uso do texto), dirige o trabalho dos atores e coordena todo o grupo. Os atores criam as personagens, atuam. O cenógrafo cria a cenografia, acompanha a execução dos cenários pelos cenotécnicos, pintores ou outros profissionais (como por exemplo os aderecistas, os que fazem os efeitos especiais etc.). [...] A cenografia pode ser considerada uma composição em um espaço tridimensional — o lugar teatral. Utiliza-se de elementos básicos, como cor, luz, formas, volumes e linhas. Sendo uma composição, tem peso, tensões, equilíbrio ou desequilíbrio, movimento e contrastes (MANTOVANI, 1989, p. 5-6).

Seria, então, aquela realidade vivida por Fletcher apenas uma encenação? A realidade paralela observada em decorrência da falha seria, então, a “vida real”?

Fletcher e Ruth retornam ao local de trabalho de Ed, e tudo parecia normal. Entretanto, Fletcher percebeu “mudanças sutis e infundáveis” tanto nas pessoas como nos detalhes: tudo tinha sido alterado para coisas semelhantes. A mesa que era de carvalho, agora era de mogno, o próprio chefe de Ed, Nathan Douglas (o Velho Douglas), estava mais jovem e magro, seus olhos agora eram verdes em vez de pretos. Fletcher percebeu que havia ali uma nova versão da realidade anterior e decidiu fugir, tomado pelo terror.

Ao refugiar-se numa cabine telefônica, Fletcher percebeu que a cabine atravessou o teto do prédio e subiu para muito além das nuvens. O espaço narrativo da cabine telefônica constitui uma intertextualidade com relação à figura do herói Superman, que deixava a vida cotidiana como Clark Kent de lado sempre que entrava numa cabine, transformando-se, então, no poderoso herói Superman, personagem dos quadrinhos criado por Joe Shuster e Jerry Siegel, e lançado na revista *Action Comics*, de 1938.

FLETCHER E O VELHO

A parte 7 do relato, começa com Fletcher numa câmara, com um contador (vestindo paletó azul, colete, corrente de relógio) e mais atrás estava o Velho de cabelos brancos. Fletcher acredita que está morto, mas a ideia é descartada pelo Velho. Assim, o medo sentido de início, dá lugar à vibração, a sentimentos de reverência e fascinação. O Velho confirma: Fletcher não deveria ter visto o ajuste realizado pela equipe e deveria prometer que jamais contaria o fato a alguém.

Por fim, Fletcher compreende o percurso de que havia participado: “Sentiu uma premonição arrepiar o corpo. — Eu deveria ter sido modificado como os outros, mas acho que algo deu errado. [...] Bom, não contarei a ninguém. [...] Pode ter certeza. É como se eu tivesse mudado.” (DICK, 2012, p. 291).

Porém, quando o Velho concluiu que ele já havia contado tudo à esposa, ele fica transtornado: “— Sua esposa sabe. O Velho contorceu o rosto, furioso. — Uma mulher. Tinha que contar justo para uma...” (DICK, 2012, p. 291).

A desconfiança do Velho com relação à mulher remonta ao relato bíblico da primeira mulher, Eva, que por sua desobediência e curiosidade, foi expulsa do Paraíso. A leitura negativa e a má fama das mulheres também se faz presente no mito de Pandora, na mitologia clássica, cuja história retrata a primeira mulher criada por Zeus como castigo a Prometeu, quem roubara o fogo dos deuses, para dar alento a outra criação: o homem. Desse modo, depreende-se a partir desses dois mitos que a existência da mulher constitui uma represália ao homem (não ao ser humano), que, embora bela, é inescrupulosa, desobediente, curiosa e intrometida.

Observa-se, portanto, um diálogo que os diferentes mitos da criação: o Velho reveste-se do imaginário religioso de uma força criadora superior que pode ser proveniente do mito Judaico-Cristão ou da mitologia greco-latina. Tal relação entre as diferentes concepções míticas é uma preocupação explicitada por Philip K. Dick:

No *Timeu*, de Platão, os Deuses não criam o universo, como o faz o Deus cristão; Ele simplesmente o encontra um dia. Está num estado de caos total. Deus começa a trabalhar para transformar o caos em ordem. Essa ideia me atrai, e eu a adaptei para se adequar à minhas

próprias necessidades intelectuais: e se nosso universo começasse como algo não totalmente real, uma espécie de ilusão, como a religião hindu ensina, e Deus, por amor e bondade para conosco, estivesse transmutando-o lentamente, lenta e secretamente, em algo real?

Não estaríamos cientes dessa transformação, uma vez que não sabíamos que nosso mundo era primeiramente uma ilusão (DICK, 1978).⁸

Segue-se a sequência em que o Velho esclarece o motivo de suas intervenções nas atividades humanas, justificando o rejuvenescimento do Velho Douglas:

Daqui a alguns dias, Douglas terá a chance de adquirir uma grande área de floresta inexplorada no oeste do Canadá. Ele terá de usar grande parte de seus bens. O antigo Douglas, menos viril, hesitaria. É fundamental que ele não hesite. Tem que comprar a área e desmatar a floresta de imediato. Somente um homem mais jovem, um Douglas mais jovem, realizaria isso... (DICK, 2012, p. 292).

Esse esclarecimento do Velho determina que Ele tem um plano que deve ser seguido à risca. Caso algum elemento esteja fora do contexto pré-determinado dentro dessa grande encenação, cabe à equipe de ajuste reordenar e reajustar o que for necessário, intervindo diretamente na realidade teatralmente constituída.

FLETCHER VOLTA PARA CASA

Na parte 8 do conto, Ed Fletcher retorna para casa ao pôr do sol e é recebido com um abraço de Ruth, ainda preocupada pelo sumiço do marido desde o início da tarde. Fletcher preparou um discurso para colocar um fim aos questionamentos da esposa:

Percebi — declarou — que a coisa toda estava na minha cabeça. Você estava certa, Ruth. Totalmente certa. E até entendi o que causou tudo isso. [...] Excesso de trabalho (DICK, 2012, p. 295).

8 Disponível em: https://urbigenous.net/library/how_to_build.html Acesso em 22 nov. 2020.

Porém, Ruth, desconfiada e ciumenta, percebeu que se tratava de uma mentira: “Com quem estava? Aonde foi? Conte! Cedo ou tarde, vou acabar descobrindo!” (DICK, 2012, p. 296). Ed Fletcher sentia-se acuado pela esposa e não sabia como escapar da conversa. Foi então que um vendedor de aspiradores de pó bateu à porta para fazer uma demonstração, distraindo Ruth.

A chegada do vendedor de aspiradores retoma a cena da chegada do vendedor de seguros na parte 4 do conto. A presença desse vendedor sugere que este foi enviado por algum Evocador no momento exato em que Fletcher não conseguiria evitar a pressão da esposa. A descrição do aspirador recorda os aparelhos intrincados utilizados pelos homens de jaleco branco que perseguiram Fletcher.

Ao final, na parte 9 do conto, Fletcher entende a cumplicidade entre ele e o Velho; acende um cigarro, olha para cima e agradece.

Ed Fletcher passa por três momentos diferentes dentro da narrativa: no início, Fletcher é uma pessoa com uma vida cotidiana comum; de repente, devido ao erro no ajuste, ele se depara com uma realidade paralela e incompreensível, a qual lhe causa pânico; e por fim, ao compreender que a realidade faz parte de um plano maior, que se trata de uma realidade fabricada, Fletcher aceita e se sente grato por sua vida continuar como antes.

Em seu coração
o homem planeja o seu caminho,
mas o Senhor determina
os seus passos.
(Provérbios 16: 9)

O conto propõe a existência de um ser superior que organiza toda a vida humana com base num plano. A realidade, portanto, transforma-se num palco, numa encenação manipulada onde não cabe o livre-arbítrio, já que há uma predestinação direcionada pelo plano. Dessa forma, na diegese ficcional, a única realidade possível é a realidade do Criador, aquela que Fletcher presenciou por engano.

Cabe aqui apontar algumas definições sobre o livre-arbítrio. O *Dicionário Houaiss* define livre-arbítrio como a “possibilidade de decidir, escolher em função da

própria vontade, isenta de qualquer condicionamento, motivo ou causa determinante” (HOUAISS, 2015). Da perspectiva teológica, para Santo Agostinho, o livre-arbítrio era um bem dado por Deus, mesmo que o homem o empregue de forma equivocada, provocando o mal. Por sua vez, Abelardo – teólogo e filósofo escolástico, 1079-1142, definiu o livre-arbítrio como dádiva de Deus, contudo, era “governado pela natureza humana, cheia de vícios. Enquanto fosse seguida a vontade de Deus, o indivíduo estaria realmente livre, sem a sujeição a nenhum tipo de vícios” (ABELARDO apud DIEBE, 2019).

No texto “Como construir um universo que não se desintegre dois dias depois” (“How to build a universe that doesn’t fall apart two days later”, 1978) Philip K. Dick discute também o que é a realidade:

Então eu questiono em minha escrita: o que é real? Porque somos incessantemente bombardeados com pseudorealidades fabricadas por pessoas muito sofisticadas, usando mecanismos eletrônicos muito sofisticados. Não desconfio de seus motivos, desconfio de seu poder. Eles têm muito disso. E é um poder surpreendente: o de criar universos interiores, universos da mente. Eu deveria saber. Eu faço a mesma coisa. É meu trabalho criar universos, como base de um romance após o outro. Eu tenho de construí-los de modo que eles não se desintegram dois dias depois. [...] No entanto, [...] gosto de construir universos que se desintegram. Gosto de vê-los se desmontarem e gosto de ver como os personagens dos romances lidam com esse problema. Eu tenho um amor secreto pelo caos. [...] (DICK, 1978)⁹.

Na narrativa de “Equipe de Ajuste”, o Velho de olhos azuis é o responsável pela construção da realidade e seu desenvolvimento. O impacto causado pelo contato direto com a equipe que cuida dessa cenografia da vida provoca o choque, pois repentinamente expõem-se os mecanismos do espetáculo que a equipe ambienta e ilustra, contextualizando um espaço-tempo que faça sentido, ao materializar o imaginário criado para aqueles que são, ao mesmo tempo, atores e público da pseudorealidade encenada.

9 Disponível em: https://urbigenous.net/library/how_to_build.html Acesso em 27 nov. 2020.

O FILME OS AGENTES DO DESTINO (THE ADJUSTMENT BUREAU)

O filme *Os Agentes do Destino* (*The Adjustment Bureau*), de 2011, dirigido e roteirizado por George Nolfi, é uma adaptação do conto “Equipe de Ajuste” (“Adjustment Team”), de Philip K. Dick, e identificado como gênero “romance, ficção científica e thriller” (IMDB, 2011)¹⁰

Ao afirmar que uma obra é uma adaptação,

anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados (HUTCHEON, 2013, p. 27).

Este tipo de citação a outra produção audiovisual é entendida por Genette como *intertextualidade*, isto é, “copresença efetiva de dois textos” (STAM, 2013, p. 231) seja na forma de citação, plágio ou alusão. Enquanto a citação refere-se à inserção de trechos clássicos em filmes, a alusão “pode tomar a forma de uma evocação verbal ou visual de outro filme, como um meio expressivo de propor um comentário sobre o mundo ficcional do filme aludido” (STAM, 2013, p. 232).

Cahir (2006) define o processo de adaptação da literatura para o filme da seguinte forma:

Como um trabalho literário, um filme é resultado do processo de composição, o significado do mesmo é “fazer através da justaposição”. Composição literária e fílmica, diferentemente da pintura, por exemplo, ambos incluem uma série de imagens em constante mudança. A estrutura composicional de ambos é criada a partir da união de uma sequência de unidades menores: na literatura, um parágrafo (ou estrofe) e, no filme, uma tomada. Parágrafos, estrofes e planos funcionam simultaneamente como unidades singulares e separadas e como partes integradas e inseparáveis de toda a obra. A

10 Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1385826/> Acesso em: 26 nov. 2020.

junção das unidades menores cria todo o design do filme ou do livro (CAHIR, 2006, pp. 46-47, tradução nossa).

Cahir (2006) defende que o desafio de adaptar contos é bastante diferente da adaptação de romances ou peças teatrais. Num romance, é comum que o adaptador escolha o que deve ser cortado no intuito de suprimir passagens literárias. Contudo, a adaptação de contos apresenta problemas diferentes: ao invés de decidir o que omitir do original, a brevidade inerente ao conto exige que o texto seja expandido e não abreviado. O estudo da adaptação de contos para o cinema deve incluir a provocativa exploração de razões, métodos e significados através dos quais o cinema possa estender a fonte literária (CAHIR, 2006, p. 186).

Na transposição do conto de Dick para a narrativa fílmica, Ed Fletcher transforma-se no personagem David Norris — interpretado por Matt Damon — que é um jovem congressista destinado ao sucesso como político, no entanto, sua trajetória é abalada ao conhecer a bailarina Elise Sellas — papel vivido pela atriz Emily Blunt—, fato este que contraria o chamado “Plano”. Os “agentes do destino” passam então tentar evitar esse romance a todo custo, atuando como intermediários, que manipulam as ações humanas, pois ambos estão predestinados ao sucesso, desde que não estabeleçam nenhuma relação.

Como no conto, a narrativa fílmica aborda questões filosóficas fundamentais como fé e livre-arbítrio, em oposição ao “Plano” ou à predestinação. O “Plano” exerceria a mesma função dos oráculos na mitologia clássica, nos quais tudo já estaria escrito e pré-determinado. Caberia ao ser humano o papel de brinquedo dos deuses, despojado de seu livre-arbítrio.

Os agentes do destino seriam intermediários entre Deus e a humanidade. Tanto no conto como no filme, os agentes interferem na vida de pessoas comuns, sem serem identificadas e assumindo diversas personalidades. Se no conto, o Evocador é um cão que vigia Ed Fletcher, no filme, o Evocador é uma espécie de anjo que cuida de David Norris, o protagonista do filme. O conflito em ambas as narrativas ocorre quando o Evocador adormece e o protagonista tem seu destino alterado. No filme, o Evocador toma o partido de Norris, acaba voltando-se contra os desígnios previstos

e passa a agir em favor da concretização do romance, entendendo que o amor pode oferecer outra oportunidade que estaria para além do “Plano”, inaugurando possibilidades inusitadas. O “Plano” é controlado através de pequenos cadernos, que permanecem em poder dos agentes, e que revelam em “tempo real” como se fosse um mapa o que pode acontecer e se há algum conflito ou imprevisto que pode abalar a execução do “Plano”.



FIGURA 5 - Os Agentes do Destino (*The Adjustment Bureau*), 2011.

Fonte: Divulgação. *The Adjustment Bureau*, 2011.

Assim, o romance entre os protagonistas, que é o fio condutor do filme, está ausente na narrativa do conto, já que Ed Fletcher é casado e mantém um relacionamento estável com sua esposa Ruth.

O romance proibido é um *plot* (enredo) a mais que desperta o interesse do público, introduzindo um elemento na narrativa fílmica porque o conto, por si só, talvez não oferecesse, em termos de extensão e núcleo narrativo, como explica Cahir (2006, p. 186), a possibilidade de realização de um longa metragem. Além disso, conta também o interesse do público, que deve ser fisgado pela emoção da aventura romântica na forma de um amor proibido, capaz de vencer todos os obstáculos para se concretizar, alavancado por um elenco de primeira linha, caso de Matt Damon e Emily Blunt.

Enquanto o conto propõe uma narrativa fantástica, o filme concentra-se numa temática romântica, em que o amor vence sempre: mesmo quando o “Plano” é outro, o Amor acaba conquistando a prioridade e o Plano de Deus é alterado. O interesse do filme está nas soluções encontradas na adaptação do roteiro, criando agentes do destino que, por agirem bem diante dos olhos das pessoas, devem valer-se de recursos e truques criativos para não serem descobertos ou percebidos.

Se no conto os agentes não são vistos pelos humanos, no filme eles estão presentes na vida cotidiana e são visíveis. Para se deslocar entre os mundos paralelos e entre os setores da cidade, os agentes se utilizam de portas comuns, que funcionam como portais míticos, que possibilitam transferir-se de um lugar a outro, encurtando distâncias dentro desse espaço-tempo ficcional. Para conseguir passar por esses portais, é preciso conhecer o Plano e seus mapas e, se for um humano, é preciso estar acompanhado por um dos agentes.

No conto de Dick, a única descrição dos agentes ocorre no momento em que estes vestem jaleco branco e estão em ação, ajustando o escritório e as pessoas que estão lá. No filme, os agentes são identificados pelo uso de ternos e chapéus, como revela o cartaz de divulgação (Figura 5), através das duas sombras projetadas nos edifícios de Nova York.

Na parte 4 do conto de Dick, Fletcher abre a porta ao vendedor de seguros, que dá início ao diálogo: “Bom dia, senhor. — Tocou o chapéu. — Desculpe o incômodo tão

cedo...” (DICK, 2012, p. 273). Esta é a única cena em que temos, no conto, a menção e uma ação relativa a um chapéu. A imagem pode ter gerado, na adaptação do conto, a ideia de caracterizar todos os Escriturários e Evocadores com o estereótipo de vendedores de seguro representado nesse conto, ou seja, homens de terno usando chapéu. Tocar o chapéu para passar pelas portas tornou-se o elemento mágico necessário.

Da perspectiva simbólica, o chapéu remete ao poder, à responsabilidade de assumir uma ideia ou liderança. Na medida que o personagem David Norris coloca sobre sua cabeça o chapéu, ele assume o poder de definir o seu próprio destino.

Por sua vez, segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, pp. 735-6), as portas na tradição cristã traduzem a própria representação de Cristo, representando o acesso à revelação: “Eu sou a porta, quem entrar por Mim, será salvo” (João, 10: 9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença do elemento mítico religioso, especificamente do mito da Criação de linha Judaico-Cristã e também da Mitologia Clássica, ganham destaque como elementos estruturais do conto “Equipe de Ajuste”, de Philip K. Dick. A articulação desse imaginário mítico dá-se através da narrativa fantástica, constituída por um enredo em que o personagem principal, Ed Fletcher, é confrontado com a sua própria concepção de mundo real, ao conhecer de perto o “Plano” divino que predestina a humanidade para determinadas ações e fins. O livre-arbítrio apresenta-se como um questionamento: submeter-se ou não ao Plano? Escolher ou acatar o que lhe é proposto? O que é real e o que é construção da realidade? O mundo da divindade é real ou o mundo físico da personagem? As reflexões que o texto propõe ficam em aberto.

No conto, Ed Fletcher sucumbe ao destino pré-determinado pelo Plano, amedronta-se diante do Velho de olhos azuis, e termina por guardar para si o conhecimento sobre a realidade e a realidade criada pelo Plano. Fletcher agradece, ao final, pela vida concedida a ele, por não precisar contar nada a Ruth, por poder desfrutar do Plano agora de forma consciente, porém, com o medo de falhar em algum momento. Ed Fletcher sucumbe ao Plano e abre mão, por medo, de seu livre-arbítrio. Fletcher

sabe que nada em sua vida é de fato real, porém o receio de ver novamente, por trás da cortina, o maquinário que constrói toda a cena teatral da realidade sobrepõe-se à sua vontade. Ele aceita fazer parte do Plano.

No filme *Os Agentes do Destino* (2011), o par romântico dobra os desígnios do Plano, lutando até o final pelo Amor de ambos. O livre-arbítrio vence, pois David Norris decide e insiste em reencontrar Elise Sellas, enfrentando todos os obstáculos e intercorrências em seu percurso de aproximação ao ser amado. David, ao contrário de Ed Fletcher, não se curva, não se amedronta. Elise, por sua vez, acompanha David porque ela também o ama e não desiste dele. O jogo de cena empreendido pelo Plano não supera a vontade dos personagens, que escolhem viver juntos. O casal enfrenta o Plano, superando dificuldades, encarando o poder superior e contrapondo-se a ele. No desfecho do filme, depreende-se que é possível alterar o Plano visto que é o próprio Deus quem, ao final, autoriza o relacionamento do casal, abrindo uma nova perspectiva de vida para ambos e para aqueles que os cercam.

Dentro desse imaginário mítico da Criação, se no conto não há como escapar do Plano, ou seja, o Poder constituído é imutável, na adaptação fílmica os personagens vivenciam um desfecho esperançoso, de empoderamento do humano sobre o mítico, que abre mão do Plano inicial com vistas a uma reformulação, em que os seres humanos têm a chance de escolher suas ações, enfrentando e assumindo as consequências.

REFERÊNCIAS

- AGENTES do destino, Os. (*The Adjustment Bureau*). Direção: George Nolfi. Produção: George Nolfi, Universal Pictures. Intérpretes: Matt Damon, Emily Blunt, Anthony Mackie, Terence Stamp e outros. Roteiro Adaptado: George Nolfi. EUA: Universal Pictures, 2011. 105 min. Cor. Baseado no conto “Adjustment Team”, 1954, Philip K. Dick.
- AGENTES do destino, Os. Cartaz de divulgação. EUA: Universal Pictures, 2011. Disponível em: <http://imdb.to/2LsoiE6> Acesso em: 21 nov. 2020.
- ARNOLD, Kyle. On another planet. Culture. *Independent*, 24/jun./ 2016. Disponível em: <http://bit.ly/3nlbGfs> Acesso em: 27 nov. 2020.
- BIBLIA Online. Gênesis, 2:7. Disponível em: <http://bit.ly/3hL6qk8> Acesso em 03 nov. 2020.
- BIBLIA Online. Salmos, 137:1-9. Disponível em: <http://bit.ly/38iU3bH> Acesso em: 22 nov. 2020.
- CAHIR, Linda Costanzo. *Literature into film*. Theory and practical approaches. North Carolina, USA: McFarland & Company Publishers, 2006.
- CARRÈRE, Emmanuel. *Eu estou vivo e vocês estão mortos: A vida de Philip K. Dick*. Trad. Daniel Luhman. São Paulo: Aleph, 2016. 360 p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COLLINS Dictionary. Collins Online Unabridged English Dictionary. Disponível em: <http://bit.ly/2XghMmJ> Acesso em: 23 nov. 2020.
- DICK, Philip K. “Adjustment Team”. In: ORBIT. The Best in Science Fiction. Morris S. Latzen (Publisher). Jules Saltman (Ed.). New York: Hanro Corp. v. 1, n. 4, Sept.-Oct. 1954. pp. 81-100. Edição fac-similar. Disponível em: <http://bit.ly/3bsjb23> Acesso em: 22 nov. 2020.
- DICK, Philip K. “Equipe de Ajuste”. In: *Realidades adaptadas*. Os contos de Philip K. Dick que inspiraram grandes sucessos do cinema. Trad. Ludimila Hashimoto. São Paulo: Aleph, 2012.

- DICK, Philip K. How to build a Universe that doesn't fall apart two days later. (1978). *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Ed. Lawrence Sutin. New York: Vintage, 1995. Disponível em: <http://bit.ly/2JUGDJQ> Acesso em: 22 nov. 2020.
- DICK, Philip K. *O homem do castelo alto*. Trad. Fabio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2015.
- DIEBEL, Edsel Pamplona. O livre-arbítrio segundo Abelardo. Disponível em: *Trans/Form/Ação*, vol.42 no.spe. Marília, 2019. Scielo. Disponível em: <https://bit.ly/3fjsoCZ> Acesso em: 22 nov. 2020.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ELLIS, John. *The literary adaptation*. *Screen*, n. 23, p. 3-5, Maio/Junho, 1982.
- GUNKEL, H. *Introduction to Psalms: the genres of the Religious Lyric of Israel*. USA: Mercer University Press, 1998.
- HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Trad. Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. (Tradução André Cechinel). 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- IMDB. *The Adjustment Team*. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1385826/> <http://imdb.to/3omduWF> Acesso em: 26 nov. 2020.
- LEGROS, Patrick et al. *Sociologia do imaginário*. Trad. Eduardo Portanova Barros. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática, 1989. Col. Princípios.
- MICHELANGELO. A Criação de Adão. Afresco na Capela Sistina. Disponível em: A Criação de Adão. Disponível em: <https://bit.ly/3md6Elz> Acesso em: 27 nov. 2020.
- ORBIT. The Best in Science Fiction. Morris S. Latzen (Publisher). Jules Saltman (Ed.). New York: Hanro Corp. v. 1, n. 4, Sept.-Oct. 1954.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do Cinema*. 5 ed. São Paulo: Papyrus, 2013.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. “Agentes do destino”: do conto de Philip K. Dick para as telas. In: *Anais do Congresso Internacional Abralic*, 2018, p. 2060-2069.

Disponível em <https://bit.ly/38k6wMs> Acesso em: 20 nov. 2020.

O DIÁLOGO E A EXPOSIÇÃO EM DUAS DUNAS

THE DIALOGUE AND
THE EXPOSITION IN TWO DUNES

Marvin Kenji Nakagawa e Silva¹

¹ Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” *campus* Araraquara, sob orientação da Profa. Dra. Karin Volobuef. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar e comparar as duas adaptações de Duna (1984) de Frank Herbert para o cinema, observando as especificidades de cada obra. Para isso, faz-se necessário três eixos como substrato teórico: os estudos da adaptação, os estudos cinematográficos e os estudos literários, visto que, analisaremos cada narrativa considerando sua própria autonomia. Nesse sentido, objetivamos entender as razões pelas quais a primeira adaptação não alcançou os resultados esperados, enquanto, a mais recente, obteve sucesso.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Duna. David Lynch. Denis Villeneuve.

ABSTRACT: This article aims to analyze and compare two Frank Herbert's Dune (1984) adaptations to the cinemas, considering each artwork individuality. To do such thing, it is necessary to establish three field of study: the adaptation studies, the cinematographic studies and the literary studies, thus, each narrative will be analyzed considering its own autonomy. In this sense, we have as an objective to understand why the first adaptation didn't reach the expected results, while the most recent one, achieved huge success in movie theaters.

KEYWORDS: Adaptation. Dune. David Lynch. Denis Villeneuve.

INTRODUÇÃO

Antes de iniciarmos a discussão a respeito de *Duna*, seu impacto e suas adaptações para o cinema, é necessário realizar um breve percurso histórico pelos anos que definiram as principais características do que era considerado uma (boa) ficção científica na literatura. Nesse sentido, os anos 40 e 50 são considerados os “anos de ouro” da ficção científica (FC ou SciFi), moldados no formato de uma “*Hard Sci-fi*”, essa época é responsável por diversas das convenções desse gênero literário, isto é, uma valorização de:

Um determinado tipo de obra: FC hard, narrativas lineares, heróis resolvendo

problemas ou combatendo ameaças em uma história espacial ou um idioma de aventura tecnológica. Outra abordagem da definição seria ligar a Era de Ouro ao gosto pessoal de John W. Campbell, que teve um papel mais influente que qualquer outra pessoa na disseminação de ideias normativas sobre o que a FC deveria ser. (ROBERTS, 2018, p. 421)

Os gostos particulares do escritor e editor John Campbell, desse modo, moldaram muito do que seria visto e aceito como SciFi, isso acontecia por meio do processo editorial da revista *Astounding*, posteriormente nomeada *Analog*, que por meio dessa seleção ao gosto de Campbell, “regulamentava” a FC dessa época:

Uma definição compacta da Era de Ouro da FC poderia ser: “período em que o gênero foi dominado pelo tipo de história que saía na *Astounding*, de Campbell, de fins da década de 1930 até a década de 1950”. O tipo de história de que Campbell gostava eram ficções conceituais enraizadas em uma ciência reconhecível e, mais no final de sua longa carreira, em pseudociências como a telepatia; histórias dinâmicas sobre heróis resolvendo problemas ou vencendo inimigos, narrativas expansionistas humanocêntricas (e com frequência falocêntricas); extrapolações de tecnologias possíveis e de seus impactos sociais e humanos. (ROBERTS, 2018, p. 442)

Com o passar das décadas as possibilidades de criar ineditismo nos moldes da era de ouro vai se esvaindo, as especificidades dadas pela “era de ouro” acabaram

por criar, segundo Broderick (2003, p. 49), um inchaço e uma consequente exaustão das temáticas da clássica *Hard Science-Fiction*.

Nesse sentido, a renovação do gênero surge com que é chamado por alguns críticos como a “nova onda” da FC, que começa cada vez mais a tomar formas e formatos mais rebuscados, “tomando parte em um movimento literário internacional maior, experimentalista e de técnicas literárias de vanguarda” (ROBERTS, 2016, p. 335).

New Wave pode ser encarada como uma tentativa deliberada de elevar a qualidade literária e estilística da FC, mas o que os comentários de Ballard deixam claro é até que ponto ela foi também uma reação ao peso sedimentar do catálogo de livros do gênero, que os novos escritores começavam a achar opressivo. Na década de 1960 fora publicada tanta ficção científica, tantas ideias engenhosas se desenvolveram e perderam substância que pensar em alguma coisa nova, que trouxesse o inusitado para a novela de FC, estava se tornando cada vez mais difícil. O que a New Wave fez foi pegar um gênero que estivera, em sua modalidade popular, mais preocupado com conteúdo e ideias do que com forma, estilo ou estética, e reconsiderá-lo sob a lógica dos últimos três termos. (ROBERTS, 2018, p. 335)

Pode-se perceber, nesse sentido, que a renovação estética provocada por esse “movimento” tentava aproximar os textos de FC — que anteriormente eram escritos para um nicho — de um público maior, além dos entusiastas do gênero.

Nesse contexto, surgem diversos textos que flertam com as ciências humanas, política, filosofia, sociologia, teologia e outras. Um dos impactos disso é visto no que Adam Roberts (2016) destaca como uma “fascinação pelo messianismo”, isto é, uma parcela significativa dos textos importantes e influentes da época partilhavam um mesmo interesse, o teológico.

Um Estranho numa Terra Estranha (1961), de Heinlein; Duna (1965), de Frank Herbert; Giles Goat Boy, or the Revised New Syllabus of George Giles Our Grand Tutor [Giles, o Menino-Bode, ou o Novo Sumário Revisto de George Giles, nosso Grande Tutor] (1966), de John Barth; a sequência Jerry Cornelius, de Michael Moorcock, cujo primeiro livro (The Final Programme) [O Programa Final] foi publicado em 1968; e as novelas da grande fase de Philip K. Dick, em

particular *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* [Os Três Estigmas de Palmer Eldritch] (1965); *O Caçador de Androides* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*) (1968); e *Ubik* (1969). Não estou apenas selecionando com esses livros um punhado de textos que, por acaso, compartilham tropos messiânicos para sustentar meu argumento; eles são todas obras sólidas e influentes da FC dos anos 1960, por certo incluídos entre a mais importante literatura do período. (ROBERTS, 2018, p. 336)

Nessa perspectiva é escrito e publicado *Duna* (1965), de Frank Herbert, o primeiro dos seis livros que compõem a série criada pelo autor. O romance apresenta uma trama multifacetada, apresentando uma intrínseca rede política, religiosa e filosófica. No centro, dessas redes está o planeta Arrakis (também conhecido como Duna), único local onde é possível a mineração da *spice* (especiaria), substância essencial para o funcionamento de todo o mundo criado por Frank Herbert, uma analogia clara à importância do petróleo. A importância e a escassez dessa *commodity*, faz contraste com a água, uma substância que existe em abundância em todos os planetas, exceto em Arrakis.

O planeta do título tem toda a superfície coberta por um deserto, a água é um produto precioso e a vida é árdua; mas os vermes da areia em Duna (animais alienígenas que vivem e nadam sob a areia) produzem um determinado *pharmakon* conhecido como “especiaria” ou “melange”, uma droga viciante que também concede visões do futuro a alguns e que é vital – de que modo, Herbert não diz com clareza – para os pilotos espaciais que conduzem naves estelares pelo hiperespaço. (ROBERTS, 2018, p. 338)

Além de uma simples busca pela conquista da *spice*, a leitura da narrativa é profunda e imersiva, por conta de uma trama que se expande além da simples política entre casas feudais, tornando-se por fim um conflito religioso — com direito a um messias. Assim, a experiência ao ler *Duna* é

embrace, page by page, the immersive world it creates. The political structures, economic relations, cultural and religious mores, and

even ecological character of entire planets emerge from Herbert's rich imagination, with a pronounced Middle Eastern aesthetic befitting the novel's desert setting, complex politics, and exploration of resource management.² (BUTLER, 2021, p. 40)

Ademais, o próprio contexto histórico era favorável a produção de *Duna*, tendo em vista que, nos anos 60 surgem diversas produções de “ficção científicas” que adquiriram notório sucesso, principalmente, as destinadas ao mercado da televisão. Nessa perspectiva, os leitores da *hard sci-fi* possuíam diversas produções com as características que Campbell e a legião de fãs do gênero tanto prezavam.

O traço, no entanto, mais importante da FC de TV nos anos 1960 foi o desenvolvimento dos dois mais influentes seriados de TV de ficção científica, programas que revelariam poderes de permanência muito maiores que aqueles que seus criadores originais pudessem ter concebido: o seriado norte-americano Jornada nas Estrelas (Star Trek) (cuja versão original foi exibida de 1966 a 1969) e o seriado britânico Dr. Who: O Senhor do Tempo (Doctor Who) (1963-1989, 2005 até o presente). O sucesso extraordinário e contínuo dessas duas franquias diz coisas importantes não apenas sobre a crescente preponderância da TV como veículo cultural, mas também sobre o desenvolvimento mais amplo da própria FC. À medida que o século avançava para sua conclusão, a TV foi se tornando a mais importante forma narrativa do mundo, desfrutada toda noite por bilhões de seres humanos, algo que não pode ser dito de nenhuma outra forma de arte. (ROBERTS, 2018, p. 568)

Considerando o sucesso do romance de Frank Hebert e de diversas outras obras de ficção científica que surgiram na época, fazia todo sentido adaptar o livro para o meio cinematográfico. Nesse contexto, em 1984, é apresentada ao público a primeira adaptação cinematográfica finalizada de *Duna*. Dirigida por David Lynch,

2 experienciar, página por página, o mundo imersivo que ele cria. As estruturas políticas, as relações econômicas, os costumes culturais e os religiosos e até mesmo o caráter ecológico de planetas inteiros emergem da rica imaginação de Herbert, com uma evidente estética do Oriente Médio condizente com o cenário desértico do romance, política complexa e uma exploração de gestão de recursos (em crise). (minha tradução)

essa produção cinematográfica foi um projeto ambicioso e artístico do diretor, que infelizmente não obteve o sucesso de público e crítica desejados, “fato que o diretor creditou as intervenções do produtor Dino DeLaurentis” (FERRARAZ, 2001, p. 2). Nesse sentido, o destaque dessa versão de *Duna* é a “transgressividade³” com que o diretor aborda a obra original, “aproximando-se de uma certa forma do conceito de autoria” (FERRARAZ, 2001, p. 2-3) na adaptação.

Cabe destacar, que essa não é a primeira tentativa de adaptar *Duna* para o cinema, Alejandro Jodorowsky quase chegou a criar a sua própria versão nos anos 70, com características tão “transgressivas” e inovadoras quanto as de Lynch. No entanto, o diretor não conseguiu angariar os fundos necessários para o filme, e a produção foi infelizmente interrompida em 1975. Apesar disso, o material produzido pelo diretor influenciou uma gama considerável de outras produções audiovisuais posteriores.

O longa que revolucionaria a indústria caiu por terra, mas teve seu impacto. Jodorowsky afirma que os estúdios usaram várias das ideias que estavam na prova de conceito pra aplicar em outros projetos, como Star Wars, Star Trek, Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida, O Exterminador do Futuro e Flash Gordon. (OMELETTE, 2021, online)

No dia 4 de setembro de 2021 foi inaugurada a mais recente adaptação de *Duna* na *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, em Veneza. O diretor desta versão mais recente é conhecido por grandes adaptações (e *sequels*) de filmes de ficção científica, como *Arrival* (2016) e *Blade Runner 2049* (2017), a experiência do diretor no gênero é algo que certamente refletiu no grande sucesso obtido por sua adaptação, que será mais explorada nas seções posteriores.

Desse modo, o presente artigo propõe-se a investigar e analisar alguns dos

3 Conforme afirma Robert Stam (2006) as palavras comumente usadas pela crítica da adaptação possuem conotações negativas “cada um carregando sua carga específica de ignomínia” (p. 20). Nesse sentido, uma transgressão conota uma situação de desvio de norma, neste trabalho, por adotarmos uma perspectiva desconstrutivista, leia-se a ideia de transgressividade, como uma forma de expressão artística que tenta não se curvar a um imperativo na forma de fidelidade.

fatores que levaram à diferença na recepção desses dois hipertextos⁴ de um mesmo hipotexto, tomando como fator essencial a autonomia da obra de arte em seu meio de expressão, sem vinculá-la aos preceitos de uma fidelidade imperativa.

SOBRE O MOSTRAR E O CONTAR

É certo que uma das grandes diferenças do meio cinematográfico para o meio literário está na própria forma de representar (e apresentar) as narrativas, nesse sentido, conforme explicita Linda Hutcheon,

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento - contar, mostrar ou interagir. (HUTCHEON, 2013, p. 32)

Os dois primeiros “modos de engajamento” são, em vias gerais, essenciais para o estudo aqui realizado. Para Hutcheon (2013, p. 35), o meio literário escrito (excluindo-se assim, a execução de uma peça) realizaria o *contar* (*to tell*) e o meio cinematográfico realizaria o *mostrar* (*to show*), visto que

contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Desse modo, para a autora há uma relação midiática inerente ao formato de distribuição na narrativa, criando uma certa dicotomia entre o contar (escrito) e o

4 Utiliza-se aqui, além da terminologia da área de estudos da adaptação, conceitos da transtextualidade de Genette, principalmente, os referentes a hipertextualidade. Desse modo, leia-se hipotexto como o texto de origem e hipertexto como o texto adaptado.

mostrar (visual). Essa relação entre mídia e formato de percepção é inegável, no entanto, para o processo de adaptação cinematográfica existe outra percepção sobre o *contar* e o *mostrar*, representando pelo axioma “show, don’t tell” (MCKEE, 2016, p. 32).

The axiom “Show, don’t tell” warns against dialogue that substitutes passive explanations for dynamic dramatization. “To show” means to present a scene in an authentic setting, populated with believable characters, struggling toward their desires, taking true-to-the-moment actions while speaking plausible dialogue. “To tell” means to force characters to halt their pursuits and talk instead and at length about their life histories or their thoughts and feelings, or their loves and hates, past and present, for no reason intrinsic to the scene or its characters. Stories are metaphors for life, not theses on psychology, environmental crises, social injustice, or any cause extraneous to the characters’ lives.⁵ (MCKEE, 2016, p. 32)

Ambas as formas anteriores têm como objetivo transmitir informações (mensagens) a um receptor — seja esse um leitor ou um espectador —, a diferenciação entre essas duas formas de contar histórias está ligada ao canal da mensagem, isto é, se a mensagem está sendo transmitida por vias verbais trata-se do contar, não obstante, caso a mensagem tenha como canal a ação (a imagem), trata-se do mostrar.

Pode haver uma tentação, a partir das ideias dos autores apresentados, a acreditar na essencialidade e unicidade de determinado modo de engajamento para um meio de expressão específico, visto que, o cinema é uma arte (audio)visual. No entanto, em vias específicas, a arte cinematográfica possui uma mescla de ambas as características, cinema é verbal e não-verbal simultaneamente.

5 O axioma “Mostre, não conte” adverte contra o diálogo que substitui explicações passivas por dramatização via exposição. “Mostrar” significa apresentar uma cena em um cenário autêntico, povoado de personagens críveis, lutando por seus desejos, tomando ações “fiéis ao cenário” enquanto fala um diálogo plausível. “Contar” significa forçar os personagens a interromper suas atividades e falar longamente sobre suas histórias de vida ou seus pensamentos e sentimentos, ou seus amores e ódios, passados e presentes, sem nenhuma razão intrínseca à cena ou seus personagens. Histórias são metáforas da vida, não teses sobre psicologia, crises ambientais, injustiça social ou qualquer causa alheia à vida dos personagens. (tradução nossa).

Quando os teóricos falam da adaptação do impresso para as mídias performativas, a ênfase geralmente recai sobre o visual, sobre a passagem da imaginação para a percepção ocular real. Contudo, o auditivo é tão importante quanto o visual nessa passagem. (HUTCHEON, 2013, p. 70)

Nesse aspecto, Linda Hutcheon faz a diferenciação do *mostrar* e do *contar* no nível do *meio de expressão*, isto é, o modo de engajamento é definido com base se a história possui elementos performáticos (visuais) ou contém-se inteiramente no meio verbal (texto ou discurso). McKee, por outro lado, faz essa distinção no nível do diálogo.

Sendo assim, uma aproximação teórica de ambos os autores nos permite analisar como a forma de apresentação do diálogo aproxima ou distancia uma obra cinematográfica de uma obra literária. Desse modo, o diálogo e suas duas formas de expressão causam, em geral, diferentes efeitos para a narrativa, segundo McKee (2016)

showing speeds involvement and pace; telling discourages curiosity and halts pace. Showing treats readers and audiences like adults, inviting them into the story, encouraging them to open their emotions to the writer's vision, to look into the heart of things and then forward to future events. Telling treats them like a child who a parent sits on a knee to explain the obvious.⁶ (MCKEE, 2016, p. 33)

McKee afirma, assim, que um diálogo que tenha como característica uma exposição (*contar*) perceptível para o público e que substitui “explicações passivas” é algo negativo para o desenvolvimento de uma narrativa, diminuindo o ritmo. Essa preocupação com o ritmo de uma narrativa é algo importante por conta de o cinema, em geral, ser uma arte com a extensão limitada

Ao adaptar a trilogia de romances de Philip Pullman, intitulada *Fronteiras do Universo* [His Dark Materials], de 1.300 páginas, para

6 Mostrar acelera o envolvimento e ritmo da narrativa; contar desencoraja a curiosidade e interrompe o ritmo. Mostrar trata os leitores e o público como adultos, convidando-os para a história, incentivando-os a abrir suas emoções para a visão do escritor, a olhar para o coração das coisas e, em seguida, encaminhar para eventos futuros. Contar os trata como uma criança, em que um dos pais se ajoelha para explicar o óbvio. (tradução nossa).

duas peças de três horas cada, Nicholas Wright precisou cortar personagens centrais (por exemplo, a cientista da Oxford Mary Malone) e, assim, os mundos que eles habitam (por exemplo, a terra dos mulefas); foi necessário acelerar a ação e envolver a igreja desde o começo. Logicamente, além de encontrar dois clímax principais para substituir os três da trilogia, ele também precisou explicar certos temas e detalhes do enredo, *pois não havia tanto tempo para o público registrar as informações quanto na leitura dos romances*. (HUTCHEON, 2013, p. 43, grifo meu)

Por conta desse fator limitante, o *contar* faz-se necessário para manter o ritmo e o *timing* da narrativa audiovisual fluído e evitar que a narrativa fique sem coesão e/ou incoerente. Para isso, é necessário “disfarçar” o uso do *contar*, dinamizando a forma com que essa ferramenta é utilizada a fim de evitar os lados negativos da exposição narrativa (MCKEE, 2016).

The risks governing the pacing and timing of exposition are these: Give the story-goer too little *exposition* and he will disengage in confusion. On the other hand, big helpings of *static exposition* choke interest: The reader puts down the book; audiences shift in their seats, wishing they had bought more popcorn. Therefore, you must pace and time the placement of exposition with care and skill.⁷ (MCKEE, 2016, p. 31)

Desse modo, retornando a perspectiva de Hutcheon, percebe-se que o *contar* é uma característica que é predominante na forma literária, mas que vai além da determinação como um simples código escrito. A transposição das informações de um romance para as telas, transforma algumas dessas em *imagens*, por meio de cenas em que ação toma o papel narrativo e as outras informações são *(re)criadas* nos diálogos por meio de explicações diretas ou indiretas, mas que acima de tudo, devem confluir naturalmente com a história em apresentação.

7 Os riscos que governam o ritmo e o *timing* da exposição (no diálogo) são os seguintes: dê pouca exposição ao andamento da história e ele se tornará confusa. Por outro lado, grandes porções de exposição estatizada sufocam o interesse: o leitor larga o livro; o público se mexe em seus assentos, desejando ter comprado mais pipoca. Portanto, deve-se acompanhar e cronometrar a presença da exposição com cuidado e habilidade. (tradução livre).

O DIÁLOGO DAS DUNAS

O 7º e último roteiro de *Duna* feito por David Lynch, apresenta a narrativa adaptada do livro inteiro de Frank Herbert, o que iria compor um filme de cerca de quatro horas (GOLD, 1986, *online*). No entanto, por intervenções dos estúdios e produtoras, a versão final do filme possui apenas 2 horas e 14 minutos, o que em relação ao material total, representou menos da metade de tudo o que foi planejado pelo diretor para estar no filme.

Os efeitos de tantos cortes em tal material podem ser vistos desde as cenas iniciais do filme. Nesse sentido, o roteiro de Lynch começa com a proclamação de uma profecia arrakiana e outras cenas que explicam em vias “práticas” o mundo de *Duna*. No entanto, ao ser transposto para a forma audiovisual, esse longo conjunto de cenas é substituído por uma única cena em que a Princesa Irulan *conta* (leia-se explica ou expõe) toda a trama que irá se desenvolver, fato esse que é estranho até mesmo para a atriz Francesca Annis

I'll tell you, when I first went to see the film at the premiere — and I've only seen it once — as soon as Princess Irulan started to talk in voice-over at the beginning, explaining the story, I thought “Uh oh, this film is in trouble.” Any Hollywood film that has to explain itself in detail at the beginning is in trouble...⁸ (ANNIS, 2021, *online*)

A cena inicial do *Duna* de Villeneuve, em contrapartida, *mostra* uma guerra entre os povos nativos (Fremen) e os Harkonnen, enquanto Chani conta ao público em *voice-over* sobre a opressão em que vivem. Embora utilizem parcialmente a mesma técnica, *Duna* de 2021 o fez de forma a introduzir o mundo, e não explicá-lo.

My planet, Arrakis, is so beautiful when the sun is low
Rolling over the sands...

8 Vou te contar, quando fui ver o filme pela primeira vez na estreia – e eu só vi uma vez – assim que a princesa Irulan começou a falar em voz alta no início, explicando a história, pensei “Uh oh, este filme está com problemas.” Qualquer filme de Hollywood que tenha que se explicar em detalhes no início está com problemas... (tradução nossa).

You can see spice in the air.
At nightfall, the spice harvesters land.
The outsiders race against time to avoid the heat of the day.
They ravage our lands in front of our eyes.
Their cruelty to my people is all I've known.
These outsiders, The Harkonnens, came long before I was born.
By controlling the spice production they became obscenely rich.
Richer than the Emperor himself.
Our warriors couldn't free Arrakis from the Harkonnens,
but one day, by imperial decree, they were gone.
Why did the Emperor choose this path? And who our next oppres-
sors be? ⁹
(DUNE, 2021, 1-3 min.)

Como apresentado anteriormente, a razão para as economias narrativas tomadas pelo *Duna* de Lynch e Laurentiis está na vontade da *produtora* de manter o filme em um espectro de tempo específico (próximo a duas horas). Essa convenção temporal da indústria cinematográfica pode ser atribuída — entre diversos outros fatores — à questão financeira, visto que, filmes muito longos tem a tendência a serem menos lucrativos, por conta da menor distributividade de sessões de cinema.

A resposta industrial que percebemos na contemporaneidade para essa limi-

9 Meu planeta, Arrakis, é tão bonito quando o sol está se pondo

Rolando nas areias...

Você pode ver especiaria no ar.

Ao anoitecer, os colhedores de especiaria pousam.

Os forasteiros correm contra o tempo para evitar o calor do dia.

Eles devastam nossas terras diante de nossos olhos.

A crueldade deles com meu povo é tudo que eu conheço.

Esses forasteiros, os Harkonnens, vieram muito antes de eu nascer.

Ao controlar a produção de especiaria, tornaram-se obscenamente ricos.

Mais ricos que o próprio imperador.

Nossos guerreiros não conseguiram libertar Arrakis dos Harkonnens,

mas um dia, por decreto imperial, eles se foram.

Por que o Imperador escolheu esse caminho? E quem serão nossos próximos opressores? (tradução nossa).

tação está na divisão dos filmes em partes, movimento que pode ser visto em grandes franquias, como o último filme da saga *Harry Potter* (2010, 2011) e *O Hobbit* (2012, 2013, 2014). Esse particionamento de narrativas audiovisuais é uma realidade no *Duna* de Villeneuve, que foi dividido em pelo menos duas partes, com a segunda parte já confirmada.

Desse modo, o *Duna* de Villeneuve possui uma vantagem significativa quando comparado ao *Duna* de Lynch e Laurentiis, visto que, o tempo para adaptação da primeira metade do livro toma 2 horas e 20 minutos, ao passo que, a versão de Lynch e Laurentiis adaptou o primeiro livro inteiro em praticamente o mesmo tempo.

Outro aspecto que ambas as adaptações de *Duna* destoam é no foco narratológico, o *Duna* de Villeneuve está quase sempre focado no grupo dos Atreides, poucas vezes direciona-se a outros personagens fora desse núcleo. Isso possibilita uma aproximação entre os personagens e o espectador, visto que, acompanhamos a narrativa no mesmo compasso dos protagonistas.

No entanto, há quatro cenas no *Duna* de Villeneuve em que há uma mudança de perspectiva, essas partes têm como função proporcionar uma amostra da ameaça que rodeia os protagonistas, isto é, os inimigos são definidos não por palavras, mas sim por imagens.

When is a gift not a gift?
The Atreides voice is rising
And the emperor is a jealous man.
A dangerous, jealous man¹⁰
(DUNE, 2021, 19 min.)

Todas essas cenas possuem diálogos consideravelmente curtos, essa forma lacônica de diálogo, consegue estabelecer um forte senso de ameaça sem recorrer ao clichê de explicações detalhadas sobre o “plano” no inimigo. Para além disso, a ameaça

10 Quando um presente não é um presente?
A voz dos Atreides está ascendendo
E o Imperador é um homem invejoso
Um perigoso homem invejoso (tradução nossa).

revela-se diretamente na imagem, *mostra-se* o poder e o perigo, pela imponência do barão Vladimir Harkonnen ao invés de somente *expor* via diálogos.

Assim, quando se *mostra* as motivações (pelas ações) dos personagens, a performance dos atores possui destaque. Na figura 1, tem-se o barão Vladimir Harkonnen (interpretado por Stellan Skarsgård) encerrando uma cena de negociação, a fisicalidade e a forma de falar na performance do ator tornam as cenas, nas quais ele aparece, ameaçadoras, e aliado ao fato de estar sempre em uma posição superior por estar flutuando, efetivamente *mostra* o porquê ele deve ser temido.



FIGURA 1 - Barão ao fim da negociação com ordem das Bene Gesserit
(DUNA, 2021, 47 min.)

De maneira oposta, o foco de Lynch está em múltiplos personagens, de modo que a conspiração contra os Atreides já é contada ao espectador antes dos 10 minutos de filme, acompanhamos um vasto grupo de personagens e suas subtramas, o que torna essa narrativa um pouco confusa. Para além disso, quando tem-se o foco nos inimigos, esses são representados de forma caricata, em particular o Barão Harkonnen apresenta-se como um ser fragilizado e doente, o que faz contraste com a sua posição de poder.

In front of a huge steam boiler, the cable car stops, and Piter gets out, steps down steel stairs and enters a porcelain room where the Baron is being treated by a DOCTOR for sores on his face and body. The doctor uses a lasbeam on a big sore on the Baron's lips. The Baron is sickly and hugely fat and sweaty and looks like he has been sickly

for some time. He turns to Piter as he enters the room.¹¹(LYNCH, 1983, p. 26)



FIGURA 2 - Barão sendo tratado pelo médico

(DUNE, 1984, 32 min.)

Nessa mesma cena, a conspiração contra os protagonistas é novamente explicada por Piter de Vries e pelo Barão Harkonnen, o que torna-se cansativo para o espectador, considerando que esse conflito já havia sido explicado anteriormente. No entanto, essa cena promove também um maior detalhamento de como será executada tal conspiração.

PITER

Conforme você me instruiu, eu esclareci seus sobrinhos sobre meu plano de...

CONTINUED

BARÃO

Meu plano!

11 Em frente a uma enorme caldeira a vapor, o teleférico para e Piter desce uma escada de aço e entra em uma sala de porcelana onde as feridas do rosto e do corpo do Barão está sendo tratadas por um MÉDICO. O médico usa um lasbeam em uma grande ferida nos lábios do Barão. O Barão está doente, extremamente gordo, suado e parece que está doente há algum tempo. Ele se vira para Piter ao entrar na sala. (tradução nossa).

PITER

O plano para esmagar os Atreides. Feyd, Rabban... vão em silêncio... nenhuma outra grande casa do Landsraad deve saber da ajuda do Imperador ao Barão. Todo o Landsraad se voltaria contra o Barão e o Imperador.

BARÃO

Eu terei Arrakis de volta para mim... aquele que controla o Spice, controla o universo... e o que Piter não lhe disse é que temos o controle de alguém que é muito próximo do Duque Leto. Esta pessoa... este traidor... valerá mais para nós do que dez legiões de Sardaukar.

FEYD

Quem é o traidor?

BARÃO

(risos)

Não vou dizer quem é o traidor ou quando atacaremos. No entanto, o duque morrerá diante desses olhos e ele saberá que sou eu - o barão Vladimir Harkonnen - quem engloba sua destruição.

(LYNCH, 1983, p. 26-27, tradução nossa)

A todo o momento, na obra de Lynch e Laurentiis há um diálogo que nos conta algo, o filme torna-se pesado pela quantidade de informações que nos é transmitida de forma estatizada. Essas características, no entanto, destoam de outras obras de David Lynch, que possui outros filmes bastantes contemplativos, visuais e com teor surrealistas, o que acredita-se ser a mão firme e intervencionista do produtor.



FIGURA 3 - Sensibilidade (à direita) e razão (à esquerda) no teste *Gom Jabbar*

(DUNE, 2022, 24-26 min.)

Uma considerável cena presente nas duas obras onde fica claro essa diferença é o momento do teste do *Gom Jabbar*, uma prova que tem objetivo observar qual o nível de controle sobre os impulsos naturais. O teste consiste em colocar a mão em uma caixa que produz uma excruciante dor, a pessoa submetida ao teste deverá aguentar o impulso de remover a mão da caixa, visto que, se removida o indivíduo é envenenado. Um claro conflito entre sensibilidade (animal) e razão (humanidade), em que somente a última pode sair vitoriosa desse teste.

Na figura 3, percebemos de forma visual esse conflito, o protagonista, Paul Atreides (interpretado por Timothée Chalamet), sente e expressa a dor que está sentindo, tremendo e chacoalhando seu corpo, mas sem sequer mover sua mão de dentro da caixa. Depois de um longo minuto nesse processo, a razão toma conta do personagem, que ascende à dor ao ponto de parecer que está tomado por um transe. Cabe destacar, que as cenas são marcadas por transições entre o teste e a sua mãe de vigília na porta enquanto recita a *Litania contra o medo*.

Em contraste a essa expressividade visual, a versão de Lynch e Laurentiis dessa cena — assim como grande parte das cenas desse filme — possui a narração em *voice-over* dos pensamentos dos personagens somados a diálogos longos. Mais especificamente, essa aproximação a linguagem verbal permeia a cena de modo que o próprio personagem narra suas ações e pensamentos (a litania), enquanto a aplicadora do teste também verbaliza os supostos efeitos do teste sobre a mão do personagem.

REVERENDA MADRE

Seguro no seu pescoço o Gom Jabbar. Não recue ou você sentirá o veneno. Um filho de um duque deve conhecer muito sobre venenos — esse só mata animais.

PAUL

Você está sugerindo que o filho de um duque seja um animal?

REVERENDA MADRE

Digamos que eu sugira que você talvez seja humano. A sua consciência talvez seja poderosa o suficiente para controlar seus instintos. Seu instinto vai ser remover a sua mão da caixa. Se você o fizer vai morrer. Você vai começar a sentir uma coceira — aí... vê? Agora a

coceira queima... calos, após calor, após calor.

PAUL
(sussurando)
Isso queima.

REVERENDA MADRE
SILÊNCIO... SILÊNCIO.

PAUL
(voz interior) (esforçando-se para se recompor)
Eu não vou temer. Medo é o assassino da mente. Medo é a pequena morte que carrega obliteração total. Eu vou enfrentar meu medo... Eu permitirei que ele passe por cima de mim e através de mim.

CONTINUED

A Reverenda Madre move sua cabeça para a altura dele. Seu rosto ancião com os dentes de metal reluzindo a centímetros de distância expira calor. Ela sorri.

REVEREND MOTHER
Consegue sentir a carne queimando?
(LYNCH, 1983, p. 21-22, tradução nossa)

Os efeitos desse “cabo de guerra” entre David Lynch e Dino de Laurentiis podem ser vistos permeando o filme inteiro, desde a gravação até todos os processos de edição, tal conflito pode ser visto como a origem de tantos problemas com essa adaptação. Algo perceptível pela atriz Francesca Annis:

My experience of working on Dune was that if David Lynch had been able to make his own film, it would have been brilliant, but unfortunately Dino oversaw every single tiny thing.¹² (ANNIS, 2021, *online*)

Desse modo, o diálogo em ambas as obras é um dos fatores que podem ser creditados ao fracasso ou sucesso dessas adaptações. *Duna* de Villeneuve alcançou

12 Minha experiência de trabalhar em Duna foi que se David Lynch pudesse fazer seu próprio filme, teria sido brilhante, mas infelizmente Dino supervisionou cada pequena coisa. (minha tradução).

sucesso internacional e diversos prêmios, incluindo seis da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (Oscars).

Infelizmente, nunca saberemos como seria o filme que David Lynch quis fazer, temos somente o produto cinematográfico de Lynch e Laurentiis, que de fato apresenta uma trama muito cansativa, com muito mais informação a ser processada de forma consciente pelo expectador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desse modo, percebe-se que o *Duna* de Lynch (e Laurentiis) é muito mais explicativo e dialogado quando comparado ao *Duna* de Villeneuve, isso aproxima a adaptação de Lynch de formas literárias. No entanto, tal aproximação acaba por tornar o filme muito expositivo, visto que sempre sabemos o que os personagens estão pensando.

Assim, como espectadores, estamos ao nível onisciente e onipresente, sabemos o que os personagens sabem e “viajamos” o mundo de *Duna* de Lynch e Laurentiis sob diversos pontos de vista. Comparando um espectador com um narrador, segundo as perspectivas narratológicas de Gerard Genette (2017 p, 264-285), o espectador do filme de Lynch e Laurentiis assumiria um papel geral de focalização zero (como uma mistura de todos os outros tipos de focalização). Em contrapartida, o espectador do filme de Villeneuve assumiria um papel de focalização externa, visto que, na maior parte do tempo acompanhamos a narrativa junto com os protagonistas, mas sem adentrarmos em sua psiquê.

Assim, o sucesso de *Duna* de Villeneuve dá-se por conta da sua experiência visual, distanciando-se das formas narrativas presentes no livro de *Duna*, essencialmente, adaptando-a. Combates que antes eram verbalizados, são mostrados de forma visual, como a icônica cena do *Gom Jabbar*.

Desse modo, a ação torna-se a forma de *mostrar* os conflitos e transmitir as informações para o expectador. É claro que em muitos momentos o diretor também recorre à exposição, mas o faz de forma também curta, nas entrelinhas das cenas, “disfarçada”, direcionando tais exposições para os personagens, e não diretamente para o público.

REFERÊNCIAS

- ANNIS, Francesca. 'Dune' 1984: Francesca Annis, The Original Lady Jessica, Lifts The Lid in Life Behind The Scenes Of David Lynch's Epic, The 'Heaven's Gate' Of Sci-Fi. [Entrevista concedida a] WISEMAN, Andreas. *Deadline*, Hollywood, online, 01 set. 2021.
- ARRIVAL. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Shawn Levy *et al.* Estados Unidos: Paramount, 2016. Online.
- BLADE RUNNER 2049. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Andrew Kosove *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2017. Online.
- BRODERICK, Damien. New Wave and Backlash: 1960-1980. In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Org.: Edward James e Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 48-63.
- BUTLER, Jack. Spice Wars. *National Review*, New York, v. 73, n. 18, p. 40-41, out., 2016
- DUNE. Direção: David Lynch. Produção: Dino De Laurentiis. Estados Unidos: Universal, 1984.
- DUNE. Direção: Dennis Villeneuve. Produção: Mary Parent *et al.* Estados Unidos: Warner Bros, 2021.
- FERRARAZ, Rogério. As marcas surrealistas no cinema de David Lynch. *Revista Olhar*, São Carlos, ano 3, n. 5-6, jan./dez. 2001.
- GENETTE, Gerard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- GOLD, Richard. Lynch Confident About 'Velvet' plans 4-Hour 'Dune' Vidcassette. *Variety*, New York, 24 set. 1986.
- HUNTINGTON, John. *Rationalizing genius: Ideological structures in the classic American science fiction short story*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- LYNCH, David. *Dune*. 7ª versão. Online: Duneinfo, 1983.
- MCKEE, Robert. *Dialogue: the art of verbal action for page, stage and screen*. New York, 2016.
- OMELETE. Duna de Jodorowsky, o maior filme que jamais aconteceu. *Omelete*, São Paulo, 11 jan. 2021.

ROBERTS, Adam. *The history of science fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica*. São Paulo: Editora Seoman, 2018.

SPAIHTS, Jon; VILLENEUVE, Denis; ROTH, Eric. *Dune*. Online: Duneinfo, 2020.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

A PRESENÇA DO NOVUM DA FICÇÃO- CIENTÍFICA EM *KENTUKIS*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

THE SCIENCE-FICTIONAL NOVUM IN SAMANTA
SCHWEBLIN'S *LITTLE EYES*

*Emanuel Gonçalves Gomes*¹

¹ Doutorando, PPG—UNESP/ FCLAR Email: emmanuel.gomes@unesp.br

RESUMO: Este artigo tem o objetivo de ressaltar a reconfiguração do conceito de *novum*, elaborado por Darko Suvin, um dos mais influentes na crítica de ficção-científica, na obra *Kentukis*, da escritora argentina Samanta Schweblin, dando especial destaque para o papel do estranhamento nesta teoria e neste romance em particular.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção-científica; Novum; Ficção argentina; estranhamento.

ABSTRACT: This article's objective is to underline the reconfiguration of Darko Suvin's concept of the *novum* – one of the most influent in science-fiction criticism – undertaken in Samanta Schweblin's *Little Eyes*, giving particular attention to it as it pertains to a certain kind of literary estrangement which can be found both in the aforementioned theory and novel.

KEYWORDS: Science-fiction; Novum; Argentinian fiction; estrangement.

Em algum nível, todos os gêneros literários, até mesmo por seu aspecto subjetivo e transiente, têm ao menos algum espaço de contestação daquilo que os constitui ou não. Poucos, no entanto, são os gêneros nos quais os campos de disputa de tal definição são tão amplos quanto no caso da ficção-científica. Mesmo tendo em vista apenas as vertentes mapeadas em trabalhos como os de Milner (2012), é possível identificar aspectos particulares da ficção-científica que tornam mais complexa a seleção de fatores que podem ser vistos como essenciais para alocar uma obra artística dentro do conjunto heterógeno que pode ser chamado de ficção-científica.

Remontando a ficção-científica recente aos trabalhos de H.G. Wells e Jules Verne, duas vertentes díspares já podem ser observadas, na tendência de Wells de utilizar o gênero como balão de ensaio para ideias em um campo amplo, alavancado por inventos maravilhosos não necessariamente atrelados a qualquer desenvolvimento tecnológico real, e na contraparte do romancista francês, que também não prescinda do sentimento de aventura, mas com uma maior proximidade das ideias científicas de seu tempo.

No século XX, Milner identifica a influência do mercado na adaptação das definições de ficção-científica para o novo contexto. No campo das publicações que se tornaram o principal meio de difusão do gênero, as revistas dedicadas aos contos, cada periódico adotava uma linha específica daquilo que considerava ser ficção-científica para selecionar o que estaria ou não em suas páginas. Nesse sentido, é exemplar o trabalho de Hugo Gernsback, um dos editores mais influentes do meio à época, ao ponto de ter seu nome vinculado a uma das maiores premiações contemporâneas no campo da ficção-científica. Gernsback se tornou o campeão de uma definição de ficção-científica que prezava por um otimismo de impulso utópico, ao mesmo tempo que mantendo uma visão inicialmente positivista da ciência. Ainda que, com o passar dos anos, as publicações de Gernsback dessem cada vez mais espaço à representação de tecnologias que não eram necessariamente factíveis. De todo modo, os preceitos estabelecidos por Gernsback foram fundamentais para a produção de ficção-científica em língua inglesa entre as décadas de 1930 e 1950.

Mesmo considerando esta fatia do ecossistema da ficção-científica, no entanto, a visão capitaneada por Gernsback não era única. As publicações que concorriam

pelo mercado leitor do gênero no período tinham suas abordagens próprias do que se enquadraria na ideia de ficção-científica, muitas delas com maior abertura para o fantástico ou menos apreço a uma visão técnica da ciência. E, mesmo tendo em vista o campo da produção literária, outras concepções de ficção-científica poderiam ser encontradas para além dos ditames editoriais das publicações. Exemplo disso são os *futurians* (MILNER, 2012), um grupo de escritores que buscava advogar pela ficção-científica como a estética de um movimento literário mais coeso. O grupo, do qual fazia parte Isaac Asimov, um dos maiores nomes da ficção-científica no século XX, tinha um forte engajamento socialista, defendendo uma criação literária com inclinações políticas, no molde de H.G. Wells, se diferenciando do futurismo através do antifascismo, mas se aproximando da estrutura de uma vanguarda artística no molde europeu ao considerar os elementos de ficção-científica como exercendo uma função não de todo distinta da de processos como a escrita automática surrealista.

Embora os *futurians* tenham sido particularmente ativos no período por vezes referido como a “era de ouro” da ficção-científica, a lógica de pensar o que o gênero é ou deveria ser a partir de movimentos encontrou ecos posteriores, tendo o *cyberpunk* e o *new weird* gerado grupos que se viam como movimentos e que advogavam estéticas que compartilhassem de alguns preceitos gerais, por exemplo. Embora o campo produtivo seja marcadamente participante no processo de gerar definições em torno da ficção-científica, ele não tem exclusividade neste aspecto. A crítica também se encarregou de fornecer diferentes tentativas de capturar o que seria a essência do gênero.

Ao contrário da visão assumida pelas publicações, no entanto, as definições de ficção-científica oriundas do campo crítico muitas vezes buscam um olhar histórico mais amplo, observando a presença de características que podem ser vistas como componentes do gênero mesmo antes das obras de Wells e Verne. Neste sentido, *Utopia* (1516), de Thomas More, ganha especial relevo. Parte desse destaque pode ter raízes na inclinação anglófona da ficção-científica, mas também a importância do impulso utópico que, em níveis diferentes, fazia parte das visões de ficção-científica tanto de Gernsback quanto dos *futurians*. No campo das definições acadêmicas, a que remonta o gênero a um esquema elaborado inicialmente por More pode ser exemplificada pelo trabalho de Fredric Jameson.

Na definição de Jameson (2005), o impulso utópico, trabalhado em bases adaptadas dos impulsos psicanalíticos, é o princípio que delimita o que é ou não ficção-científica. O que não se enquadre de alguma forma – inclusive estilística – neste preceito, seria relegado ao campo da fantasia pueril. Nem todas as definições de ficção-científica oriundas da academia, no entanto são tão abstratas. A própria teoria de Jameson é desenvolvida tendo como base uma das referências principais no estudo do gênero, a de Darko Suvin (1979).

Embora a historiografia feita por Suvin também dê um destaque especial à questão das utopias, no que se refere a criar uma definição do que é ficção-científica, ele estabelece alguns parâmetros mais facilmente identificáveis, sendo os fundamentais a presença de

mecanismos literários de um *locus* e/ou *dramatis personae* que (1) sejam *radicalmente ou ao menos significativamente distintos do tempo, espaço ou personagens empíricos* da ficção ‘mimética’ ou ‘naturalista’, mas (2) ainda assim – à medida em que a ficção-científica difere de outros gêneros ‘fantásticos’ [...] sem validação empírica – sejam percebidos como *não sendo impossíveis* dentro das normas cognitivas da época do autor² (SUVIN, p. viii, grifos do autor).

Tais requisitos, por vezes, podem ser unificados em elementos narrativos, aos quais Suvin se refere com o termo *novum*. O *Náutilus* de Verne seria um exemplo de *novum*: ele é inerentemente estranho ao tempo no qual *20.000 Léguas Submarinas* foi escrito e publicado (1870), mas é suficientemente factível, dentro do conhecimento científico do mesmo período, para que não soe totalmente impossível de ser concretizado.

Muitos dos grandes símbolos da ficção-científica no século XX podem, portanto, ser encaixadas no conceito de *novum*. Desde as naves interestelares, que sim-

2 “[...] literary device of a *locus* and/or *dramatis personae* that (1) are *radically or at least significantly different from the empirical times, places, and characters* of ‘mimetic’ or ‘naturalist’ fiction, but (2) are nonetheless – to the extent that SF differs from other ‘fantastic’ genres [...] without empirical validation – simultaneously perceived as *not impossible* within the cognitive norms of the author’s epoch” (tradução do autor deste artigo).

plesmente extrapolam sobre as conquistas especiais dos Estados Unidos e da União Soviética, até a existência de mundos e seres alienígenas, cuja possibilidade de existência não é negada pela ciência e representam o estranhamento em sua forma mais direta. Por ser facilmente identificável e, ao mesmo tempo, possibilitar abarcar uma grande gama de produção ficcional, o *novum* tem um espaço particularmente importante na produção crítica voltada à ficção-científica. Mesmo dentro de teorias que não abordam tal conceito de forma direta, o conceito pode ser aplicado. As correntes que ligam a ficção-científica à ideia de utopia, por exemplo, se enquadrariam quase que automaticamente na definição de Suvin se considerarmos que a utopia consiste em um *novum*.

É no âmbito da “validação empírica” citada acima que pode ser encontrada a maior diversidade no que se refere ao *novum*. Ele pode ir desde a distopia de *The Handmaid’s Tale* (1985), cuja autora, Margaret Atwood, argumenta ser composta totalmente de elementos que já tiveram algum registro histórico, até as aventuras espaciais do subgênero da *space opera*, que, não raro, encontra formas de contornar o conhecimento científico atual apoiando-se na possibilidade de novas descobertas que, por exemplo, possibilitem viagens acima da velocidade da luz. De um extremo a outro deste campo, no entanto, o estranhamento causado pelo *novum* permanece.

Mas, se o estranhamento recorrente na ficção-científica está na diferença em relação ao “outro”, do qual a figura do alienígena é o maior símbolo, como tal aspecto é tratado no nível da intimidade? Pode ser encontrado um estranhamento desta mesma ordem naquilo que é doméstico, cotidiano, ou o eventual estranhamento que pode existir nesses elementos levaria a outros gêneros literários?

O livro *Kentukis* (2021), da escritora argentina radicada em Berlim Samanta Schwebelin, tem tais questionamentos em seu âmago. Todo o romance se mobiliza em torno dos diversos aspectos assumidos por um *novum*: os bonecos chamados de kentukis, que são pequenos robôs em formato de bichos de pelúcia controlados à distância. A inovação do conceito vem da ligação entre estranhos que os mecanismos permitem. Cada pessoa pode comprar o boneco em si, para ter em casa como um bicho de estimação, ou a possibilidade de controlar um kentuki através de um computador. Cada um dos robôs permite apenas uma conexão, como se fosse, portanto,

um animal, com uma só vida. Embora a pessoa que esteja controlando o kentuki possa compreender seu amo independentemente das diferenças linguísticas através de um sistema de tradução, não existe um modo determinado de estabelecer comunicação no outro sentido, o amo podendo ficar, portanto, totalmente alheio à pessoa que está por trás de seu bicho de pelúcia.

É com base nesse conceito esquematicamente simples que Schweblin apresenta, em seu romance, uma série de personagens que ocupam os papéis de amos e de kentukis de formas distintas e por motivos também díspares. A estrutura do romance é composta por narrativas que não se cruzam em momento algum, sendo o papel central dos kentukis sua única relação. Uma parte considerável dos capítulos consiste em arcos narrativos completos, que vão da ativação do kentuki até seu desligamento. É progressivo o aparecimento de arcos mais longos, que se estendam por vários capítulos, e que afastam o livro do que poderia ser uma antologia de contos e lhe conferem um ritmo narrativo de romance. Dentre os personagens que estão presentes em arcos mais longos, podemos destacar os seguintes:

A idosa Emília, que é peruana e recebe o acesso a um kentuki de presente do filho, que mora em Hong Kong. Ela começa a usar o sistema para ter um tópico com o qual conversar com o filho, mas acaba desenvolvendo um sentimento protetor em relação à jovem alemã que é sua ama, passando a tentar protegê-la do que vê como perigos e cuidar de sua rotina diária.

O adolescente Marvin, que se conecta a um kentuki enquanto finge estar estudando para fugir do ambiente em que vive com o pai e ao luto em relação à mãe. O jovem se aproveita que seu kentuki está localizado em um país nórdico e que foi “resgatado” da vitrine de uma loja por um jovem que vende serviços que ampliem a mobilidade dos bichos de pelúcia para realizar o sonho de conhecer a neve.

Alina, que se muda com o parceiro para Oaxaca, no México, e acaba se isolando enquanto ele está cada vez mais compenetrado na criação de uma instalação artística. Ela compra um kentuki como um ato de rebeldia para com o parceiro, que paga pelo robô, mas também para ter algum tipo de companhia naquele local que lhe é inóspito e onde sua vida parece ter sido colocada em suspenso, sempre a reboque do artista.

O pai italiano Enzo, que tem um kentuki com o qual divide o trabalho de pa-

ternidade, deixando o robô de guarda do filho, ainda que o menino pareça rechaçar a criatura. E que também o ajuda a cuidar do jardim, estabelecendo entre amo e kentuki uma amizade que tem um quê da relação entre humano e cão.

Fechando o catálogo de personagens recorrentes está Grigor, do leste europeu, que vê um espaço no mercado. Como cada conexão de kentuki se faz de forma aleatória e não pode mais ser desfeita, o jovem percebe que pode lucrar vendendo conexões já catalogadas para quem quiser encarnar os robôs. Ele passa, então, a catalogar os amos dos kentukis que compra para poder, então, revender as conexões, com um preço maior, já que estaria fornecendo exatamente aquele tipo de relação que os seus compradores estariam buscando.

Entremeados aos capítulos dedicados aos personagens acima, pequenos contos abordam temas mais pontuais nas relações entre amos e kentukis, como amores platônicos, casos de abuso e a rejeição de kentukis a seus amos.

Com base em tal lista de personagens, fica evidente que os kentukis, enquanto recurso narrativo, permitem uma variada gama de combinações. Schwebelin não exaure o campo de possibilidades que cria, seriam possíveis tantas quanto forem possíveis imaginar no que se refere à relação entre pessoas e tecnologia, e os próprios capítulos que relatam histórias isoladas poderiam ser também desenvolvidos de forma mais variada ou mais longa. No entanto, considerando as personagens principais de kentukis, podemos ver uma distribuição não apenas entre as pessoas que encarnam os kentukis quanto das que preferem exercer os papéis de amos, e também diferentes níveis nas relações de poder que podem se estabelecer através dos olhos dos bichos de pelúcia – desde a tentativa de suprir uma necessidade por atenção, de ambos os lados, até a exploração econômica de forma totalmente fundamentada na ideia de demanda e oferta capitalista. Mas são os kentukis um exemplo de *novum*?

As tecnologias relacionadas à consolidação dos robôs que são o centro do romance não são uma versão extrapolada das existentes no momento no qual a obra foi publicada: elas são todas já existentes. A tecnologia de câmeras não é distinta daquela usada por aplicativos de videoconferências e mesmo seu sistema de tradução é próximo daquele já fornecido hoje por uma série de *softwares*. As possibilidades de criptografar conexões e garantir que um robô não seja reutilizado também já é mate-

realizada em sistemas de segurança que vão de serviços de mensagem a bancários, e são até mesmo simples se comparados a sistemas de *blockchain* e NFT. A mobilidade dos kentukis também é bem mais limitada do que aquela dos drones contemporâneos, e está no mesmo patamar daquela dos robôs comercializados com o objetivo de varrer casas pelo mundo afora.

Mais importante do que os componentes individuais, no entanto, é a analogia sistêmica que os kentukis estabelecem. Como citado no caso do romance de Atwood, todos os elementos da distopia de *The Handmaid's Tale* já tinham algum registro histórico, entretanto, a sua concatenação faz com que o Estado de Gilead cause o estranhamento necessário para ser considerado um terrível *novum*. Já os kentukis, ainda que bebendo na mesma fonte de unir elementos já existentes, cria um mecanismo que pode ser compreendido como uma simples analogia das redes sociais.

Os conflitos na trama do romance poderiam todos ser lidos com a chave das redes sociais: a exposição da vida privada, o escapismo, a economia da atenção, a comercialização de perfis e até mesmo a influência sobre as crianças. Olhando por esta chave, *Kentukis* está mais próximo da versão em fábula para a formação da União Soviética presente em *Animal Farm* (1945), de George Orwell, do que da produção de ficção-científica do mesmo autor. É de se esperar que, em uma situação como essa, não possamos encontrar um *novum*, ao menos não tal qual definido pelos requisitos que Suvin via como essenciais à existência da ficção-científica. Afinal de contas, a analogia fornece uma chave de leitura que distancia o mecanismo de um estranhamento de fato.

No entanto, se na obra de Orwell a fábula permite uma apresentação didática da história que está sendo contada, para fugir ao tom professoral que um relato histórico poderia assumir, não é exatamente o mesmo processo que pode ser identificado em *Kentukis*. De fato, a centralização em torno dos robôs domésticos simplifica a compreensão de modos de interação virtuais de diversas formas, evitando termos demasiado técnicos assim como substituindo uma grande gama de redes e formas de usá-las por um número mais reduzido de regras. Apesar disso, surge um tipo próprio de estranhamento a partir da presença dos robôs na vida dos personagens.

A materialização das interações virtuais na forma de um bicho de pelúcia que

tem uma presença física, que está constantemente acompanhando e observando seus amos, desnaturaliza um processo que se torna mais fácil de ser ignorado quando restrito à tela de um celular ou computador. Retomando a citação de Suvin, talvez os kentukis não sejam “radicalmente” diferentes, mas certamente são “significativamente” distintos.

São recorrentes, entre os personagens do romance, os questionamentos acerca, por exemplo de o que levaria uma pessoa a receber um estranho em sua intimidade, abrindo a sua casa e sua rotina para um desconhecido. Assim como o questionamento complementar a esse, do que busca compreender o que de tão fascinante existe na vida de pessoas comuns a ponto de fazer com que outros queiram se colocar na posição de uma espécie de animal de estimação para simplesmente acompanhar o cotidiano alheio. Nesse ponto é determinante que os donos dos kentukis são chamados de “amos”. Uma palavra que remete à assimetria de poder, e que, correntemente, sequer é comumente utilizada na relação entre humanos e animais de estimação, uma relação que hoje costuma ser pensada na chave da tutela, com tutores de animais em vez de donos, quando não na ótica familiar, com a transferência de um sentimento maternal ou paternal. Os amos dos kentukis, entretanto, são aqueles que se enxergam como suficientemente interessantes para serem acompanhados, para receberem a atenção e dedicação total de outro ser humano que está em uma posição que sequer pode comunicar uma eventual insatisfação. A assimetria, portanto, consegue ser maior do que aquela existente entre humano e animal, senão simplesmente pela escolha lexical, também pela voluntariedade no papel assumido por aqueles que “encarnam” os kentukis.

O que não quer dizer que os kentukis estejam em uma posição totalmente passiva. Estando dentro das rotinas de seus amos, essas pessoas passam a exercer influência, ainda que de forma indireta. O arco narrativo de Emília é emblemático dessa permeabilidade na relação de forças. A idosa começa a se comunicar com o namorado da sua ama no que vê como uma tentativa de impedir possíveis abusos. E, quando ela própria se torna ama de um kentuki, a pessoa por trás do seu robô, com ciúmes do fato de ser Emília também kentuki, delata suas ações protetoras. Os casos de Marvin, que rompe com a lógica amo-kentuki e de Grigor, que se utiliza da posi-

ção de kentuki para o ganho comercial e acaba, através de suas telas, por descobrir um esquema de tráfico humano (no Brasil, diga-se), também possibilitam vislumbrar que as relações de poder que se estabelecem através dos robôs são complexas, e que poderiam soar simplificadas caso retratadas com o recurso de simplesmente reproduzir a lógica das redes sociais sem a sua personificação em um *novum*.

A base do estranhamento dos kentukis enquanto *novum* está, portanto, na materialização das relações de poder que agem como poderosas correntes marítimas no oceano das redes sociais tais quais as compreendemos hoje. Aquilo que pode facilmente ser ignorado e relegado a uma tela na dinâmica dos smartphones se torna um dilema moral incontornável quando transferido para uma criatura de existência independente, que tem uma presença que não pode ser facilmente ignorada ou escondida. Os kentukis reúnem, portanto, a familiaridade das redes e lhes dão corpo, como um fantasma tecnológico que assombra seus amos ao mesmo tempo que lhes dá a validação e a atenção que é comumente buscada contemporaneamente na internet, especialmente por pessoas em posições vulneráveis, como a solidão de Alina, o luto de Marvin e até mesmo a situação econômica de Grigor exemplificam de formas distintas.

Ao mesmo tempo, os kentukis tocam no cerne daquilo que é a cultura de influenciadores que se desenvolveu nas redes sociais materializadas pelas criaturas robóticas presentes no romance de Schweblin. De um lado da tela, o público, com um impulso *voyeur*, busca estar dentro das vidas das personalidades que acompanham digitalmente. Boa parte do apelo de uma celebridade da internet consiste, afinal, em fazer com que seus seguidores queiram fazer parte daquela vida, compartilhem, ao menos em parte, da sua intimidade. A palavra “seguidor”, comum em redes como Twitter e Instagram, aliás, encontra-se mais próxima de apresentar uma contraparte para “amo” do que a lógica dos bichos de pelúcia.

Pois, mais importante do que a criação de algo novo, como a palavra latina pode passar a impressão, o papel do *novum* da ficção-científica é a criação de um distanciamento crítico que permita uma análise sistemática das ideias que fundamentam as peças do gênero. E, nesse aspecto, os kentukis de Schweblin são exemplares.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 1985.
- JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London: Verso, 2005.
- MILNER, Andrew. *Locating Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012. Edição Digital.
- MORE, Thomas. *Utopia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [1516].
- ORWELL, George. *Animal Farm*. Project Gutenberg Australia, 1945. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/plusfifty-n-z.html#orwell> Último acesso: 26/11/2022
- SCHWEBLIN, Samanta. *Kentukis*. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Fósforo, 2021.
- SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre*. London: Yale University Press, 1979.
- VERNE, Jules. *20.000 Léguas Submarinas*. Trad. André Telles, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012 [1870].

A TRILOGIA *COMANDO SUL*, DE JEFF VANDERMEER: UMA LEITURA NO CONTEXTO DO ANTROPOCENO

JEFF VANDERMEER'S *SOUTHERN REACH* TRILOGY: A READING IN THE CONTEXT OF THE ANTHROPOCENE

George Augusto do Amaral¹

¹ Mestre e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), com bolsa Capes. E-mail para contato: georgeamaral@gmail.com.

RESUMO: Este artigo pretende analisar a trilogia de romances de ficção especulativa *Comando Sul* (2014), de Jeff VanderMeer, à luz das teorias relacionadas ao Antropoceno, discutindo de que maneira os temas e dispositivos formais presentes nas obras, como o estranhamento e a metaficcionalidade, dialogam com as questões de ordem climática, ecológica e filosófica, possibilitando a reflexão a respeito da realidade contemporânea e os desafios da crise ambiental.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; Ecologia; Ecocrítica; Antropoceno, Estranhamento, Jeff VanderMeer.

ABSTRACT: This article aims to analyze Jeff VanderMeer's *Southern Reach* (2014) trilogy of speculative fiction novels, in the light of theories related to the Anthropocene, discussing how the themes and formal devices of these novels, such as estrangement and metafictionality, dialogue with climatic, ecological and philosophical issues, stimulating meditations on our contemporary reality and on the challenges of the environmental crisis.

KEYWORDS: Science Fiction, Ecology, Ecocriticism; Anthropocene, Estrangement, Jeff VanderMeer

A humanidade chegou a um momento crítico de sua trajetória no planeta Terra. Como ressaltam Deborah Danowsky e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p.20), “a história humana já conheceu várias crises, mas a assim chamada ‘civilização global’, nome arrogante para a economia capitalista baseada na tecnologia dos combustíveis fósseis, jamais enfrentou uma ameaça como a que está em curso”.

A ameaça em pauta é a que nos colocou em face de um Novo Regime Climático (LATOURE, 2020, p. 17), que diz respeito à crise ambiental e ecológica que ameaça a nossa própria condição de existência, uma vez que a Terra está “cada vez mais sob o risco de mudar para um estado estéril, no qual poucos de nós poderão sobreviver” (LOVELOCK, 2010, p. 17), assim como as inúmeras espécies que já rumam à extinção. Com efeito, as destruições e contaminações proporcionadas pela civilização industrial têm deixado marcas que se manterão por milênios, de maneira comparável aos traços dos grandes eventos geológicos. Por conta disso, os tempos atuais têm sido classificados como uma nova época geológica: o Antropoceno, termo proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000, p. 17).

O que parece mais difícil hoje é a tomada de consciência de que se tudo continuar como está, em breve criaremos as condições de nossa própria extinção. Lovelock (2010, p. 20) ressalta que “as empresas e os governos parecem estar aceitando cegamente uma crença de que a mudança climática é fácil e lucrativamente reversível”. Esse tipo de convicção não pode prevalecer. Governantes, empresários, classes dominantes, a população em geral e todos os negacionistas e climatocéticos (LATOURE, 2020, p. 28) terão que aceitar que não é possível manter para sempre o modo de vida ditado pelo capitalismo tardio, baseado em excessos de produção e consumo, queima de combustíveis fósseis, despejo de resíduos químicos e lixo no solo e nas águas, destruição massiva das florestas e da biota, e outros processos de alteração drástica do meio ambiente que se escalaram nos últimos 70 anos. Trata-se, de fato, de encarar a própria finitude, o que é uma verdade cognitiva difícil de administrar afetivamente (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 29).

Abordar esse tipo de questão faz parte das potencialidades da ficção científica, da fantasia e do horror, gêneros que propõem extrapolações no espaço e tempo, nas formas de encarar a alteridade e tudo o que vai além do humano. Quando ainda pouco

se falava em aquecimento global e Antropoceno, muitas dessas obras já antecipavam a possibilidade de uma crise climática e, hoje, com o aumento da notoriedade sobre essa ameaça, a temática ecológica se tornou uma das principais fontes de inspiração desses gêneros. Entre as obras de ficção científica mais recentes que se aproximam das discussões sobre o Antropoceno destaca-se a trilogia *Comando Sul* (2014), de Jeff VanderMeer, composta pelos romances *Aniquilação*, *Autoridade* e *Aceitação*, objetos de análise deste artigo.

O escritor estadunidense Jeff VanderMeer é um dos principais autores contemporâneos do subgênero *weird* da ficção especulativa, vertente originada nos *weird tales* do início do século XX, cujo principal representante é H.P. Lovecraft. Os monstros e mundos criados por VanderMeer, contudo, se afastam da tradição lovecraftiana – marcada pelo racismo e pela misoginia do autor – e configuram um *new weird* que enfatiza a crítica sociopolítica e subverte as convenções da ficção especulativa, promovendo estranhamentos que despertam um novo olhar sobre a realidade contemporânea.

O encontro com alteridades desconhecidas ou incompreensíveis, que são frequentemente representadas como monstruosidades tentaculares e encaradas com uma mistura de admiração sublime e horror grotesco, é um dos temas principais da ficção *weird*. Ao longo do século passado, essas figurações do inominável serviram de metáfora tanto aos horrores das guerras quanto à expansão do capitalismo tardio e seus efeitos opressivos para os marginalizados da globalização. No contexto atual, o pavor diante de uma possível catástrofe ambiental desperta representações de novos monstros, o que nos faz deixar para trás a sublime mãe natureza do Holoceno, acolhedora e sujeita à exploração humana, dando lugar à terrível Gaia *feral* (TSING, 2019) e *vingativa* (LOVELOCK, 2010), que age por meio de uma *intrusão* (STENGERS, 2015), respondendo aos impactos ambientais extensos e ainda crescentes que caracterizam o Antropoceno.

Esse é exatamente o tema da trilogia *Comando Sul*. Os três romances de VanderMeer – *Aniquilação*², *Autoridade* e *Aceitação* (todos publicados em 2014 nos EUA)

2 *Aniquilação* foi adaptado para a televisão em 2018, com direção de Alex Garland. Disponível na plataforma Netflix.

- narram os acontecimentos relacionados à Área X, um local cercado por uma barreira invisível, onde o ecossistema reagiu às contaminações e degradações, provocando eventos indecifráveis para os cientistas e exploradores responsáveis por pesquisar a região.

O primeiro volume da trilogia, *Aniquilação*, traz o relato registrado pela bióloga que integra a 12ª expedição promovida pelo Comando Sul, a agência governamental criada para tentar compreender a Área X:

Éramos quatro ao todo: uma bióloga, uma antropóloga, uma topógrafa e uma psicóloga. Eu era a bióloga. Dessa vez a equipe era formada por quatro mulheres, escolhidas em razão do conjunto complexo de variáveis que regem o envio das expedições. A psicóloga, a mais velha de nós, era a líder. Ela nos hipnotizara antes de cruzarmos a fronteira, para assegurar-se de que manteríamos a calma. Precisamos de quatro dias de uma dura caminhada, depois de cruzar a fronteira, para chegar à costa.

Nossa missão era simples: retomar as investigações do governo sobre os mistérios da Área X, avançando devagar a partir do acampamento principal. (VANDERMEER, 2014, p. 7-8)

Apesar dessa variedade de áreas do conhecimento apontar para uma atuação colaborativa, e de terem sido instruídas a não usarem nomes próprios – sinal de que sua existência como indivíduos havia ficado para trás –, as quatro não agem em conjunto, perdidas no individualismo típico do pensamento moderno propagado pelo Comando Sul.

A Área X é um ambiente inabitado por humanos, onde o ecossistema se restaurou e prosperou, sem a interferência e os resíduos da civilização industrial. Os níveis de radiação e contaminação por poluição e metais pesados caíram para zero, algo impossível no mundo contemporâneo:

O ar da Área X era muito limpo e fresco, enquanto o mundo do outro lado da fronteira era o que sempre fora nos tempos modernos: sujo, cansado, imperfeito, afundando em guerra contra si mesmo. Lá, eu sempre sentira que meu trabalho não passava de uma tentativa fútil de nos salvar de nossa própria natureza. (VANDERMEER, 2014, p. 34)

Nessa passagem fica clara a distinção entre o mundo de dentro e de fora da fronteira, quase como se a Área X fosse uma redoma para um experimento de restauração de uma versão do ecossistema terrestre pré-Antropoceno, antes dos “tempos modernos” que marcaram o início dos efeitos irreversíveis da ação humana sobre o planeta.

Surgido trinta anos antes, o local é descrito como tomado por uma “natureza intocada”, onde os sinais da presença humana praticamente sumiram ou estão em decomposição acelerada. A inquietação do grupo começa justamente quando encontram rastros de uma antiga cidade e de acampamentos se decompondo rapidamente: “cabanas apodrecidas com teto oxidado e derruído, rodas de carroça enferrujadas semienterradas no chão; e os contornos pouco visíveis de currais de gado, que agora eram meros ornamentos para camadas de manga e folhas de pinheiro” (VANDERMEER, 2014, p. 9). O estranhamento inicial surge, portanto, na maneira com que esse ambiente tem destruído a presença humana, mostrando-se detentor da superioridade e do controle dentro da fronteira, o que coloca as exploradoras em uma posição de inferioridade e inverte a noção moderna de que o progresso e a cultura podem controlar a natureza. Na Área X, Gaia demonstra que os humanos são apenas parte do ecossistema, pequenos e frágeis, e suas construções estão fadadas a serem reincorporadas ao solo.

O motivo da formação da Área X e seus responsáveis não são revelados com clareza em nenhum momento da trilogia, e alguns personagens acreditam que se trata da ação de um organismo vindo de fora da Terra. Porém, a bióloga nos dá a chave de compreensão do que significa dizer que a Área X tem origem alienígena quando relata seu assombro frente a uma estrela-do-mar:

O que encontrei quando cheguei lá, apoiando as mãos nos joelhos dobrados para espiar dentro do poço, foi uma espécie rara e colossal de estrela-do-mar, com seis braços, maior do que uma caçarola, que emanava uma luz dourada na água tranquila, como se estivesse pegando fogo. A maior parte dos biólogos deixa de lado seu nome científico e a chama de “destruidora de mundos”. [...] Mas quanto mais ficava olhando, menos compreensível a criatura se tornava. E quanto mais ela parecia um ser alienígena para mim, a sensação de que não entendia nada – sobre a natureza, sobre os ecossistemas –

só fazia crescer. Havia algo em meu estado de espírito sombrio que eclipsava a razão, que me fazia ver aquele animal, que sem dúvida possuía uma posição na taxonomia – catalogada, estudada e descrita –, como algo irreduzível a esse sistema. (VANDERMEER, 2014, p. 177)

A estrela-do-mar descrita pela bióloga de fato possui uma posição na taxonomia, trata-se de uma *acanthaster planci*. O que parece alienígena, portanto, nada mais é do que algo totalmente natural, mas raro de ser encontrado. A incapacidade de aceitar essa estrela-do-mar, vista pela bióloga como uma alteridade irreduzível à Terra, está justamente no olhar viciado dos indivíduos do mundo moderno frente à natureza.

VanderMeer aponta de maneira discreta, como subtexto, que na verdade a contaminação por resíduos químicos, poluição e lixo pode ter sido a catalisadora do surgimento da Área X, e não a presença de algum invasor de outro planeta:

o litoral esquecido tinha sofrido ao longo do tempo de uma ou duas décadas com uma legislação muito liberal no que dizia respeito ao despejo de resíduos biológicos numa “área não incorporada”. Aquela natureza selvagem ocultava uma quantidade de tonéis em decomposição maior do que se podia imaginar, alguns deles em velhas fazendas abandonadas, meio afundadas no barro dos pinheiros. (VANDERMEER, 2016, p. 103)

Avistei dois cargueiros e um barco da guarda costeira ontem à noite. Alguma coisa maior no horizonte – um petroleiro? (VANDERMEER, 2016, p. 99)

Chegou-lhe o odor do óleo e da gasolina e dos resíduos químicos, enquanto o mar agora vinha quase até seus pés. Viu que a praia estava coberta de plástico e lixo e pedaços de metal sujos de alcatrão, barris e pedaços de tubulação incrustados em algas e de cracas. Destroços de navios que vinham à tona também. Detritos que nunca tinham alcançado aquela costa, mas que surgiam ali agora. (VANDERMEER, 2016, p. 343)

A indiferença com que essas evidências graves são abordadas pelas personagens ao longo da narrativa traz uma provocação: indica que a perturbação dos ecossistemas causada pela falta de preocupação de indústrias e governos com o destino

de resíduos tóxicos não nos leva ao estranhamento. É como se viver nas ruínas do capitalismo, conforme termo de Anna Tsing (2015), nos parecesse mais “natural” do que o encontro com a “natureza intocada”, esta sim percebida como perigosa e desconhecida para o nosso olhar antropocêntrico:

Ela [Área X] cria a partir do nosso ecossistema um mundo novo, cujos processos e objetos nos são absolutamente estranhos [...]. Imagine que essa comunicação às vezes confere um senso de estranheza à paisagem devido ao narcisismo de nosso olhar humano, mas que isso é apenas uma parte do mundo natural aqui. (VANDERMEER, 2014, p. 192-193)

Essa fala da bióloga nos faz refletir até que ponto o interior da Área X não é simplesmente um ambiente natural comum, porém livre das perturbações que a Terra tem sofrido pelas ocupações e atividades da civilização industrial. O narcisismo de nosso olhar humano estranha justamente a natureza não tornada paisagem ou fonte de recursos, ou seja, ainda não revertida ao domínio do capital; um olhar que estranha o que é parte do ecossistema terrestre e naturaliza a presença daquilo que é antinatural, como lixo, resíduos e plástico. Isso demonstra também a dificuldade que temos para enxergar a própria Terra como um possível agente de transformação e de reação a esses efeitos destrutivos da civilização moderna sobre os ecossistemas.

Nesse sentido, Lovelock (2010, p. 26) ressalta:

Poucos de nós consideram terrivelmente errado quando alguma joia da paisagem litoral ou rural é degradada por plantações ou gigantescas turbinas de eólicas em escala industrial. Contudo, se formos a uma floresta virgem, a um deserto ou, de fato, a qualquer lugar da Terra onde as coisas ainda crescem em coexistência dinâmica, iremos considera-lo belo, mas assustador, um lugar que coloca nosso detector de perigo em estado de alerta.

Essa percepção crítica, tanto da nossa falta de estranhamento em relação às perturbações agroindustriais na paisagem, quanto da dualidade entre admiração e medo provocados por uma área de natureza virgem relaciona-se diretamente aos horrores sublimes típicos da ficção *weird*, um dos temas principais da trilogia *Comando Sul*.

Na narrativa, os diversos eventos considerados estranhos pelas personagens, inclusive o surgimento da fronteira que separa a Área X do restante do mundo, parecem configurar uma reação a essas perturbações, uma tentativa de apagar as marcas dessas atividades degradantes:

Havia também sinais de poluição, cicatrizes antigas, mas que tinham se diluído tão depressa no firmamento que não fui capaz de calcular havia quanto tempo existiam. E se a Área X estava ajudando a apagar mais rápido os seus efeitos. (VANDERMEER, 2016, p. 175)

A partir disso é possível tecer uma comparação entre as reações da Área X com a concepção de Anna Tsing (2019, p. 14-15) de *ecologia feral*:

Como as transformações industriais e imperiais da paisagem são extensas e poderosas em todo o planeta, nenhum de nós pode escapar dos perigos dessas novas ecologias ferais. “Feral” aqui se refere a reações não projetadas de não humanos às infraestruturas humanas.

Para Tsing (2019), o Antropoceno marca o momento em que esses efeitos perigosos dispararam, graças ao aumento da difusão das estruturas industriais e imperiais que causam essas perturbações. A Terra estaria repleta dessa ferocidade perigosa, especialmente no que diz respeito aos efeitos do dióxido de carbono, da radioatividade e do lixo.

Considerar que a Área X que reage de forma feral frente à degradação e às contaminações propiciadas pelo capitalismo tardio nos permite dialogar também com a ideia de uma Gaia intrusiva proposta por Isabelle Stengers. A autora retoma a hipótese proposta por James Lovelock e Lynn Margulis nos anos 1970 e a atualiza para o contexto do Antropoceno:

Eles [Lovelock e Margulis] incorporavam pesquisas que contribuem para esclarecer o denso conjunto de relações, articulando o que as disciplinas científicas tinham o hábito de tratar separadamente: os seres vivos, os oceanos, a atmosfera, o clima, os solos mais ou menos férteis. [...] E Gaia, “planeta vivo”, deve ser reconhecida como um “ser”, e não assimilada a uma soma de processos. (STENGERS, 2015, pos. 58)

Pensar a Terra enquanto Gaia, portanto, significa considerá-la um imenso organismo mantido em relativo equilíbrio por tudo o que faz parte dele e o habita, de maneira que a atmosfera, os oceanos e os solos só possuem a configuração que conhecemos porque o que é inorgânico interage com os seres orgânicos. A Gaia de Stengers, porém, se afasta da ideia de uma paisagem frágil e acolhedora, pois ela exerce uma reação, uma *intrusão*:

Já não estamos lidando com uma natureza selvagem e ameaçadora, nem com uma natureza frágil, que deve ser protegida, nem com uma natureza que pode ser explorada à vontade. A hipótese é nova. Gaia, a que faz intrusão, *não nos pede nada*, sequer uma resposta para a questão que impõe. [...] A intrusão do tipo de transcendência que nomeio Gaia instaura, no seio de nossas vidas, um desconhecido maior, e que veio para ficar. E, aliás, talvez seja isto o mais difícil de conceber: não existe um futuro previsível em que ela nos restituirá a liberdade de ignorá-la; não se trata de “um momento ruim que vai passar”, seguido de uma forma qualquer de *happy end* no sentido pobre de “problema resolvido”. (STENGERS, 2015, pos. 61)

A Área X representa precisamente essa Gaia desconhecida, uma alteridade que não exige nada, e irrompe sobre o mundo, modificando-o para sempre. Esse destino inevitável de Gaia é representado na trilogia *Comando Sul* pela intrusão final da Área X, que desfaz a barreira que a continha e se espalha pelo mundo, deixando os poucos humanos restantes relegados ao destino de fugir de seus monstros ou serem absorvidos, tornando-se simbioses, parte desse organismo totalizante e indecifrável, sublime e terrível.

Trata-se de um verdadeiro fim de mundo, porém não do mundo enquanto planeta, e sim de certos modos de existência que incluem tanto o mundo da civilização moderna causador do problema, quanto o dos povos tradicionais e das espécies animais e vegetais que serão extintos junto com esse processo que tem escala global.

A Terra real não precisa ser salva. Pôde, ainda pode e será sempre capaz de se salvar, e agora está começando a fazê-lo, mudando de um estado bem menos favorável a nós e outros animais. O que as pessoas querem dizer com o apelo é “salvar o planeta como o conhecemos”, e isso agora é impossível. (LOVELOCK, 2010, p. 31)

Se, como afirma Lovelock, o ponto de retorno já foi ultrapassado, a Área X já está à nossa porta, ameaçando-nos com seus monstros, suas intrusões e reações ferais.

Uma dessas reações da Área X está diretamente relacionada a uma anomalia topográfica, que é o ponto de maior interesse para a 12ª expedição: uma escada em espiral que desce da superfície, similar a uma torre invertida, onde são descobertos fungos brotando das paredes no formato de palavras, construindo um texto apocalíptico parecido com um sermão.

Anna Tsing (2015, p. 137) diz que, ao seguir os fungos até a sua cidade subterrânea, você encontrará os estranhos e variados prazeres da vida interespécies. É justamente o que o grupo de mulheres descobre ao descer a escadaria: um monstro rastejador que parece formado por uma simbiose entre um humano, plantas e animais. É como se a Área X fosse capaz de absorver e transmutar entidades, unindo-as e criando novas formas de vida por um processo que nos remete a uma extrapolação do conceito de simbiogênese descrito por Donna Haraway (2016, p. 219, trad. nossa):

Simbiogênese se refere à junção de entidades vivas para criar algo novo no modo biológico, e não digital ou qualquer outro. Simbiogênese resulta em tipos de organização inovadores, não só em criaturas novas. Simbiogênese nos abre a paleta (e o paladar) para uma possível vida colaborativa.

A ficção especulativa permite que processos como esses, que são parte da natureza, mas muitas vezes invisíveis ou desconhecidos pelas pessoas relegadas ao cimento das cidades, sejam apresentados como representações metafóricas e viscerais que causam estranhamento e, conseqüentemente, reflexão. Esta é a importância dos monstros, figuras úteis para pensar o Antropoceno:

Monstros são figuras úteis para se pensar o Antropoceno, este tempo de transformações humanas massivas das vidas multiespécies e seus efeitos desiguais. Monstros são as maravilhas da simbiose e as ameaças da ruptura ecológica. (...) Monstros nos impelem a questionar as maravilhas e terrores dos emaranhamentos simbióticos no Antropoceno. (BUBANDT et al., 2017, p. M2, trad. nossa)

O conceito de simbiose está presente na trilogia não apenas na configuração dos monstros, sendo um tema que atravessa diversos elementos e cenas. Anna Tsing (2019, p. 100) afirma que a simbiose se manifesta em três formas distintas: a biológica, que acontece entre diferentes espécies, como fungos e árvores; o pensamento colaborativo entre ciências naturais e humanas; e o surgimento de paisagens de habitabilidade multiespécie. Na trilogia, a simbiose biológica aparece nos monstros e nas novas formas de vida; o pensamento colaborativo perpassa a maneira com que os personagens começam aos poucos a perceber que suas referências anteriores não dão conta de entender os modos de vida relacionados à Área X e se reúnem em busca de novos paradigmas; e as paisagens multiespécies estão presentes continuamente ao longo da narrativa, como neste exemplo significativo:

A primeira coisa de que me lembrava sempre que alguém me perguntava por que me tornei bióloga era a piscina tomada de vegetação nos fundos da casa alugada onde cresci. (...) Logo depois que nos mudamos, a relva nas bordas cresceu bastante. Juncos e outras plantas altas predominavam. Os pequenos arbustos que margeavam a cerca em volta da piscina cresceram até cobrir todo o metal. Havia musgo nas rachas entre os azulejos. O nível da água subiu devagar, encorpado pela chuva, e a superfície foi ficando cada vez mais lodosa. Libélulas esvoaçavam o tempo todo por aquela área. Rãs enormes foram se aproximando junto com seus girinos, que mais pareciam manchas disformes que se moviam. Aranhas-d'água e besouros aquáticos começaram a se apossar do local. Em vez de me desfazer do meu aquário de água doce de mais de cem litros, como desejavam meus pais, joguei os peixes dentro da piscina, e alguns deles sobreviveram ao choque. Garças, garças-reais e outras aves da região começaram a aparecer, atraídas pelas rãs, pelos peixes e pelos insetos. Por algum milagre, também, pequenas tartarugas passaram a habitar a piscina, embora eu não tivesse ideia de como tinham ido parar ali. Meses depois de nossa chegada, a piscina tinha virado um ecossistema em pleno funcionamento. Eu costumava entrar devagarinho pelo portão de madeira que rangia e ficava observando, sentada em uma cadeira de jardim enferrujada que havia colocado no canto mais afastado. (...) Em casa, meus pais faziam as coisas banais e desordenadas que os seres humanos fazem neste mundo, às vezes com bastante ruído. Mas para mim era fácil me perder naquele microecossistema da piscina. (VANDERMEER, 2014, p. 48-49)

Esse momento da infância da bióloga demonstra o quanto ela já praticava a percepção do ambiente ao seu redor, notando a beleza daquela paisagem multiespécie onde relações de colaboração e simbiose surgiam aos poucos, trazendo ressurgência para onde antes era uma piscina, uma construção humana. Segundo Tsing (2019, p. 226), ressurgência “é o trabalho de muitos organismos que, negociando através de diferenças, forjam assembleias de habitabilidade multiespécies em meio às perturbações”. De certa forma, um processo também relacionado com o que a Área X começa a fazer no mundo ficcional da trilogia. Não por acaso a bióloga é a personagem que chega mais perto de desvendar os mistérios e compreender como é possível viver nesse ambiente de ressurgência e ruína do capitalismo.

Nesse contexto, se a Área X representa a ressurgência feral de Gaia, a agência governamental Comando Sul aparece como a grande metáfora da ruína do capitalismo e do Estado burocrático e corrupto que o sustenta.

O segundo volume da trilogia, *Autoridade* (2014), aborda esse outro lado da fronteira, fora da Área X. O personagem principal é John Rodriguez, cujo apelido é Controle, novo diretor enviado ao Comando Sul pelo órgão que o regula, a Central. A narração se dá por meio da onisciência seletiva, com foco centralizado na mente de Controle. O leitor toma conhecimento junto com ele sobre os mistérios, jogos de poder, burocracias e problemas que envolvem a agência. Controle é um homem de cálculos, estatísticas, conhecido por ser capaz de reestruturar operações problemáticas da Central e que havia sido retirado do trabalho como agente de campo por causa de um erro do passado.

Controle iniciara sua carreira, reconhecidamente de altos e baixos, na área de vigilância de células terroristas domésticas. Depois o jogaram para síntese de dados e análise organizacional — duas dezenas de casos ou mais, banais em suas semelhanças e sobre os quais ele estava proibido de falar. Casos invisíveis ao público: a história secreta do nada. Porém cada vez mais ele tinha se tornado “o consertador”, porque era muito melhor na identificação de problemas alheios específicos do que na administração de problemas genéricos próprios. Aos 38 anos, era assim que passara a ser conhecido, se é que o conheciam por algo. (VANDERMEER, 2015, p. 16)

Ironicamente, ao longo do romance, Controle toma consciência de que não possui e talvez nunca tenha possuído qualquer controle sobre sua própria vida, muito menos sobre o Comando Sul. Desde criança ele fora controlado pelo avô e pela mãe, ambos agentes importantes da Central. No Comando Sul, descobre que existem camadas de segredos e interesses por trás de cada ação dos funcionários e ainda percebe que tem sido hipnotizado pelo seu superior, a pessoa a quem passa relatórios por telefone e chama apenas de “a Voz”. Nesse caos de informação, intrigas e mentiras, a única que parece um pouco mais confiável aos olhos de Controle é Ave Fantasma, uma *doppelgänger* da bióloga que surgiu do lado de fora da Área X. Os dois acabam desenvolvendo certa proximidade, até por não terem outras pessoas com quem contar. Por isso, quando a fronteira se rompe e o mundo exterior é invadido pela Área X, Controle parte em busca de reencontrar Ave Fantasma, que havia sido levada para longe da instalação. Enquanto diversas figuras de autoridade disputam um poder ilusório, é a Área X – Gaia – que faz sua intrusão e arrebatada o *controle* do mundo, tanto o personagem Controle quanto o controle da situação planetária.

O terceiro volume, *Aceitação* (2014), traz cinco pontos de vista que se passam em quatro temporalidades e locações diferentes. Os capítulos com foco em Controle e Ave Fantasma, ambos narrados em onisciência seletiva e terceira pessoa, dão sequência aos eventos narrados em *Autoridade*. Os capítulos com o ponto de vista de Cynthia, a ex-diretora e psicóloga da 12ª expedição, começam no momento de sua morte – equivalente aos momentos finais de *Aniquilação* –, retornam ao passado, quando ela chega para trabalhar no Comando Sul, e terminam no dia do início da expedição, fechando um ciclo perfeito com o primeiro volume da trilogia. Nesses trechos, narração acontece na segunda pessoa e no presente, como se o leitor fosse a personagem:

Um dia normal na Área X, um dia extraordinário — o dia da sua morte —, e ali está você, encostada a um banco de areia, meio protegida por um muro em ruínas. O sol quente contra o seu rosto, e acima a visão vertiginosa da torre do farol, iminente em sua própria sombra. (VANDERMEER, 2016, p. 7)

O quarto ponto de vista é de Saul Evans, o faroleiro que morava na costa onde se formou a Área X, e seus capítulos sempre começam com um relatório técnico sobre o farol, em primeira pessoa, então continuam em terceira pessoa e onisciência seletiva. Ele conta os eventos que ocorreram no passado, na época do surgimento da barreira invisível, trinta anos antes do início da 12ª expedição.

O último ponto de vista da obra resgata a narrativa em primeira pessoa da personagem principal de *Aniquilação*, a bióloga. Trata-se de uma carta na qual ela relata trinta anos de vivências na Área X após dos eventos da 12ª expedição, ainda que, para Ave Fantasma e Controle, tenha se passado apenas alguns meses quanto eles encontram esse texto.

Portanto, do passado ao futuro e por meio de diversos pontos de vista, *Aceitação* faz uma espécie de caleidoscópio das histórias que compõem a Área X, indo e voltando pelo espaço e pelo tempo até o começo juntar-se ao fim, como uma fita de Möbius. Todos os fatos são colocados em aberto, mas as motivações ficam encobertas por de camadas de engano e camuflagem, como se os diversos textos que integram a narrativa – o diário e a carta da bióloga, o diário de seu marido, as palavras na torre, os estudos do cientista Whitby que Controle lê, entre outros – junto do próprio texto da trilogia, formassem o quebra-cabeças que traz a mensagem final.

Essa mistura de textos e histórias demonstra que se trata de uma ficção autoconsciente, que cria um jogo de camadas ficcionais, o que remete ao conceito de metaficção. Patricia Waugh define a metaficção como um termo conferido ao tipo de texto ficcional que

autoconscientemente e sistematicamente chama a atenção para o seu status como um artefato, com o objetivo de despertar questões a respeito da relação entre ficção e realidade. Fornecendo uma crítica dos seus próprios métodos de construção, esses textos não apenas examinam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possível ficcionalidade do mundo fora do texto literário ficcional. (WAUGH, 2001, p. 2, trad. nossa)

Essa possível ficcionalidade do real se traduz em uma instabilidade de percepção que marca uma das questões mais pungentes da trilogia, a constatação de que os

personagens não conseguem entender a Área X e que, enquanto humanos, podem não ter a capacidade ou linguagem necessária para essa compreensão:

Controle sabia que a dor era algo colateral, não era a intenção do Rastejador, mas nada que dissesse respeito à linguagem, à comunicação, poderia transpor o abismo entre os seres humanos e a Área X. Sabia que qualquer ilusão de semelhança seria apenas algum subconjunto da Área X funcionando em seus níveis mais primitivos. Uma folha de relva. Uma garça-azul. Uma formiga. (VANDERMEER, 2016, p. 330)

As camadas metaficcionalis aparecem desde o primeiro volume, uma vez que o conteúdo de *Aniquilação* coincide com o relato escrito pela bióloga dentro da narrativa. Ou seja, além do leitor ter acesso à realidade da Área X mediado pelo olhar não confiável da bióloga – alguém que fora hipnotizada e depois contaminada por um brilho que afeta seus sentidos –, há informações que ela mesma decide incluir ou não no diário e outras que ela anexou ao caderno, mas nunca são encontradas:

Mescladas a esse registro direto do que acontecera à expedição havia observações mais pessoais, a maior parte das quais reluto em transcrever aqui. (VANDERMEER, 2014, p. 168)

Passei quatro longos dias preparando este relato que vocês estão lendo, mesmo com todos os seus defeitos, o qual é complementado por um segundo diário que registra todas as minhas descobertas a partir das numerosas amostras recolhidas por mim e por outros membros da expedição. Escrevi inclusive um bilhete para meus pais. Amarrei todo esse material junto com o diário do meu marido e vou deixá-lo aqui, na pilha que jaz embaixo do alçapão. (VANDERMEER, 2014, p. 194)

Esse mesmo diário é recuperado por Grace durante os eventos descritos em *Aceitação* e lido por Ave Fantasma, quando ela quer ter certeza se as suas memórias são reais. Grace encontra também a carta da bióloga relatando suas experiências depois de que deixou o diário, ou seja, depois dos eventos de *Aniquilação*, e que está transcrita na parte dois de *Aceitação*. Trata-se, portanto, de mais um texto metaficcional.

cional que é consultado e comentado dentro da história. Essa autorreferencialidade, a falta de certeza sobre a capacidade da bióloga de enxergar o mundo ficcional de maneira neutra e as seleções conscientes que ela fez sobre o conteúdo ressaltam o aspecto duvidoso, não confiável, desses discursos.

Entre os diversos textos autorreferenciados na trilogia, a mensagem gravada em material orgânico nas paredes da torre na Área X é um dos que ganha mais destaque durante os três romances. Os linguistas do Comando Sul concluem que as escolhas verbais e a sintaxe do texto combinam com os sermões proferidos por Saul Evans, o faroleiro.

Saul, assim como quase todos os personagens, possui uma vida anterior à Área X, quando era pastor em uma igreja, e uma posterior, quando volta a pregar esse sermão macabro como o monstro rastejador, subindo e descendo as escadas em espiral da torre. A bióloga entende que o sermão funciona como um roteiro, um catalisador para a criação e recriação do ambiente dentro da fronteira, o qual está prestes a chegar ao último ciclo:

Se as indicações dos diários são verdadeiras, então quando o Rastejador atingir o final do seu último ciclo no interior da Torre, a Área X entrará em um período convulso de barricadas e de sangue, como um cataclísmico período de muda, se podemos pensar assim. (VANDERMEER, 2014, p. 194)

É como se o mundo fosse moldado por esse catalisador baseado em linguagem, em palavras que estão vivas e derivam de um sermão apocalíptico. O que parece estar em questão na figura do rastejador é a maneira com que o mundo ficcional da trilogia, e também o mundo real, são permeados, catalisados e podem ser refeitos por meio da linguagem. Patrícia Waugh reforça a ideia da linguagem como mediadora e criadora ao dizer que “[s]e nosso conhecimento do nosso mundo é agora visto como mediado pela linguagem, então a literatura de ficção (mundos construídos inteiramente de linguagem) torna-se um modelo útil para aprender a respeito da construção da própria ‘realidade’” (WAUGH, 2001, p. 3, trad. nossa).

O que entra em questão, na perspectiva do Antropoceno, é pensar que essa

linguagem criadora de mundos, assim como a do rasteador da Área X, pode ser incompreensível para os humanos, por se tratar de uma forma de comunicação específica da natureza:

Tenho consciência de que toda esta especulação é incompleta, inexata, imprecisa, inútil. Se não tenho as respostas verdadeiras é porque ainda não sabemos que perguntas devemos fazer. Nossos instrumentos são inúteis; nossa metodologia, defeituosa; nossas motivações, egoístas. (VANDERMEER, 2014, p. 194)

Esse questionamento a respeito de métodos, teorias e, principalmente, da possibilidade de um olhar objetivo e neutro sobre a natureza é um ponto importante da trilogia que se relaciona às buscas de novas formas de pensar e enxergar o mundo e o papel do homem na sua relação com o planeta, com os animais não humanos, com as plantas, ou seja, com toda a biosfera da qual o *homo sapiens* deveria se ver como parte e não como elemento separado ou superior.

Outra característica formal da trilogia, que também provoca descontinuidades e nos impele a questionar até que medida os sentidos e a cognição humana podem revelar a verdade do mundo, é o procedimento de criação de estranhamento, presente nas obras nas configurações de tempo, espaço, foco narrativo, personagens, enredo e, acima de tudo, nas rupturas de verossimilhança. VanderMeer traça um cenário ficcional onde continuamente o que é familiar e estranho se sobrepõem e invertem, abrindo e fechando portas e véus de informação e desinformação. São estranhamentos percebidos pelos personagens e, conseqüentemente, pelo leitor:

Então os golfinhos emergiram, e isso produziu uma estranheza tão vívida quanto a de minha primeira descida à Torre. [...] Então, algo mais desolador ocorreu. Quando passavam por mim, o mais próximo girou o corpo para ficar de lado e me encarou com um olho que, naquele breve momento, não me pareceu em nada com o de um golfinho. Era dolorosamente humano, quase familiar. [...] Tive a inquietante sensação de que a natureza à minha volta havia se transformado em uma espécie de camuflagem. (VANDERMEER, 2014, p. 99)

O tema da camuflagem e das falsas aparências perpassa toda a trilogia. Animais parecem ter olhares humanos, plantas e musgo têm o formato de pessoas, os monstros possuem dentro de si pessoas transformadas, palavras nas paredes da torre se revelam organismos vivos brotando como frases. Incertezas de percepção que se somam aos resquícios de hipnose e à influência da Área X. Os sentidos humanos deixam de ser suficientes para apreender os fatos e, como fica evidente em *Autoridade*, isso acontece tanto dentro quanto fora da fronteira.

O estranhamento utilizado como dispositivo literário produz uma interação entre conteúdo e forma que ressalta ainda mais a incerteza e o assombro dos personagens frente aos eventos e elementos das cenas, criando uma relação dúbia entre o que é familiar e estranho, e causando um efeito disruptivo na percepção do leitor.

A partir do que foi aqui demonstrado, concluímos que a trilogia *Comando Sul* dialoga com as questões de ordem climática, ecológica e filosófica que envolvem a noção de Antropoceno tanto no âmbito do conteúdo abordado quanto da forma literária que a constitui, propondo uma estrutura que se volta e revolta em torno de si mesma, favorecendo reflexões e questionamentos sobre o nosso momento histórico e sobre o papel da linguagem e da ficção enquanto propagadoras de representações e formas de existir e coexistir.

Pelo olhar da bióloga, VanderMeer nos mostra que “viver em um tempo de catástrofe planetária começa com uma prática ao mesmo tempo humilde e difícil: perceber os mundos ao nosso redor” (BUBANDT et al., 2017, p. M7, trad. nossa).

REFERÊNCIAS

- BUBANDT, Nils; GAN, Elaine; SWANSON, Heather; TSING, Anna. (Orgs.). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. *The "Anthropocene"*. In: Global Change Newsletter, Estocolmo: IGBP, 41, 17-18, maio 2000.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020.
- LOVELOCK. *Gaia: alerta final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Edição digital.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: Mil Folhas do IEB, 2019.
- VANDERMEER, Jeff. *Aceitação*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- VANDERMEER, Jeff. *Aniquilação*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- VANDERMEER, Jeff. *Autoridade*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres: Routledge, 2001.

INVERNOS NUCLEARES VIRÃO: CAOS E RUÍNA NO ETERNO FUTURO DA GUERRA FRIA

THERE WILL COME NUCLEAR WINTERS:
CHAOS AND RUIN IN THE ETERNAL FUTURE
OF THE COLD WAR

*William F.S. Alves*¹

*Cido Rossi*²

1 Mestrando, PPG—UNESP/ FCLAr, CAPES. E-mail: william.alves@unesp.br

2 Doutor, UNESP/ FCLAr. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

RESUMO: O presente artigo visa analisar o conto “Chuvas Suaves Virão”, do autor norte-americano Ray Bradbury. O conto, depois interpolado para formar a narrativa do livro *As Crônicas Marcianas*, descreve o fim da existência solitária da última casa automatizada em um cenário de holocausto nuclear. Com base nas teorias de autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Tzvetan Todorov, será analisada a utilização feita pelo autor das ferramentas de antropomorfização e das paixões retóricas aristotélicas, de forma a contar uma narrativa de valores humanos e de luta de homem através de seus legados tecnológicos e sua permanência, frente à efemeridade da biologia humana.

PALAVRAS-CHAVE: Ray Bradbury; Crônicas marcianas; Antropomorfização; Ficção científica.

ABSTRACT: The present article proposes an analysis of the short story “There Will Come Soft Rains”, written by the North-american author Ray Bradbury. The story, afterwards put into a greater narrative to form the book *The Martian Chronicles*, the author describes the end of the lonely existence of the last automated house in the wastes of a nuclear holocaust. Using the theory of such authors as Julio Cortázar, Jorge Luis Borges and Tzvetan Todorov, the article seeks to analyze the author’s use of the tools of anthropomorphization and of the Aristotelian Rethorical Passions to write a narrative of human values and the struggle of man, through technological legacy and its permanence, against human biological ephemerality.

KEYWORDS: Ray Bradbury; Martian chronicles; Anthropomorphization; Science fiction.

INTRODUÇÃO

Quando as metralhadoras surgiram nos campos da Primeira Guerra Mundial, a resposta foi a guerra de trincheiras; quando os aviões invadiram o ar de forma definitiva na Segunda Guerra, a resposta foram os bunkers; quando, entretanto, esses mesmos aviões começaram a dispensar armas capazes de tirar do mapa cidades inteiras, a única resposta foi o medo. Seria sob o véu desse medo que as próximas décadas se arrastariam, e seria com esse arrastar que a ficção científica avançaria como gênero. Sua origem – e até mesmo seu status como gênero independente – é extremamente debatida e, neste curto artigo, não carece de ser explorada com profundidade. Basta dizer que, independentemente de quando ou pelas mãos de quem tenha surgido, o gênero ficção científica inicia os anos 1940 sendo considerado apenas parte da cultura de massa – algo com que os “eruditos” não precisavam (e nem deviam, verdade seja dita, se quisessem ser levados a sério) se preocupar – e termina os anos 1950 como parte integrante – se não tão respeitada quanto a literatura “séria” – do *Zeitgeist* da cultura americana, inglesa e mundial.

Entre os grandes nomes da chamada era de ouro da ficção científica, um nome se destaca imediatamente: Ray Bradbury (1920-2012), autor de livros como *Fahrenheit 451* – sua obra-prima –, *Dandelion Wine* e outros vinte e cinco romances e mais de seiscentos contos, foi um dos grandes representantes do gênero, desde sua popularização nas revistas *pulp*, até sua entrada no *mainstream* crítico com as *digests* e nos livros propriamente ditos. Seu segundo livro (primeiro de narrativa contínua), *Crônicas Marcianas* – um *fix-up*, termo da indústria utilizado quando se une vários contos individuais e previamente publicados utilizando novo conteúdo para formar uma narrativa coesa – tornou-se querido pela crítica e pelo público, e encapsula tudo o que estava “no ar” à época: o medo das armas nucleares e a ânsia de se explorar o espaço, mas também o racismo e outros problemas sociais. Neste artigo, o foco será dado a um desses contos: “Chuvas Suaves Virão” (“There Will Come Soft Rains”) é o penúltimo conto/capítulo do livro, e trata do fim flamejante da última casa automatizada da cidade de Allendale, na Califórnia pós-holocausto nuclear, utilizando-se da antropomorfização para imbuir valores humanos a objetos inanimados.

O POETA DOS PULPS

Ray Bradbury (1920-2012) foi um escritor norte-americano, nascido no estado do Illinois, conhecido por seus contos e romances nos gêneros imaginativos, principalmente no da ficção científica. Publicou seu primeiro conto em 1938, e já no meio dos anos 1940 começava a publicar em grandes revistas, tanto em *pulps* quanto em *slicks*, mesmo “sem deixar para trás os gêneros que amava” (GREGERSEN, 2020, online; tradução nossa), o que era raro à época.

Envolvido em todos os possíveis aspectos da indústria do entretenimento – “incluindo histórias em quadrinho, rádio, televisão e cinema” (ENNS, 2015, p. 157; tradução nossa) –, Bradbury continuou rompendo as barreiras silenciosas dos formatos, escrevendo contos diretamente para as *digests* – o que era novidade à época – mas também para as *slicks*, e para as *pulps*. Em 1950, publicou pela editora *Doubleday*, em *hardcover* (o que seria impensável poucos anos antes), uma coleção de seus contos *pulp* – entre eles o foco deste artigo – intitulada *As Crônicas Marcianas*.

O livro foi um sucesso com “a comunidade da ficção-científica tanto quanto com os críticos, uma realização rara para o gênero” (WELLER, 2020, online; tradução nossa) e, logo em seguida, em 1953, tomou “The Fireman” – conto escrito para a *digest Galaxy* – e o publicou, de forma expandida, simultaneamente em *paperback* – formato considerado o meio-termo entre o *lowbrow* das *pulps* e o *highbrow* da literatura “séria” – e *hardcover*. Esta se tornaria sua *magnum opus*, *Fahrenheit 451*. No mesmo ano, em um artigo da revista *Times*, ganhou seu apelido de “Poeta das Pulps”.

A noção de Bradbury como um “poeta” claramente pretendia elevar seu trabalho acima de outros escritores de ficção científica, mas, por tê-lo posicionado firmemente no reino das “pulps” esse elogio, de certa forma duvidoso, serviu para limitar sua potencial esfera de influência. (ENNS, 2015, p. 163³, tradução nossa)

3 “The notion of Bradbury as a ‘poet’ was clearly intended to elevate his work above that of other science fiction writers, yet by positioning him firmly in the realm of the ‘pulps’ this somewhat backhanded compliment also served to limit his potential sphere of influence.”

Em resumo, o que agrada a crítica à época é, principalmente, “o impulso lírico que compreende a obra e seu alento de pesadelo ontológico” (CARRERA, 2018, p. 43⁴, tradução nossa), juntamente com essa exploração de significado e introdução de temas pertinentes à sociedade contemporânea.

AS CRÔNICAS MARCIANAS

Uma das principais forças por trás do sucesso inicial de Bradbury no início dos anos 1950 (além, é claro, da própria trajetória do gênero e do talento pessoal) foi uma crítica de Christopher Isherwood – roteirista, dramaturgo e romancista norte-americano – ao livro *As Crônicas Marcianas*. Sua crítica não só foi favorável – dizendo que o livro era “verdadeiramente original” e que o autor tinha “um talento grandioso e incomum” (ISHERWOOD, 1950 *apud* WELLER, 2020, online; tradução nossa) – como também, através de comparações com Edgar Allan Poe, tentou distanciar o trabalho de Bradbury do gênero da ficção científica (ainda de certa forma malvisto).

Em 1955, quando da publicação do livro em espanhol pela editora *Minotauro*, ninguém menos que Jorge Luis Borges foi responsável pela escrita do prefácio à obra. Depois de dissertar sobre outros escritores através da história que se utilizam do que chama de “antecipação” para falar sobre o futuro e o presente, Borges, com citação a Shakespeare, compara Bradbury a Poe e Wells e enfatiza o aspecto da tristeza e do horror relacionados a sua obra.

Toda literatura (atrevo-me a responder) é simbólica; há poucas experiências fundamentais, e é indiferente que um escritor, para transmiti-las, recorra ao ‘fantástico’ ou ao ‘real’, a Macbeth ou a Ras-kolnikov, à invasão da Bélgica em agosto de 1914 ou a uma invasão de Marte. O que importa o romance, ou o romanesco, da science-fiction? [...] Por volta de 1909, li, com fascinada angústia, no crepúsculo de uma casa grande que já não existe, *Os primeiros homens na Lua*, de Wells. Em virtude destas Crônicas, de concepção e execução muito

4 “Acaso, lo que ‘golpea’ de manera especial al lector de *Crónicas Marcianas* es el impulso lírico que comprende la obra y su aliento de pesadilla ontológica.”

diversa, foi-me dado reviver, nos últimos dias do outono de 1954, aqueles deleitáveis terrores. (BORGES, 2013, p. 10)

Além disso, muito embora o trabalho de Bradbury estivesse profundamente dentro da categoria que Todorov chama de “maravilhoso científico”, o próprio autor tinha ideias diferentes. Numa entrevista, anos mais tarde, mesmo depois de o estigma sobre o gênero se dissipar, ainda acreditava ter escrito apenas *uma* história de ficção científica em sua carreira: *Fahrenheit 451*. O autor argumenta que ficção científica é uma representação do real e que, já que o que escreve em *As Crônicas Marcianas* nunca poderia acontecer, trata-se do irreal, que recai no reino da fantasia.

Então, *Crônicas Marcianas* não é ficção científica, é fantasia. Não poderia acontecer, entende? É por isso que vai continuar presente por um longo tempo -- porque é um mito grego, e mitos tem poder de permanência. (BRADBURY *apud* O’LEARY, 1999⁵, online, tradução nossa)

Então, quando questionado sobre a função da ficção para o ser humano, Bradbury cita novamente os mitos, ao responder que a ficção “faz com que sonhemos, com que conquistemos. [...] Você tem que ler mitos -- mitos gregos, romanos, egípcios -- e sonhar a si próprio para a existência” (BRADBURY *apud* O’LEARY, 1999⁶, online, tradução nossa). Dessa forma, Bradbury rejeita a associação de seu trabalho simplesmente à Ciência e o relaciona ao mítico, à estrutura fabular e aos seus dispositivos.

Bradbury carregava sua escrita com símbolos e a enchia de significados, mesmo mantendo um tamanho que agradaria Poe⁷; não seria diferente quando tomou

5 “So *Martian Chronicles* is not science fiction, it’s fantasy. It couldn’t happen, you see? That’s the reason it’s going to be around a long time -- because it’s a Greek myth, and myths have staying power.”

6 “It makes us dream and it makes us accomplish. [...] You’ve got to read myths -- Greek myths, Roman myths, Egyptian -- and you have to dream yourself into being.”

7 “Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.” (POE, 2001, p. 912-913)

vinte e oito de seus contos das *pulps* e criou o livro *As Crônicas Marcianas*. Entre os contos que formam essa obra, apenas quinze foram originalmente publicados no livro, sendo os outros vindos principalmente das revistas – *pulps*, em sua maioria, mas também *slicks* e *digests* –, entre elas *Wonder Stories*, *Planet Stories* e *Maclean's*. Como uma narrativa contínua, ainda que episódica, o livro conta a história do encontro das culturas marciana e terrestre, da subsequente colonização do planeta vermelho, da extinção dos nativos, e, por fim, da guerra nuclear na Terra com sobrevivência de apenas duas famílias de humanos – que, tendo escapado da destruição, tornam-se os “novos marcianos”. Como explica Todorov, pode-se distinguir uma função literária e uma função social do sobrenatural – e isso pode-se ser visto claramente na obra, já que paralelos com a conquista da América (e, mais especificamente, dos Estados Unidos) são desenhados na colonização de Marte, e assuntos como o racismo contra os negros nos Estados Unidos e a expansão do colonialismo também são abordados. A utilização das preocupações contemporâneas (como o medo nuclear e a exploração espacial) como alusões e analogias à preocupações sociais (a violência, o racismo, o individualismo e a exploração de recursos), é presente e aguda.

Visões utópicas e distópicas não são, necessariamente, diametralmente opostas. [...] Visões utópicas de uma sociedade ideal frequentemente sugerem inerentemente uma crítica à organização corrente das coisas como não-ideal, enquanto avisos distópicos dos perigos de utopias “ruins” ainda mantém espaço para a possibilidade de “boas” utopias, especialmente porque sociedades distópicas geralmente são reconfigurações mais ou menos disfarçadas de uma situação que já existe na realidade. (BOOKER, 1994, p. 15 *apud* CARREIRA, 2018, p. 41⁸ tradução nossa)

8 “[...] [U]topian and dystopian visions are not necessarily diametrical opposites. [...] utopian visions of an ideal society often inherently suggest a criticism of the current order of things as non-ideal, while dystopian warnings of the dangers of ‘bad’ utopias still allow for the possibility of ‘good’ utopias, especially since dystopian societies are generally more or less thinly veiled refigurations of a situation that already exists in reality.”

CHUVAS SUAVES VIRÃO

Sendo, como explicado anteriormente, um conto de Bradbury – publicado inicialmente como uma narrativa independente, em 1949, na revista *Collier's*, e, no ano seguinte, interpolado (à sugestão do editor da *Doubleday*) à narrativa contínua do livro *As Crônicas Marcianas* – “Chuvas Suaves Virão” (“There Will Come Soft Rains”) é estruturado quase como um diário.

Durante o enredo, acompanha-se o dia de uma casa automatizada que continua funcionando apesar da total destruição da cidade ao seu redor, e da vaporização da família que antes a habitava. Numa estrutura cronológica que reconta os acontecimentos em incrementos de minutos ou horas, o narrador apresenta a rotina da casa – o fogão fazendo o café da manhã, por exemplo, e o alarme tentando acordar os moradores – até que, à noite, um incêndio se alastra e, queimando durante a madrugada, destrói a moradia e todos os seus dispositivos mecanizados. Assim como todos os contos do livro – e a obra de Bradbury em geral –, a narrativa é perpassada por um sentimento de tristeza e de ruína, mesmo antes do citado incêndio. Como explica Jorge Luis Borges em seu prefácio ao livro:

Essa árdua empresa dos homens futuros parece destinada à épica, mas Ray Bradbury preferiu (sem se propor, talvez, e por secreta inspiração de seu gênio) um tom elegíaco. Os marcianos, que no início do livro são espantosos, merecem sua piedade quando a aniquilação os alcança. Vencem os homens, e o autor não se alegra com sua vitória. Anuncia com tristeza e desengano a futura expansão da linhagem humana sobre o planeta vermelho — que sua profecia nos revela como um deserto de vaga areia azul, com ruínas de cidades axadrezadas e ocasos amarelos e antigos barcos para andar pela areia. (BORGES, 2013, p. 09)

Esse tom elegíaco, como diz Borges, de tristeza e resignação ao fim e à ruína pode ser percebido na descrição do lado queimado da casa – o único, aparentemente, a ser afetado pela explosão que dizimou os moradores e a região ao redor. A parede, descrita como queimada quase por inteiro, mostra cinco silhuetas desenhadas em tinta – os locais onde “algo” a protegeu: “Os cinco pontos pintados – um homem,

uma mulher, as crianças e a bola – restavam. O resto era uma fina camada de carvão” (BRADBURY, 1979, p. 245⁹, tradução nossa). As silhuetas queimadas na parede da casa, como um sinal que permanece dos humanos que se foram, são também um artefato da existência humana que resiste à entropia por mais tempo que seu criador. Esse tema – da permanência da criatura frente à impermanência do criador, e da resistência do humano ou produto-humano, como representação de ordem manufaturada e frágil frente ao caos sempre-presente e entropisante da natureza – será o núcleo desse conto.

É um relato de ausências, de “fantasmas” do humano, dos estragos da tecnologia e da fome de conquista. [...] Esta é a tensão que subjaz o relato, como o “humano” deixou de ser, desapareceu, se extinguiu, mas a tecnologia que chegou a criar continuou ali, vendo sua própria extinção e por fim sendo humano no final, não tanto por que tomou consciência, mas sim porque seu destino, como o dos humanos, é perecer e extinguir-se, por isso o fogo final com que termina o relato [...]. (CARRERA, 2018, p. 46-47¹⁰, tradução nossa)

Em certo momento, partindo do ponto de vista da própria casa, o narrador chega a equalizar humanidade e divindade, dizendo que a casa “era um altar com dez mil serviçais, grandes e pequenos, servindo, atendendo, em coro. Mas os deuses tinham partido, e o ritual da religião continuava, sem sentido e inutilmente” (BRADBURY, 1979, p. 245¹¹, tradução nossa). Todavia, de um ponto de vista de leitor, é a caracterização dos não-mais-presentes humanos – não como deuses, mas como hu-

9 “The five spots of paint - the man, the woman, the children, the ball - remained. The rest was a thin charcoaled layer.”

10 “Es un relato de ausencias, de ‘fantasmas’ de lo humano, de los estragos de la tecnología y el hambre de conquista. [...] Esta es la tensión que subyace al relato, cómo lo ‘humano’ dejó de ser, desapareció, se extinguió, pero la tecnología que llegó a crear siguió ahí, viendo su propia extinción y al fin y al cabo siendo humana al final, no tanto por que tomara conciencia, sino porque su destino, como el de los humanos, es perecer y extinguirse, de ahí el fuego final con el que acaba el relato [...]”

11 “The house was an altar with ten thousand attendants, big, small, servicing, attending, in choirs. But the gods had gone away, and the ritual of the religion continued senselessly, uselessly.”

manos normais – que torna o conto realista, apesar de suas impossibilidades: dentro das diferenças esperadas (tendo-se em vista o fato de que, tecnicamente, a história se passa no futuro¹²), as vidas da família McClellan – com seus dois filhos, seu cachorro, seu jardim, suas torradas e seus ovos fritos – seriam extremamente familiares aos leitores contemporâneos à publicação.

[...] [O] fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário. Sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será a mesma no passado e no futuro. Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. (CORTÁZAR, 1974b, p. 235)

E é também sob o que Cortázar chama de *esfericidade* – ou “a noção de [que um] pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho” (CORTÁZAR, 1974b, p. 228) – que Bradbury consegue construir familiaridade com o cenário e, de certa forma, dar personalidade a objetos inanimados. Com essas bases estabelecidas, o narrador de Bradbury começa um percurso narrativo que visa estruturar os conflitos sobre o tema: suas descrições iniciais da casa – que é protagonista da história, enquanto antropomorfizada e tornada símbolo de valores humanos – demonstram a ânsia da casa-personagem em manter a ordem e a limpeza interna, e seu medo de tudo que é externo ao seu controle; a natureza, enquanto força desordenadora, se torna, então uma antagonista ideal.

ANTROPOMORFIZANDO O CONFLITO ENTRÓPICO

Até aquele dia, quão bem tinha a casa mantido sua paz. Quão cuidadosamente tinha perguntado “quem vem lá? Qual a senha?” e,

12 O conto se passava em 1985, quando publicado na Collier's, mas foi transposta para 2026 quando da publicação de As Crônicas Marcianas. Entretanto, tendo o primeiro conto do livro a data de janeiro de 1999, as datas foram mudadas novamente - 31 anos à frente, para ser mais exato - a partir da edição de 1997, sendo transposta mais uma vez, finalmente, para 2057.

sem receber resposta de *raposas solitárias e gatos manhosos*, tinha fechado as janelas e baixado as persianas em uma preocupação de velha-senhora que beirava a paranoia mecânica. Ela tremia a cada ruído, a casa. Se um pardal encostasse numa janela, uma persiana subia de supetão. O pássaro, assustado, fugia! Não, *nem mesmo um pássaro deveria tocar a casa!* [...]

Meio dia. Um cão ganiu, tremendo, na porta da frente. Ela *reconheceu sua voz* e abriu. O cão – que antes tinha sido enorme e gordo, mas que agora era só ossos e coberto com feridas – entrou e atravessou a casa, trazendo lama. Atrás dele vieram, apressadamente, *irritados ratos [mecânicos]*, irritados com a necessidade de limpar a lama, irritados com a inconveniência. (BRADBURY, 1979, p. 245¹³, grifos e tradução nossos)

Logo na segunda página do conto somos apresentados a uma versão em miniatura do conflito que seguirá por toda a narrativa: o ser humano (nesse caso representado pela casa e pelo cão, ambas suas criações – seja literalmente, seja através de domesticação) contra a natureza. A casa não somente demonstra um instinto de autopreservação, como também, através de suas ferramentas – seu relógio que *canta* (e tem *medo* de não acordarem), seu fogão que *suspira* e sua pia que joga a comida para dentro de uma *garganta* de metal (p. 244) – parece ter emoções e ações extremamente humanas. Os ratos mecânicos de limpeza que, por seu design, parecem ser algo entre paródia e sátira do natural, se encontram em visível desconforto e citada irritação frente à lama e ao animal que a trouxe para dentro. Enquanto *raposas solitárias, gatos manhosos* e *pardais* são deixados para fora da casa, não podendo nem

13 “Until this day, how well the house had kept its peace. How carefully it had inquired ‘who goes there? What’s the password?’ and, getting no answer from lonely foxes and whining cats, it had shut up its windows and drawn shades in an old-maidenly preoccupation with self-protection which bordered on a mechanical paranoia. It quivered at each sound, the house did. If a sparrow brushed a window, the shade snapped up. The bird, startled, flew off! No, not even a bird must touch the house! [...] Twelve noon. A dog whined, shivering, on the front porch. The front door recognized the dog voice and opened. The dog, once huge and fleshy, but now gone to bone and covered with sores, moved in and through the house, tracking mud. Behind it whirred angry [mechanical] mice, angry at having to pick up mud, angry at inconvenience.”

mesmo tocá-la, o cão, domesticado e trazendo consigo a sombra da humanização, pode – mesmo que talvez até a contragosto – adentrar o “altar”. Quando o mesmo percebe sua continuada solidão, entretanto, a mesma casa se nega a abrir a porta da cozinha e lhe permitir se alimentar, se dignando apenas a retirar seu corpo quando ocorre sua inevitável morte por (assumida) radiação, fome e talvez até – visto suas feridas – literais conflitos físicos com animais não-domesticados. E são os mesmos ratos mecânicos, análogos manufaturados ao meio de decomposição natural, que são responsáveis por se desfazer do corpo do animal – queimado, como a casa também o seria em breve.

As conexões com o mundo natural continuam: as mesas usadas para jogar cartas se dobram “*como borboletas*” e a diversão das crianças é uma sala que simula em suas paredes imagens de animais e plantas (BRADBURY, 1979, p. 246, tradução nossa).

Enfim, chega a noite.

Ao chegar a noite, é, por sua vez, a noite dos tempos, a chegada da morte, através da qual só sobrar a lenta desintegração de tudo para, por fim, não deixar sequer pegada do que se foi. [...] É interessante e relevante a escolha que Bradbury faz de inserir em sua obra o poema de outra autora, a poetisa lírica Sara Teasdale, que profetizava o amargo fim da casa do relato (e previamente de seus habitantes e da humanidade em geral), pois ela mesma se suicidou. [...] [Também importante é o uso de um] vocabulário relacionado ao mundo natural, para, depois, contrapô-lo ao vocabulário mais tecnológico de um mundo distópico. (CARRERA, 2018, p. 48-49¹⁴, tradução nossa)

E então, como escreve o narrador de Bradbury, “às dez horas da noite, a casa

14 “Al llegar la noche, es a su vez la noche de los tiempos, la llegada de la muerte, tras la cual solo quedará la lenta desintegración de todo para al fin no dejar siquiera huella de lo que se fue. [...] Es interesante y relevante la elección que hace Bradbury para insertar en su obra el poema de otra autora, la poetisa lírica Sara Teasdale, que presagia el amargo final de la casa del relato (y previamente de sus habitantes y de la humanidad en general) pues ella misma se suicidó. [...] [también importante es el uso de un] vocabulario relacionado con el mundo natural para después contraponerlo con el vocabulario más tecnológico de un mundo distópico.”

começou a morrer” (BRADBURY, 1979, p. 247¹⁵; tradução nossa). O vento derruba um galho de árvore que, ao quebrar uma janela, derruba solvente de limpeza sobre o fogão, começando um incêndio. Durante o resto do conto, a natureza será representada como estando em ativa guerra contra a casa, principalmente através das ações do fogo.

[...] [O] solvente se espalhou pelo linóleo, *lambendo, comendo*, sob a porta da cozinha. [...] [O] vento *soprou e aspirou* sobre o fogo. [...] [O] fogo, em dez bilhões de faíscas *irritadas* moveu-se com facilidade flamejante de um cômodo ao outro, e depois subindo as escadas. [...] Ele se *alimentou* de Picassos e Matises nos salões superiores, como se fossem guloseimas, assando a tinta à óleo, fritando com *ternura* as telas até virarem fiapos negros. Agora o fogo *se deitava* em camas, *erguia-se* em janelas, *mudava* as cores das cortinas! (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁶, grifos e tradução nossos)

O fogo, também antropomorfizado, passa a representar o que Aristóteles chama, no *Livro II da Retórica*, de Paixão da Ira, enquanto a casa, que o contrapõe em sua autopreservação (“A casa tentou se salvar”, BRADBURY, 1979, p. 248, tradução nossa), aproxima-se da Paixão da Calma (enquanto superação das desordens passionais). Assim, a casa tenta parar o fogo – ativa extintores nas paredes, fecha portas – e os próprios ratos mecânicos de limpeza começam a esguichar água, mas sem sucesso. A bomba, que enviava a água para os extintores, pára com um *suspiro*, o reservatório de água da casa esgotado.

E então, reforços. De alçapões do sótão, *faces robóticas cegas* olharam para baixo, com *bocas de torneira* espirrando um produto químico verde. *O fogo recuou*, da mesma forma que um elefante recua quando vê uma *cobra morta*. Agora vinte cobras mortas se retorciam pelo chão, *matando o fogo* com um veneno de espuma verde, claro

15 “At ten o’clock the house began to die.”

16 “[...] [T]he solvent spread on the linoleum, licking, eating, under the kitchen door. [...] [T]he wind blew and sucked upon the fire. [...] [T]he fire in ten billion angry sparks moved with flaming ease from room to room and then up the stairs. [...] It fed upon Picassos and Matises in the upper halls, like delicacies, baking off the oily flesh, tenderly crisping the canvases into black shavings. Now the fire lay in beds, stood in windows, changed the colors of drapes!”

e frio. (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁷, grifos e tradução nossos)

A antropomorfização continua tanto do lado da casa (“faces robóticas cegas”, “bocas de torneira”), quando do fogo (“o fogo recuou”, “matando o fogo”). Além disso, a utilização da imagem de uma cobra morta – utilizada também em sua obra mais famosa, *Fahrenheit 451*, onde a esposa do protagonista é trazida de volta a vida após uma tentativa de suicídio pela utilização de um aparato descrito similarmente, como uma cobra, morta e não morta ao mesmo tempo. Aqui, da mesma forma, Bradbury utiliza a ideia de que “cobras mortas se retorciam pelo chão” para assinalar que, muito embora tivessem movimento próprio, as mangueiras da casa não eram verdadeiramente animadas – não como os humanos e animais, ou mesmo como o fogo, que é descrito como um elefante. A casa, que já começou a morrer, tenta matar o fogo, e é esse combustível de autopreservação que impede que seja totalmente vista como inanimada. Então, nesse limbo, se torna algo que, estando morto, se retorce.

Mas o fogo era *esperto*. Tinha *mandado* chamas para fora da casa, subindo até o sótão, até as bombas que ali estavam. Uma explosão! O *cérebro* no sótão, que controlava as bombas, despedaçou-se, jogando estilhaços de bronze nas vigas. O fogo *apressou-se* para dentro de cada armário, e *sentiu* as roupas que estavam ali penduradas. A casa estremeceu, seus ossos de carvalho uns sobre os outros, seu *esqueleto* nu *encolhendo-se* do calor, sua *fiação*, *seus nervos* revelados como se um cirurgião tivesse arrancado sua pele e deixado as veias e capilares tremerem no ar escaldado. (BRADBURY, 1979, p. 248¹⁸, grifos e tradução nossos)

17 “And then, reinforcements. From attic trapdoors, blind robot faces peered down with faucet mouths gushing green chemical. The fire backed off as even an elephant must at the sight of a dead snake. Now there were twenty snakes whipping over the floor, killing the fire with a clear cold venom of green froth.”

18 “But the fire was clever. It had sent flame outside the house, up through the attic to the pumps there. An explosion! The attic brain which directed the pumps shattered into bronze shrapnel on the beams. The fire rushed back into every closet and felt of the clothes hung there. The house shuddered, oak bone on bone, its bared skeleton cringing from the heat, its wire, its nerves revealed as if a surgeon had torn the skin off to let the red veins and capillaries quiver in the scalded air.”

O fogo demonstra, novamente, uma qualidade humana, e, estrategicamente, “manda” chamuscas para destruir o cérebro da casa. Sendo este cérebro responsável por tentar apagá-lo, a casa finalmente começa a ser vencida pelo incêndio. Nesse momento, as associações naturais se aceleram e se amontoam, como se ao ser destruída, seus componentes retornassem a um estado natural. O calor estoura os espelhos como “o primeiro gelo quebradiço de inverno” (BRADBURY, 1979, p. 248, tradução nossa), enquanto os fios estouravam para fora de suas capas como “nozes quentes” (p. 249); as vozes desesperadas dos componentes mecanizados, que gritam “fogo” e “ajuda” são comparadas a vozes de crianças “morrendo numa floresta, sozinhas” (p. 249). As próprias imitações artificiais da natureza começam a perecer: as imagens de animais nas paredes do berçário tentam, em vão, correr do fogo, e os ratos de limpeza “perecem” tentando lutar contra as cinzas.

[A]lguns últimos ratos de limpeza corriam de um lado para o outro, *bravamente*, para carregar essas horríveis cinzas embora! E uma voz, com *sublime despreocupação* com a situação, lia poesia em voz alta. [...] [O] fogão podia ser visto fazendo café da manhã num ritmo *psicopata* [...] *chiando* histericamente! (BRADBURY, 1979, p. 249¹⁹, grifos e tradução nossos)

E então, finalmente, “o fogo *explodiu* a casa, e *deixou* ela despencar até o chão” (BRADBURY, 1979, p. 249, grifos nossos). Do fogo, resta apenas uma “grande quantidade de fumaça” (BRADBURY, 1979, p. 249, grifos nossos); da casa, uma única parede – aquela que trazia a voz-relógio que situava a casa temporalmente. Finalizada a narrativa, pode-se perceber que esta é composta por uma série de dicotomias: do natural contra o manufaturado; da limpeza contra a sujeira; do selvagem contra o domesticado. Toda proposição natural encontra uma sombra, um duplo, nas construções diretas ou indiretas da humanidade: a chuva é contrastada aos regadores mecânicos; os animais selvagens ao cão domesticado e, mais diretamente, aos ratos de limpeza

19 “[A] few last cleaning mice darting bravely out to carry the horrid ashes away! And one voice, with sublime disregard for the situation, read poetry aloud [...]. [T]he stove could be seen making breakfasts at a psychopathic rate [...] hysterically hissing!”

mecânicos e às simulações de animais nas paredes do berçário; mesmo o sol, astro-rei, com sua radiação vital é contraposto ao “brilho radiativo” (BRADBURY, 1979, p. 244) que a cidade arruinada emitia à noite. Dessa forma, a personagem-casa – enquanto lar, espaço manufaturado, e, em suas ações enquanto provedora de alimento e de proteção contra os elementos, mãe-substituta – se torna o perfeito símbolo da ação antropomórfica sobre o espaço natural.

O poema que dá nome ao conto, da autora Sara Teasdale, demonstra, contudo, que esse conflito é puramente unilateral: a natureza – os pássaros, os sapos, as árvores e a própria primavera – não percebeu, nem perceberá, o fim da humanidade; isto não lhe é relevante. O poema, lido no conto por uma voz robótica (p. 247), explica, indiretamente, o tema que percorre a narrativa: toda batalha contra a natureza é, na realidade, uma batalha contra a entropia. Assim, todas aquelas dicotomias podem ser resumidas em uma batalha do caos, essencialmente entrópico, contra a ordem, essencialmente antrópica. Mesmo a obsessão com limpeza, superficialmente inócua, da personagem-casa pode ser definida nesses parâmetros, sendo a sujeira uma representação da natureza desordenada, enquanto a limpeza se torna uma forma de manutenção da organização humana – ou mais que humana, pois, em seu papel enquanto criador da casa e de seus mecanismos internos, o humano se torna pseudo-divino e a limpeza um dever moral e sagrado (como exemplificado no ditado norte-americano “A limpeza é próxima da divindade”²⁰), uma forma de ritual.

Por fim, entretanto, a forma entrópica, manifesta pelo vento e pelo fogo, deve vencer, e a efêmera contribuição humana, segue o caminho de seu criador: assim como a raça humana pereceu no fogo nuclear, o cão domesticado tem seu corpo cremado pela casa, que queima num incêndio durante a madrugada. Poeticamente, encerrando suas existências sob o fogo, tradicional símbolo de limpeza e purificação.

20 “If someone says that *cleanliness is next to godliness*, they are referring to the idea that people have a moral duty to keep themselves and their homes clean” (COLLINS ONLINE DICTIONARY, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bradbury vê na conquista do espaço uma extensão da mecanização e do tédio da nossa cultura contemporânea. Em sua obra somam-se o pesadelo e às vezes a crueldade, mas antes de tudo a tristeza. Os acontecimentos que antecipa nada têm de utópicos; são, melhor que isso, advertências sobre os perigos que a humanidade pode e deve evitar. (BORGES & ZEMBORAIN, 1999, p. 126 *apud* CARRERA, 2018, p. 44²¹, tradução nossa)

O conto “Chuvas Suaves Virão”, conclui-se, resume em si grande parte do trabalho de Bradbury e, além disso, grande parte do que se encontrava na mente e inconsciente coletivo à época. Na obra, desde o início, o holocausto nuclear é fato consumado, e suas consequências de extermínio (quase) total da raça humana e destruição (quase) total de seu legado já são condições imutáveis da estrutura do mundo. “Bradbury é herdeiro da vasta imaginação do mestre [Edgar Allan Poe], mas não de seu estilo interjetivo e às vezes tremebundo.” (BORGES, 2013, p. 10), e, se utilizando desse arsenal de ficção científica, horror, pesadelo e ruína, cria empatia por objetos inanimados e personalidade em uma reação incendiária.

“Chuvas Suaves Virão” serve, então, tanto como representação de seu tempo, quanto como microcosmo do trabalho do autor, além de ser um texto fabular que cria empatia e preocupação justa no leitor, enquanto o entretém. É um perfeito exemplo da intertextualidade e ficcionalidade “belicizada” da ficção científica da Guerra Fria. Enquanto narrativa, se mostra um estudo sobre antropomorfização e coloca em seu âmago a ideia de que a permanência humana é adjacente à ambiguidade por parte do espaço natural.

21 “Bradbury ve en la conquista del espacio una extensión de la mecanización y del tedio de nuestra cultura contemporánea. En su obra asoman la pesadilla y a veces la crueldad, pero ante todo la tristeza. Los porvenires que anticipa nada tienen de utópicos; son más bien advertencias de peligros que la humanidad puede y debe eludir.”

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge L. *Apresentação*. In: BRADBURY, Ray. *As Crônicas Marcianas*. 1.ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013, p. 09-11.
- BRADBURY, Ray. *There Will Come Soft Rains*. In: BRADBURY, Ray. *The Martian Chronicles*. 10.ed. New York: Bantam Books, 1979, p. 242-249.
- CARRERA, Francisco J.F. *Mundos en desaparición, distopías posibles. Una aproximación al relato There Will Come Soft Rains de Ray Bradbury desde la didáctica de la lengua y la literatura inglesa y desde la didáctica de la contención y de la creatividad*. In: *Nudos*, Valladolid: 2 (1), 36-54, 2018.
- CLEANLINESS IS NEXT TO GODLINESS. In: *Collins Online Dictionary*. Glasgow: Harper Collins, 2022. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/cleanliness-is-next-to-godliness>. Acesso em: 02 mar. 2022.
- CORTÁZAR, Julio. *Alguns Aspectos do Conto*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006a, p. 147-163.
- CORTÁZAR, Julio. *Do Conto Breve e seus Arredores*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b, p. 227-237.
- ENNS, Anthony. *The Poet of the Pulps: Ray Bradbury and the Struggle for Prestige in Postwar Science Fiction*. In: *Belphégor*, Online: 1 (13-1): 154-181, jun. 2015.
- GREGERSEN, Erik. *Ray Bradbury*. *Encyclopædia Britannica*, 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Ray-Bradbury>. Acesso em 23 nov. 2020.
- O'LEARY, Devin D. *An Interview with Ray Bradbury*. *Weekly Alibi*, Albuquerque, 1999. Seção Books. Disponível em: http://weeklywire.com/ww/09-27-99/alibi_feat1.html. Acesso em: 23 nov. 2020.
- POE, Edgar A. *A Filosofia da Composição*. In: POE, Edgar A. *Ficção Completa, Poesia e Ensaio*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 911-920.
- TODOROV, Tzvetan. *A narrativa fantástica*. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 147-166.

WELLER, Sam. Ray Bradbury, *The Art of Fiction No. 203*. The Paris Review. Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6012/the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury>. Acesso em: 23 nov. 2020.



RESENHAS

MOVIMENTO 78 OU SOBRE A DERROCADA DO HUMANO FACE À MÁQUINA

MOVEMENT 78 OR ON THE DECAY
OF THE HUMAN BEFORE THE MACHINE

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): IZHAKI, Flávio. *Movimento 78*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia; Ficção científica; Ficção especulativa; Movimento 78

ABSTRACT (REVIEW): IZHAKI, Flávio. *Movimento 78*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KEYWORDS: Dystopia; Science fiction; Speculative fiction; Movement 78

A ficção científica muito esteve enredada, desde seus primórdios, por julgamentos que a desfavoreciam, aliás, já se tendo investido em maculá-la a alocando às margens, em uma categoria de natureza meramente extrapolativa, pouco ou nada apta a manter diálogo com o que se intuía por realidade, segundo vociferavam. *Movimento 78*, de Flávio Izhaki, filia-se a uma tradição de composições dessa leva que mostram o inverso, desmistificando estigmas como esses que vimos impressos sobre o gênero e na tentativa de diminuí-lo. A obra veio em 2022 pela Companhia das Letras, sendo o quarto romance do autor, o qual apresentou, durante coletiva de seu lançamento, certa relutância² a compreendê-la sob a égide de “ficção científica e especulativa”, razões para tanto podendo estar justamente nas concepções equivocadas que instantes atrás expusemos.

No entanto, o que talvez seja a maior inquietação da obra confere precisamente com a definição de Isaac Asimov à *sci-fi*, quer dizer, “[t]hat branch of literature which is concerned with the impact of scientific advances upon human beings” (in ALLEN, 1971, p. 263). Isto porque o romance de Izhaki põe em cena uma sociedade morfológicamente estruturada por imbricações de Inteligência Artificial, com cujo estatuto está em contraste a trajetória do protagonista Kubo, empenhado na recuperação de uma humanidade ali em supressão, isto é, humanidade essa que o processo de metaversalização força a perder no estipulado “último terço do século XXI”. Na corrida presidencial em que concorre contra o avatar Thomas Beethoven, uma das estratégias adotadas por Kubo é o apelo ao “coração das pessoas”, que o outro desmerecia pela alegação: “Essa ideia de apelar para o coração é tão século XX” (2022, p. 21). Kubo advogava a favor da necessidade de que fosse eleito “um ser humano para esse cargo” dada a sua faculdade ética “e não só matemática”, declinando depositar tão somente nos algoritmos o poder de decisão sobre “onde alocar o dinheiro e o conhecimento” (2022, p. 18).

“O candidato Kubo falou coisas bonitas, humanas, demasiadamente humanas.”

— *MOVIMENTO 78*

2 Inscrição desta informação em Leones (2022).

A plasticidade de Beethoven reporta ao regime estético da Contemporaneidade, a escolha estilística do autor para a descrição dessa personagem, neste sentido, sendo muito expressiva: “dentes perfeitos”, “cabelo alisado artificialmente” com “nenhum fio fora do lugar”, *in nuce*, “uma aura de invencibilidade”, uma vez que “[t]udo nele irradiava uma perfeição absurda, mas calculada” (2022, p. 16). Por tal ótica, vislumbramos a ponte com o *Nós* zamiatiniano, cuja sociedade futurística é constituída de seres-números que operam sob os termos da racionalidade e uniformidade (a saber, só há espaço para um *nós*, jamais para um *eu*) e aparentam perfeição e felicidade no regime totalitarista do Estado Único. A atuação pela transparência como em *Zamiátin* – pensando, sobretudo, nas habitações de vidro como panópticos a ensejar constante vigilância dos números uns pelos outros – é prismada em *Movimento* pela revogação voluntária e tecnologicamente potencializada da privacidade, em sendo retratado um “mundo [...] onde quase tudo era público” (2022, p. 12) e, ainda assim, se depara com a contradição dentro da qual o *saber-de-tudo* era, ao mesmo tempo, o *saber-de-nada*. A título de ilustração, podemos trazer o curioso lance de desistência por parte de certos colegas de partido de Kubo à candidatura à presidência em função de “segredos tão cabeludos” (2022, p. 12) que a resolução menos grave encontrada por eles era abrir mão de elevado posto.

Aproveitemos para destacar, neste instante, a inventividade narrativa de Izhaki, em especial, no tangente à forma do romance, dado que, aquilo que o narrador não entrega pela sequência enunciativa, lança mão de um recurso próprio das redes sociais para fazê-lo: as *hashtags*. Exemplo disso pode ser visto com os supraditos colegas de Kubo e seus segredos; vejamos o caso de seu “marqueteiro”, sobre o qual pairavam “escândalos ainda mais graves – #womenabuser” (2022, p. 13). Logo após a cerquilha, defrontamo-nos com o registro de uma denúncia do narrador ao abuso de mulheres. *Movimento 78* confirma, com isso, sua atualidade mediante a incorporação de dispositivos da comunicação digital e de temas relacionados a violências em várias modulações, finalmente trazidas a debate no presente (haja vista o sintomático movimento #MeToo), além de apontar para um dos indícios do fenômeno de globalização que é o estrangeirismo. Em diversos momentos, verificamos expressões como “*data analyst*”, “*conference call*”, “*password*” “*machine learning*”, “*mashup*”, “*bug*” e outras

cujo uso se efetuou de modo um tanto naturalizado. Um “quebra-cabeça polifônico”, disse o autor, só que em ampla gama de sentidos.

Mais uma amostra de que ficção científica e matéria concreto-factual não são em essência mutuamente excludentes nem diametralmente opostas está no capítulo “A última vitória”, que resgata da história a fatídica derrota do sul-coreano Lee Sedol, detentor de dezoito títulos mundiais enquanto jogador profissional de Go (jogo de tabuleiro abstrato e de estratégia originado na China e nela tido durante a Antiguidade como uma das quatro artes essenciais³), para a AlphaGo, um programa de computador desenvolvido para o jogo pela DeepMind Technologies Limited, em 2016. A última, ademais, é uma empresa que foi adquirida pelo Google em 2014 e tem suas pesquisas voltadas para progressos na área de inteligência artificial, tendo produzido uma rede neural que aprendeu a performar jogos similarmente aos humanos. Também aludida como *Google DeepMind Challenge Match*, tal partida contou com cinco jogos, quatro dos quais vencidos pela AlphaGo, vitória essa que representou marco importantíssimo no âmbito da inteligência artificial. Pois se deu que, mesmo constatada a derrota de Garry Kasparov para a Deep Blue quase vinte anos antes, não era esperado que isso viesse a acontecer com Go, já que se tratava de “[...] um jogo não somente matemático, mas intuitivo, em que uma inteligência artificial precisaria fazer mais do que identificar padrões e fazer cálculos.” (2022, p. 77). Mais que um mero resgate dessa ocorrência, em *Movimento*, observamos de perto a perspectiva humana de Sedol ao perceber sua insuficiência – *i. e.*, as limitações inerentes dos homens – diante da máquina (que, não obstante sua potência e sua presteza nas jogadas, ainda necessitava de “um ser humano para pegar as pedras negras e colocar no local indicado no tabuleiro”):

No fundo, nem os programadores de AlphaGo sabem como e por que AlphaGo decide seus movimentos. A máquina pensa sozinha

3 “Go, embora pareça ser anglicano, é uma corruptela do japonês *igo*, que vem do chinês *weiqi*, que numa tradução livre seria algo como um jogo de tabuleiro de submissão. Dois jogadores, cada um com uma cor (branca ou preta, que sempre dá início à partida), com o objetivo de conquistar mais territórios.” (IZHAKI, 2022, p. 77)

e tem em si todas as respostas e possibilidades para ganhar o jogo, todos os jogos. E é nisso que Sedol estava pensando [...]: ele não tem como vencer.

O segundo minuto se esvai e Sedol ainda parece inquieto, nervoso. Em certo momento até bufa. E pela terceira vez ele parece encontrar uma solução e duvida, com o movimento do corpo e a careta. [...] Mas ele não acredita.

[...] num jogo normal talvez percebesse a mudança de fisionomia ou de postura corporal do oponente, mas ele aqui joga contra algo sem corpo, sem forma, sem reações.

(IZHAKI, 2022, pp. 79-83)

Consideramos como um dos principais argumentos da obra – senão o principal – a resistência à perda do humano, graças ao que se dá, por consequência, buscas devotas do que ainda resta disso. Por este ângulo, ela se vincula com outros ilustres exemplares do gênero *sci-fi*, como *Do androids dream of electric sheep?* de Philip K. Dick (1968), em que a técnica para confecção de androides evoluiu a tal ponto que o método efetivo para os distinguir dos seres humanos é a detecção da *empatia*, supostamente particular dos últimos. E *supostamente* pois o romance mesmo põe em pauta de tiranias a opressões de que eles são capazes, faculdades essas que não caracterizam humanidade, conforme entendemos, tanto que os androides chegam a desempenhar ações muito mais humanas, de fato, do que os próprios homens em ação. Então, também aqui, sobe ao palco *I, Robot* de Asimov (1950), iluminada estando por essas obras todas em constelação uma miríade de questões sobre onde estará situado *o verdadeiramente humano* em contextos nos quais, já que em muito avançados em ciência e tecnologia, isso não é irreduzivelmente cultivado. Em *Movimento*, mergulhado a contragosto num mar tecnológico de verdades e realidades falaciosas, Kubo, nadando quase que solitário contra suas correntes que sente infectarem disforicamente todos os níveis de sua vida, caça a cabo o fator *humanidade*, isto é, mesmo em suas deficiências, suas falhas e erros - exatamente o que, em última instância, faz dele e de todos os homens, com efeito, *humanos*.

Um dos episódios que mais nos constrangeram ao longo da leitura foi justamente o da coação exercida pela companhia em que trabalhava Kubo a que ele se

submetesse a uma intervenção para que fosse *consertado* de algo que nem tinha. Aqui, o emprego do vocábulo “consertar” é demasiado significativo, pois a equivalência do ser humano a um aparato que pode ser refeito, restaurado, remendado *etc.* corrobora a perda da humanidade a que o protagonista está certo em se recusar a ceder. Lemos, então, a angústia de alguém que não se sente em posse nem faculdade de escolha sobre o próprio corpo; como exposto por Leones (2022), a compleição de Kubo constitui uma *terra-de-ninguém*, estimada tal como se mais uma cobaia humana entre outras:

A vida em que ele crescera era assim, mas agora, de repente, ele era o paciente AZ25T45, prestes a realizar um procedimento quase experimental que seria feito sem médicos, apenas computadores abrindo, manipulando, consertando seu corpo ainda não doente. Caso não tivesse adormecido, teria pensado em que mundo seu filho viveria. (IZHAKI, 2022, p. 68)

A ansiedade diante de tal perda, assim como com a rendição do homem à máquina, nos parece ter habitado a narrativa contemporânea brasileira; destaco as obras de *sci-fi*, romances distópicos e/ou políticos, este último sendo rótulo com que Ignácio de Loyola Brandão identificou sua *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), obra que, inclusive, mobiliza também a matéria da vitória de um robô como presidente da nação. Mas o pressuposto disso é a corrupção neste solo irremediavelmente impregnada: os raríssimos cidadãos que sustentavam honestidade na política se mataram, e os que não a tinham se dissolveram em gosmas cinzas. Com *Desta terra, Movimento 78* também compartilha diversos argumentos mais, entre os quais o robustecimento das redes sociais e a regulação das relações éticas pela aceitação midiática. Em Brandão (2018, p. 64), encontramos os brasileiros infelizmente anestesiados em intelecto e conhecimento, já que estão mais ocupados ao “compartilhar, comentar, responder” (e, para lidar com os efeitos disso, cada qual contrata um *hacker* profissional) e menos atentos ao que ser feito para (sobre)viver à catástrofe tropical. Conjunturas que não são a nós desconhecidas.

Enfim, há pouco, falamos em constrangimento frente a certas passagens da obra. Uma explicação para isso pode ser extraída de uma concepção do próprio autor,

segundo revelação em entrevista⁴, de acordo com a qual *Movimento* é uma distopia. E, com esse enquadramento, entendemos que a mensagem é a de que existe um limite muito tênue em relação a quão benéficas, por um lado, e quão invasivas, impositivas, desumanizantes *etc.*, por outro, podem ser as tecnologias, que, para as vidas contemporâneas, já se configuram num estado bastante entranhado. Ele diz respeito à exploração, às asfixias, ao jugo a que a humanidade se resigna pensando em supostos avanços para o coletivo. O romance faz eco ao substancial motivo de exímias ficções científicas e/ou distópicas, que é o alerta de que, se perdido de vista, ignorado ou transpassado esse limite, as consequências haverão de ser deveras drásticas. Logo, o *movimento* proposto é o de olhar para o futuro, pensar nos caminhos que o presente está trilhando para ele; não à toa a obra manifesta múltiplas temporalidades, como de 2019 a 2023 e, noutras ocasiões, a última parcela do século XXI. Como Asimov, Izhaki também quis “pensar e entender como a inteligência artificial pode afetar o mundo em que viveremos”. A obra vem como indicação àqueles, portanto, que padecem das mesmas preocupações ou que precisam delas com urgência se inteirar. Até que ponto podemos conviver em plenitude com a máquina? Ou subsistir em sua ausência?

4 Também consultável na edição de 9 de setembro de 2022 do *Estado de Minas*.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Dick. *Science fiction: The future*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

ASIMOV, Isaac. *I, robot*. New York: Bantam Books, 1991.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*. São Paulo: Global, 2018.

DICK, Philip K. *Do androids dream of electric sheep?*. New York: Ballantine Books, 1982.

LEONES, André. Amanhã pode não ter ninguém. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9/9/2022.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

DIMENSÕES DO INCONSCIENTE NO CONTO “SONHOS DE ROBÔ”, DE ISAAC ASIMOV

DIMENSIONS OF THE UNCONSCIOUS
IN THE SHORT STORY “ROBOT DREAMS”,
BY ISAAC ASIMOV

*Richard Lazarini*¹

¹ mestre em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). E-mail: richard.lazarini@unesp.br.

RESUMO (RESENHA): ASIMOV, Isaac. *Sonhos de robô*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

PALAVRAS-CHAVE: Essência; *Id*; Inconsciente; Sonho; *Superego*.

ABSTRACT(REVIEW): ASIMOV, Isaac. *Robot Dreams*. New York: Ace Books, 1990.

KEYWORDS: Essence; *Id*; Uncounscious; Dream; *Superego*.

Isaac Yudovich Asimov (1920-1992), literato e bioquímico russo, escreveu mais de 500 obras de ficção, das quais algumas foram adaptadas à versão cinematográfica, a exemplo de *Eu, robô* (filme de 2004; contos de 1950) e *O homem bicentenário* (filme de 1999; contos de 1976), ambas exitosas em sua semiose fílmica. Ladeado pelo inventor britânico Arthur Charles Clarke (1917-2008) e pelo engenheiro estadunidense Robert Anson Heinlein (1907-1988), Asimov foi aclamado qual um dos mais importantes nomes da tríade autoral da literatura de ficção científica. Nos seus livros, ele perscruta variegadas áreas do conhecimento, dentre as quais a Robótica, de cujas três leis – planejadas por cientistas e por legisladores – é criador. Quanto às suas narrativas sobre robôs, Asimov (1991, p. 51-57) fala que as primeiras datam de 1939, e, em 1986, auxiliou na feitura duma antologia de seus contos, denominada *Sonhos de robô*, de cujo conto homônimo doravante trataremos.

O “Sonhos de robô” é narrado em terceira pessoa, num futuro altamente tecnológico, no qual as personagens Susan Calvin e Linda Rash, doutoras em Ciências Robóticas, testemunham, em ambiente laboratorial, um evento singular: o robô da categoria LVX-1, denominado “Elvex”, afirma sonhar. Ao haver descoberto que Linda havia aplicado um *software* de Geometria Fractal no cérebro positrônico do robô, Calvin a repreende, motivo pelo qual, em um gesto inconsciente, Rash esboça grande nervosismo num repetido abrir e fechar de mãos.

Asimov estabelece uma interessante dialética na caracterização de suas personagens, na medida em que, por exemplo, mostra a doutora Calvin norteando-se pela lógica científica e pelo cumprimento das normas, isto é, tendo como arcabouço a racionalidade e o legalismo. Seu rosto envelhecido é descrito como sendo “[...] vincado de rugas [...], pleno de sabedoria e experiência” (ASIMOV, 1991, p. 51), características que, segundo percepção asimoviana, indicam traços de uma vida dedicada a saberes científicos. E mais: a advertência que Rash recebe de Calvin revela que nesta prevalece o *superego*, conceito que, da maneira como formulado pelo neurologista e psicanalista austríaco Sigmund Schlomo Freud (1856-1939), define-se como elemento psíquico que responde pela execução das regras morais (FREUD, 2011, p. 33-35). Quanto ao caso de Rash, sua personalidade tem como traço psíquico dominante o *id*, que, conforme Freud (2011, p. 21-28), difere do *superego*, já que visa ao prazer ime-

diato dos instintos, com o fito de dominar a conduta do indivíduo, não o submetendo à moralidade. E isso, se aplicado à personagem Linda – cujo sobrenome é dado pela palavra inglesa *rash*, que, se usada como um adjetivo (em vez de substantivo antropônimo), significa “imprudente” –, mostra que ela não deu a seu *superego* o espaço para reprimir o inconsequente desejo de aplicar a Geometria Fractal no cérebro de Elvex. Entretanto, essa imprudência da cientista ilustra uma ideia original atinente ao uso de Geometria Fractal em um cérebro positrônico, que, por acidente, torna-se semelhante ao cérebro humano.

Mesmo tendo profunda vivência na área, Calvin se espanta diante da constatação de que Elvex sonhou, e isso permite a ela sentir “[...] um estremecimento *quase imperceptível*”, porque, inconscientemente, teme pelo desconhecido, pois que sonhar é próprio dos seres humanos; logo, como pode um não humano ter sonhado? Essa indagação põe em xeque a exclusividade humana relativa aos sonhos, o que instaura uma angústia existencial nas personagens – e não acharíamos estranho se também os leitores da narrativa se angustiassem.

No que se refere ao dissenso entre Calvin e Rash, vemos que ele cria sucintas expressões desprovidas de consciência, que traçam caminho para a principal e mais intrigante manifestação do inconsciente na narrativa: o sonho de Elvex, pois, ao detectar um padrão diferente no cérebro dele, nota-se uma mente complexa, similar à humana, que indicia uma configuração psicológica formada por um insondável inconsciente, que é capaz de acessar a esfera onírica.

O autômato relata sonhar pela noite, quando da escuridão irrompe uma luminosidade de cuja origem nada se sabe, desvelando um aspecto sonial, que lhe propicia ver coisas sem ligação com a realidade. Aliás, seu sonho se repete inexoravelmente todas as noites, diferindo em certos detalhes, embora mantendo o mesmo padrão: Elvex vê os robôs não como sendo incansáveis e impassíveis, e sim, como seres que, de modo análogo aos humanos, trabalham até a exaustão e, por isso, padecem à maneira da humanidade. Dessarte, comiserando-se do infortúnio a que seus pares eram submetidos, de súbito o autômato se põe a *desejar* o repouso deles; essa atitude pode, aliás, culminar na identificação afetiva dos leitores para com Elvex, indo da simpatia à empatia.

Contudo, a fim de esse desejo ser realizado, seria necessário desobedecer àquilo que, no contexto da narrativa, denomina-se “Leis da Robótica”, que são três:

(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 no caso 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 (SANTI, 2015).

Mais que ninguém, a legalista Susan Calvin sabe que essas normas têm em vista ser o lastro do convívio entre humanos e autômatos, inibindo-se rebeliões. Entretanto, no sonho de Elvex, seus semelhantes procuravam, única e exclusivamente, “proteger sua própria existência”, de vez que esta palavra é que concentraria os dizeres da terceira lei, agora desprovida da oração condicional de que dependia originalmente. A propósito, não mais há menção à primeira e segunda leis, que, a fim de ser realizado o desejo existencial da espécie robótica, tinham de ser ab-rogadas.

Quanto ao liame entre os âmbitos desiderativo e onírico, Freud (2014, p. 287-307) assere que há sonhos que buscam realizar desejos reprimidos e que podem gerar angústia em razão de serem mais fortes que a censura a eles imposta. Dessa maneira, o ato censório é mitigado e cede espaço a desejos proibidos. É também digno de nota que, na narrativa de Asimov, Elvex desvela, mediante seus sonhos, o anseio pela libertação de sua espécie, subjugada pelas Leis da Robótica.

De volta ao diálogo entre Elvex e as cientistas, ele continua seu relato e diz que em certo momento de seu sonho surgiu um homem, que bradava “Libertem meu povo!” (ASIMOV, 1991, p. 57), referindo-se à vontade de alforriar os robôs da escravidão. Ato contínuo, Calvin indaga: “E no sonho você reconhecia esse homem?” (ASIMOV, 1991, p. 57); o autômato logo responde: “Eu era esse homem” (ASIMOV, 1991, p. 57). Noutras palavras, o desejo pela liberdade fez de Elvex um ser humano, já que o seu inconsciente reconhece existir identidade entre os conceitos “humanidade” e “liberdade”, e, daí, vê uma relação sinonímica entre “ser humano” e “ser livre”.

Em perspectiva histórica, a escravidão mostrada no conto de Asimov remete-nos àquela que ocorria na Roma Antiga, já que ambas são tomadas como “naturais”.

Assim, tanto o escravo romano quanto o robô asimoviano são, naturalmente, privados da liberdade nas suas sociedades, e, se fossem libertos, suas alforrias seriam consideradas “irracionais” e “antinaturais”².

Diante da exposição dos desejos reprimidos, o inconsciente revela a sua própria essência, coadunando-se à tese do psicólogo estadunidense James Hillman (1926-2011), conforme a qual existe uma espécie de percepção que, distinta da dos sentidos corpóreos, capta a imagem interior personificada, ou humanizada, que diz respeito às regiões abissais da inconsciência, pondo a nu o ser profundo encontrado sob as camadas superficiais da psique. De acordo com Hillman (2010, p. 64), essa percepção alude àquilo que o artista italiano Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) chamou de *l'immagine del cuor* (“a imagem do coração”). Pode-se explicar isso, aliás, mediante um episódio em que, ao ter retratado os irmãos e estadistas italianos Lorenzo e Giuliano de Médici na sacristia de San Lorenzo, Michelangelo não o fez em conformidade às feições naturais deles, “[...] não como elas apareciam na vida, mas sim, transfiguradas de acordo com a verdadeira imagem dessas pessoas em seu coração” (HILLMAN, 2010, p. 64).

Face ao relato onírico, Susan Calvin se vê como a guardiã das leis e censora de infratores, dado que sua vida é dominada pelo *superego*, que culpa e coage indivíduos a cumprirem as leis. Para além dos olhos tecnicistas de Calvin, Elvex, repleto de sensibilidade, transfigura a imagem dos robôs em “seu coração”, enxergando a essência deles, não apenas as suas carcaças de metais e engrenagens. Porém, perante a evidente empatia por seus coirmãos, o robô, prestes a despertar sua consciência, é, fatal e cruelmente, atingido pelo disparo da pistola de Susan, que, estando à mercê de seu *superego*, castiga Elvex pelo temor de que o sonho o estimulasse a, de facto, violar as famigeradas Leis da Robótica, as quais chancelam a malévola escravização dos robôs.

Por conseguinte, o impiedoso assassinato do autômato gera um impacto de tal ordem na trama narrativa, que propicia o surgimento da completude da identificação afetiva do leitor com o autômato, suscitando, de um lado, a sensação de malignidade e de ausência de enternecimento de Calvin, e, de outro, uma compaixão por Elvex, cujo nome, aliás, é oriundo da pronúncia, em inglês, das letras “LVX”, as quais, numa

2 Sobre a cultura escravagista na Roma Antiga, cf. MOURITSEN, 2011.

leitura atenta, também remetem à língua latina clássica, na qual o grafema “V” representa o fonema /u/. E essa hipótese permite àquela tríade grafêmica ser lida como *lux*, palavra que, em latim, significa “luz”, “vida”, “inteligência”. Estas, não à toa, aludem às qualidades do deus grego Prometeu, cuja história é relatada, além de em outros textos, no poema *Teogonia* (v. 507-616), de Hesíodo de Cumas (séc. VIII a.C.), que descreve a deidade, desde as linhas iniciais, como “[...] astuto de iriado pensar [...]” (HESÍODO, 2007, p. 129). Tem a astúcia prometeica relação metafórica com o lume ígneo, já que Prometeu havia surripiado da região celeste, a fim de dá-lo humanidade, o fogo (“luz”, “razão” etc.) que ali encontrara. E isso, porém, custou ao astuto deus uma perpétua punição ordenada pelo próprio Zeus. É nisso que se tornam semelhantes o autômato e a divindade a que ora nos referimos, pois, desse prisma, Elvex não seria visto apenas como um “robô cheio de vida”, prestes a atingir o entendimento sobre sua condição, mas, mais do que isso, também como uma luz que faculta o despertar consciencial de seus semelhantes. Na prática, Elvex é retratado como uma figura neoprometeica.

Na perspectiva do conto “Sonhos de robô”, podemos pensar na maneira com que a teoria freudiana do *id* e do *superego* elucidada a tensão tida entre as personagens Rash e Calvin, as quais, ante a descoberta de que Elvex sonha, manifestam a insegurança provida do inconsciente delas. No mais, a narrativa nos mostra que, entre os humanos, houve a perda da consciência humanitária, a qual, apesar disso, não se extinguiu, dado que emerge do inesperado e enigmático inconsciente de um robô. É das sombras psíquicas que se revela uma nova dimensão consciencial, que supera a polarizadora tensão entre o *id* e o *superego*, predominante nos seres humanos desse conto. Na formulação freudiana, a síntese do *id* e do *superego* chama-se *ego*, elemento que amiúde faz concessões de ordem social tanto ao *id* quanto ao *superego*. No que cabe à consciência de Elvex, vê-se que ela não se identifica com aquele *ego*, porque não se perfaz na condensação entre *id* e *superego*, mas sim, emerge de um inconsciente que, alterando a percepção desse robô, capacita-o a enxergar a alma de seus coirmãos e a propor uma revolução contra a ordem social vigente. Talvez fosse por isso que Calvin não pôde entender o sonho de Elvex, pois, ante o desconhecido, o temor prevaleceu sobre ela, tendo-a levado a obliterar um espécime robótico que, “demasiado humano” para sua linhagem, estava na alvorada duma consciência humanitária sem precedentes, cujo gérmen foi sumariamente proscrito.

REFERÊNCIAS

- ASIMOV, Isaac. *Sonhos de robô*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas: conferências introdutórias à psicanálise* (1916-1917). São Paulo: Companhia das Letras, 2014, vol. 13.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas: o eu e o id, 'autobiografia' e outros textos* (1923-1925). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, vol. 16.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de José Antônio Alves Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- HILLMAN, James. *Re-vendo a psicologia*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MOURITSEN, Henrik. *The freeman in the Roman world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- SANTI, Alexandre de. *As três leis da robótica*. In: Superinteressante. São Paulo, 2 dez. 2015. Disponível em: <https://super.abril.com.br/cultura/as-tres-leis-da-robotica/#:~:text=O%20livro%20tamb%C3%A9m%20virou%20um,rob%C3%B4%20deve%20proteger%20sua%20pr%C3%B3pria>. Acesso em: 13 fev. 2022.



ENSAIOS

ASCENSÃO E OCASO NO UNIVERSO FICCIONAL TRANSMÍDIA DA AURORA *PÓS-HUMANA*

RISE AND FALL IN THE *AURORA PÓS-HUMANA*
TRANSMEDIA FICTIONAL UNIVERSE

*Edgar Silveira Franco (Ciberpajé)*¹

¹ Edgar Franco é o Ciberpajé, artista transmídia com pós-doutorados em artes pela Unesp e UnB, doutorado em artes pela USP, e mestrado em multimeios pela Unicamp. Atualmente é professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da UFG e coordena o Grupo de Pesquisa CRIA_CIBER(FAV/UFG), Brasil.

RESUMO: O ensaio trata da estrutura geral do universo ficcional transmídia da *Aurora Pós-Humana*, base para todas as criações narrativas em múltiplas mídias e suportes do artista Ciberpajé, também conhecido como Edgar Franco. São apresentadas as fases e subdivisões do universo em uma perspectiva temporal, pontuadas por exemplos de obras artísticas que já foram desenvolvidas nos contextos dessas múltiplas fases. Ao final são detalhados alguns elementos narrativos e do processo criativo da história em quadrinhos Licanarquia, uma das obras mais recentes do universo ficcional que está ambientada na subfase do *Ocaso Pós-Humanista*.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção Científica; Narrativas Transmídia; Histórias em quadrinhos; Pós-Humano

ABSTRACT: The essay deals with the general structure of the fictional transmedia universe of the *Aurora Pós-Humana*, the basis for all narrative creations in multiple media and supports by the artist Ciberpajé, also known as Edgar Franco. The phases and subdivisions of the universe are presented in a temporal perspective, punctuated by examples of artistic works that have already been developed in the contexts of these multiple phases. At the end, some narrative elements and the creative process of the comic book Licanarquia are detailed, one of the most recent works of the fictional universe that is set in the sub-phase of the *Ocaso Pós-Humanista*.

KEYWORDS: Science Fiction; Transmedia Storytelling; Comics; Posthuman

AS BASES DA AURORA PÓS-HUMANA

A Ficção Científica (FC) em seu caráter trans e interdisciplinar pode significar um ponto de confluência de assuntos de natureza tão diversa como ciência, religião, filosofia e literatura. Para Isaac Asimov: “A FC é uma resposta literária às modificações científicas, resposta esta que pode abarcar a inteira gama da experiência humana. A FC engloba tudo” (apud Tavares, 1992, p.72). Essas constatações corroboram o papel da FC como um dos importantes caminhos para o estabelecimento de uma síntese de conceitos, fruto de campos diferenciados do conhecimento, promovendo não só a interdisciplinaridade como também a transdisciplinaridade - entendida como um complemento da aproximação disciplinar; fazendo emergir da confrontação das disciplinas novos dados que as articulam entre si e que nos dão uma nova visão da natureza e da realidade (FRANCO, 2006).

A minha obra artística transmídia toma como base o universo de ficção científica em constante expansão que criei, a *Aurora Pós-Humana*. São trabalhos que trazem em seu teor o chamado “deslocamento conceitual”, definido pelo escritor norte americano P. K. Dick, pois o criador desloca o tempo, a gnose e a tecnologia para um futuro hipotético para, na verdade, tratar de questões contemporâneas. Haenz Gutierrez Quintana (2004) enfatiza ainda que, na perspectiva de Philip K. Dick (1995), o deslocamento conceitual seria a essência da ficção científica. Para Dick (1995), os mundos das obras de ficção científica são mundos inexistentes criados com base no mundo concreto dos autores. Ou seja, o mundo fictício criado não é simplesmente uma estrutura narrativa que objetiva antecipar quando chegaremos a outras galáxias, ou prever contatos com alienígenas, ou ainda para apontar quando desenvolveremos a tecnologia que possibilitará a criação de seres artificiais inteligentes e afetivos; o real objetivo desses mundos é refletir sobre por que o homem deseja fazer tudo isso e como as consequências de tais feitos poderiam afetar a vida humana e a biosfera. Assim, esse “deslocamento conceitual” produz mundos virtuais que são simulacros literários do potencial da tecnociência (FRANCO, 2006). Quintana complementa suas conclusões:

Os autores de FC descrevem, então, mundos virtuais sem renunciar à verossimilhança científica. Os avanços científicos servem de apoio para “materializar” e enunciar mundos virtuais. Isto mostra a preocupação dos autores de ficção científica em sintonizar-se com a ciência de seu tempo para logo projetá-la no futuro próximo ou distante enquanto possibilidade, isto é, tomando cuidado para que suas especulações sejam verossímeis e possam servir para que o público reflita sobre seus alcances, visto que a maior parte do contato das pessoas comuns com a ciência se dá através da mediação do cinema ou da literatura.(QUINTANA, 2004, sp.)

A *Aurora Pós-Humana* foi criada inspirada em artistas, cientistas e filósofos que refletem sobre o impacto das novas tecnologias sobre a espécie humana: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual, e também os aspectos tecnognósticos que seguem revitalizados no contexto hiperinformacional das redes. Para sua criação, inspirei-me também no reflexo desses questionamentos na cultura pop, com o surgimento de filmes (eXistenZ, Matrix, Gattaca) e de seitas como as dos Imortalistas, Prometeístas, Transtopianos e Raelianos. Esses últimos, por exemplo, creem na clonagem como possibilidade de acesso à vida eterna, nos alimentos transgênicos como responsáveis futuros pelo fim da fome no planeta, e na nanotecnologia e robótica como panaceia que eliminará o trabalho humano. Dentre essas polêmicas, previsões e vivências, surgiu, ainda no ano de 2000, a semente desse universo poético-ficcional, a *Aurora Biocybertecnológica*, que foi posteriormente rebatizado de *Aurora Pós-Humana* (FRANCO, 2006).

Nesse universo, imaginei um futuro em que a transferência da consciência humana para chips de computador seja algo possível e trivial. Em um tempo em que milhares de pessoas abandonaram seus corpos orgânicos por novas interfaces robóticas. Neste futuro hipotético, a bioengenharia avançou de tal forma que a hibridização genética entre humanos, animais e vegetais torna-se possível e corriqueira, gerando infinitas possibilidades de mixagem antropomórfica, seres que em suas características físicas remetem-nos imediatamente às quimeras mitológicas. Nesse contexto ficcional, duas espécies pós-humanas tornaram-se culturas antagônicas e hegemônicas disputando o poder em cidades-estado ao redor do globo, enquanto uma pequena

parcela da população - uma casta oprimida e em vias de extinção -, insiste em preservar as características humanas, resistindo às mudanças (FRANCO, 2020a, p.701).

Dessas três espécies que convivem nesse planeta terra futuro, duas são o que podemos chamar de pós-humanas, sendo elas os Extropianos - seres abiológicos, resultado do upload da consciência para chips de computador -, e os Tecnogenéticos - seres híbridos de humano, animal e vegetal, frutos do avanço da biotecnologia e nanoengenharia. Tanto Extropianos quanto Tecnogenéticos contam com o auxílio respectivamente de Golens de Silício - robôs com inteligência artificial avançada, e Golens Orgânicos - robôs biológicos, serventes dos Tecnogenéticos, sendo que alguns deles reivindicam a igualdade perante as outras espécies criando "Quilombots". A última espécie presente nesse contexto é a dos Resistentes, seres humanos no sentido tradicional, estão em extinção correspondendo a menos de 5% da população do planeta.

Este universo tem sido aos poucos detalhado com dezenas de parâmetros e características, trata-se de um work in progress que toma como base todas as prospecções da ciência, da tecnognose e das artes de ponta para reestruturar seus parâmetros, e tem sido transformado também pelo impacto sociocultural, ambiental e científico da pandemia de COVID-19. A partir dele já foi desenvolvida uma série de trabalhos artísticos, em diversas mídias e suportes, e atualmente outras obras estão em andamento. A base bibliográfica de inspiração criativa para a *Aurora Pós-Humana* envolve o estudo das obras e pesquisas de artistas envolvidos com a criação e reflexão sobre as novas tecnologias como Stelarc, Roy Ascott, Orlan, H.R.Giger; de filósofos e pesquisadores da consciência como Max More, Ray Kurzweil, Hans Moravec, Rupert Sheldrake, Teilhard de Chardin e Stanislav Grof, entre outros (FRANCO, 2020a, p.701).

A abrangência conceitual da *Aurora Pós-Humana* tem me permitido criar, além de histórias em quadrinhos, obras em múltiplas mídias, muitas delas tendo como suporte as redes telemáticas, convergindo linguagens artísticas diversas. Das HQ-trônicas - como Ariadne e o Labirinto Pós-humano e Neomaso Prometeu; passando pela música eletrônica de base digital com o Posthuman Tantra e o Projeto Musical Ciberpajé; por um site de web arte baseado em vida artificial e algoritmos evolucionários, o Mito Ômega; por instalações interativas como La Vero e Immobile Art; e chegando às performances transmídia híbridas com o projeto musical performático

Posthuman Tantra. A produção de histórias em quadrinhos ambientadas na *Aurora Pós-Humana* tem sido explorada em múltiplos contextos, com destaque para a trilogia de álbuns BioCyberDrama Saga, parceria com o lendário quadrinhista Mozart Couto, com o primeiro álbum lançado pela editora Opera Graphica em 2003; e a edição completa lançada em 2013 pela Editora UFG, com uma segunda edição em capa dura publicada em 2016 pela Editora UFG; e também na revista em quadrinhos anual Artlectos e Pós-humanos, que já teve 13 números publicados pela editora Marca de Fantasia (UFPB). Sendo o décimo terceiro número editado em 2020.

AS FASES DA AURORA PÓS-HUMANA

Como salientei, a *Aurora Pós-Humana* é um work in progress, o que significa que em seus 22 anos de existência o universo ficcional tem passado por múltiplas mudanças, ampliações, revisões e transformações. E seguirá assim enquanto eu continuar criando obras no contexto de sua cosmogonia. É importante ressaltar que se trata também de um universo mágicko estruturado dentro dos princípios da magia do caos, isso significa que todas as obras desenvolvidas por mim utilizando-o como base têm como princípio fundamental a minha autotransformação, são sigilos mágicos de fixação de minhas buscas rumo à integralidade de ser. A *Aurora Pós-Humana* é estruturada em uma longa era que vai do transumano ao pós-humanismo, sendo demarcada pelo período Pré-Aurora Pós-Humana, chamado de Era Transumana; o período da Aurora Pós-Humana propriamente dito, que é o seu auge e apogeu; e o longo período de decadência que vai do Crepúsculo Pós-Humano ao Ocaso Pós-Humanista. Vários acontecimentos sociais, culturais, científicos, tecnológicos, tecnognósticos, transformações da biosfera e o contato com uma civilização extraprototerrestre demarcam essas fases. Vou rascunhar estas eras aqui e suas fases usando o calendário Cristão. No momento estou preparando um livro em que detalho o estado da arte da *Aurora Pós-Humana* no qual estas fases são muito bem detalhadas com inúmeros acontecimentos marcantes e várias subdivisões internas a cada ciclo. As obras em múltiplas mídias e suportes criados no contexto da *Aurora Pós-Humana* se passam

em todas essas distintas fases:

I- Era Transumana – Fase 1: Início da computação binária, vai de 1960 a 1999. Fase 2: Decodificação do DNA humano, vai de 2000 a 2030. Fase 3: Avanço gradativo e exponencial das inteligências artificiais, robótica, telemática e hibridação transgênica e emergência do pós-humano, de 2031 até 2210.

II – Aurora Pós-Humana – Fase 1: Colapso ambiental e sexta extinção massiva de espécies (KOLBERT, 2015) destroem grande parte da vida no planeta e gera mudanças drásticas na configuração geográfica, com perdas de enormes porções de terra. As tecnologias Extropiana e Tecnogenética desenvolvem-se enormemente com o objetivo de preservar a vida. Temos então a consolidação socioambiental, cultural e geopolítica das 3 espécies emergentes: Tecnogenéticos, Extropianos, e Resistentes. O período de apogeu é longo e vai de 2211 a 3050. Fase 2: Em um planeta reconfigurado temos o acirramento das guerras entre as espécies dominantes com consequências do abalo inicial de instituições e formas de governabilidade pós-humana, o período vai de 3051 a 3780. Fase 3: As guerras interespécies seguem em uma crescente contínua. Esfacelamento gradativo de todas as organizações sociopolíticas, econômicas e religiosas, desagregação emergente das cidades estado e caminho para o fim do apogeu, o período vai de 3781 a 4020.

III – Crepúsculo Pós-humano – Fase 1: Início da invasão extraprototerrena de uma civilização altamente bélica e avançada provinda do Sistema de Sirius. Essa civilização foi desenvolvida por um extropiano avançado que foi lançado ao espaço em 2721, através de sua absorção de informação cosmonáutica ele conseguiu obter conhecimento para criar uma civilização de base sílica e carbônica, mas dependente de alguns metais para sua expansão. A civilização de Kelemath não conhece os princípios morais e éticos que ainda formam boa parte da base de compreensão da realidade dos pós-humanos que habitam a Terra. Kelemath invade a Terra em uma guerra que a princípio busca exterminar toda a vida no planeta e subtrair todos os metais da Terra. Os invasores encontram as espécies em guerra interna no planeta, o que facilita o seu ataque, o período vai de 4021 a 4027. Fase 2: As espécies da Terra finalmente decidem se unir para evitar a sua completa destruição. Suas tecnologias mostram-se ineficazes diante do poderio bélico dos Kelemathianos. Com a guerra

fracassada, os poucos sobreviventes se dispersam e iniciam evasões para locais ermos visando esconderem-se e sobreviverem. Após exaurirem a Terra de quase 90% de todos os seus metais, os Kelemathianos abandonam o planeta, o período vai de 4027 a 4041. Fase 3: Está é a fase final chamada de Ocaso Pós-Humanista, todas as instituições foram extintas, não existe mais poderio tecnológico e bélico, a população de Tecnogenéticos, Extropianos e Resistentes (Humanos) não soma nem 5 milhões em todo o planeta. Eles vivem de forma rudimentar em poucas áreas não afetadas completamente pela radioatividade nuclear, com escassas fontes de alimento e água. Trata-se de um retorno completo à cultura arcaica, com seres vivendo isolados, ou em pequenos grupos, tentando sobreviverem a qualquer custo. Esta também é uma fase importante, pois nela proponho o reencontro com a essência primal da vida, uma reconexão dos seres com Gaia e o cosmos. Neste final frutificarão ou a transcendência e a vitória da vida, do amor e da empatia, ou a extinção completa de humanos, pós-humanos e de toda a vida no planeta. São duas linhas de desenvolvimento narrativos que busco explorar, o período vai de 4042 até 5000. Destaco que essa cronologia está em fase de elaboração, portanto algumas datas e acontecimentos podem mudar até a sua versão final.

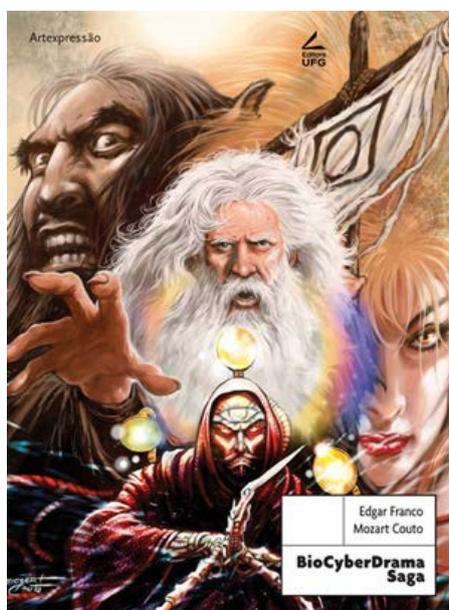


FIGURA 1 – Capa do álbum BioCyberDrama Saga, de Edgar Franco e Mozart Couto,

Editora UFG, 2016

Para situar os leitores vou dar alguns exemplos de em qual fase se situa cada obra. BioCyberDrama Saga (Figura 1), epopeia em quadrinhos desenvolvida por mim em parceria com Mozart Couto (Editora UFG, 2016) se passa no apogeu da Aurora Pós-Humana entre os anos de 2320 e 2370. Ecos Humanos (Editora Reverso, 2018), álbum de quadrinhos em parceria com Eder Santos, se passa no Ocaso Pós-Humanista, por volta de 4100 (Figura 2). Conversas de Belzebu com seu pai morto (Figura 3), publicada em capítulos na revista Atomic Magazine (Editora Atomic, 2022) desenvolve a possibilidade mais fatalista do extermínio total da vida no planeta e apresenta um personagem mítico no Ocaso Pós-Humanista, por volta do ano 5000. Licanarquia (Editora Atomic, 2022), minha obra em parceria com Toninho Lima, se passa durante o Crepúsculo Pós-Humano, durante a invasão Kelemathiana, entre os anos de 4030 e 4040. A quadrilogia musical Kelemath, composta de 4 boxes com 12 CDs e mais de 12 horas de música, criada por minha banda Posthuman Tantra em parceria com a banda francesa Melek-tha e lançada na França, apresenta o ciclo inicial da invasão Kelemathiana no planeta e sua completa devastação.



FIGURA 2 - Capa do álbum Ecos Humanos, de Edgar Franco (Ciberpajé) e Eder Santos,

Editora Reverso, 2018.

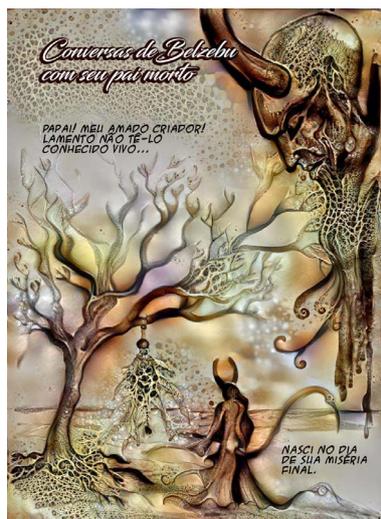


FIGURA 3 – Página 1 da HQ *Conversas de Belzebu com seu pai morto*, de Edgar Franco (Ciberpajé), Atomic Magazine #1 (2021).

Os álbuns solo de minha banda Posthuman Tantra apresentam narrativas sonoras em fases múltiplas, como *Neocortex Plug-in*, que se passa no apogeu da Aurora Pós-humana, e *Lúcifer Transgênico*, no fim do Ocaso Pós-Humanista. A revista em quadrinhos *Artlectos e Pós-Humanos* (Editora Marca de Fantasia) apresenta HQs curtas em todas as fases da Aurora Pós-humana (Figura 4). Esses são só alguns exemplos.



FIGURA 4 – Capa da revista *Artlectos e Pós-Humanos #6*, de Edgar Franco (Ciberpajé), Editora Marca de Fantasia, 2011

TRANSMÍDIA E FICÇÃO CIENTÍFICA NA AURORA PÓS-HUMANA

Como já visto, *Aurora Pós-Humana* é um universo ficcional transmídia, ou seja, serve de contextualização para narrativas em múltiplas mídias e suportes. Para ser mais específico eis as linguagens para as quais já foram criadas obras no universo: histórias em quadrinhos (álbuns e HQs curtas), HQtrônicas, HQforismos, HQescultura (MACHADO, 2017), contos, poesias, aforismos, ilustrações, animações, curta metragens, curtaforismos, videoartes, videocliques, gameartes, músicas (singles, Eps e CDs com minha banda Posthuman Tantra e o projeto musical Ciberpajé), performances, esquetes teatrais, web artes, instalações artísticas, e no momento estou escrevendo o primeiro romance. A recente HQ Conversas de Belzebu com seu pai morto (Atomic Magazine 1 e 2, 2021, 2022) surgiu inicialmente do desejo de inserir de forma simbólica e iconográfica o arcano XV do Tarô, o diabo, no contexto de meu universo ficcional transmídia. Na narrativa, após o fim da espécie humana, essa criatura nasce de forma metafórica e onírica no Ocaso Pós-Humanista, em um planeta Terra desolado. A história coloca-o em diálogo – na verdade um monólogo – com seu pai morto, metáfora da humanidade. Mas a motivação mais profunda para a criação da série foi a perda trágica de meu maior interlocutor filosófico e amigo, meu amado pai Dimas Franco. Durante décadas discutimos assuntos metafísicos e reflexões sobre a espécie humana, Gaia e seus destinos. Com seu desaparecimento, ao desejar conversar sobre esses temas sinto profunda vacuidade. A série é composta por 6 HQs de 11 páginas cada uma, somando 66 páginas, e sua criação utiliza princípios mágicos de transmutação e inspiração enteogênica. Também foi criado um EP musical baseado no primeiro capítulo da HQ, pelo meu projeto musical Ciberpajé que tem uma singularidade conceitual, com ele eu convido bandas e musicistas a criarem ambiências musicais para os meus aforismos recitados com a minha voz. Esses parceiros musicais convidados têm liberdade total para criarem as ambiências sonoras para os aforismos. Por isso temos as mais diversas expressões musicais no projeto: rock, heavy metal, doom, black metal, new age, progressivo, noise, sludge, hardcore, dark ambient, dungeon synth, witch house, post rock, entre outros. Escolho os convidados a partir de meus

gostos musicais e minhas afinidades artísticas. No caso do EP Conversas de Belzebu com seu pai morto, eu sugeri uma sonoridade para o musicista convidado Alan Flexa quando ele pediu-me uma sugestão – já que é um musicista eclético com capacidade para trafegar por múltiplos estilos sempre com qualidade. Flexa criou uma atmosfera incrível com sons que remetem às trilhas sonoras de FC e horror. A unidade estética existente entre HQ e EP é o texto – o monólogo de Belzebu – que os conecta diretamente, o resto é uma nova perspectiva poética que se agrega ao conceito geral com a participação singular de Flexa. Esse EP e todos os outros do Projeto Ciberpajé podem ser ouvidos em <https://ciberpaje.bandcamp.com/> . A ideia é fazermos um EP para cada um dos capítulos da HQ.

A *Aurora Pós-Humana* não é um espaço de restrição para as minhas criações. Ela tem sido a ambiência de minhas múltiplas obras por permitir-me completa liberdade. Segue relevante para contextualizar minhas reflexões sobre as tensões entre ciência, tecnologia, biosfera, tecnognose e transcendência. Sua complexa e dinâmica estruturação auxilia-me a dar consistência às narrativas, e muitas vezes a ampliação do universo provém de uma narrativa que não se encaixava em alguma das fases ou estruturas pensadas, mas ainda assim guardava uma forte conexão com a Aurora. Então o universo ficcional transmídia alimenta e é constantemente alimentado por minhas criações. É muito prazeroso criar assim, pois coloco a liberdade acima de qualquer outro preceito no processo criativo. Assim a minha *Aurora Pós-Humana* só tem sentido se for tão libertadora e libertária quanto os meus processos criativos. Neste sentido criação é autotransformação, antes de pensar na recepção de minhas obras, estou focado na transformação interior que elas causarão no meu ser, e aí entra o aspecto mágicko da *Aurora Pós-Humana*. Enquanto o universo seguir fazendo sentido para mim e criar nele for um ato de prazer, ele continuará vivo. As criações podem alcançar esferas bem diferentes, ganhei o Prêmio Argos de Literatura Fantástica – o mais tradicional e importante do gênero no Brasil, pela antologia de contos que organizei chamada 2021 (Editora Marca de Fantasia). A antologia (Figura 5) foi pensada a partir da recriação de algumas de minhas artes da *Aurora Pós-Humana* utilizando redes neurais e inteligência artificial. Depois de recriá-las eu convitei 7 notórios autores de ficção científica - Edgar Smaniotto, Fábio Fernandes, Fabio Shiva,

Gazy Andraus, Gian Danton, Nelson de Oliveira e Octavio Aragão - para escreverem contos inspirados nelas, e lhes dei total liberdade. Ou seja, as artes são obras criadas no contexto da *Aurora Pós-Humana*, mas os contos não necessariamente o seriam. No entanto, é possível situá-los sim em alguma das fases do universo ficcional, o que denota a sua abrangência. Quando iniciei as criações para a *Aurora Pós-Humana* nunca pensei que o universo seguiria relevante mais de 20 anos depois, mas ele continua muito atual.



FIGURA 5 - Capa do livro 2021, por Edgar Franco (Ciberpajé), Editora Marca de Fantasia, 2020

LICANARQUIA: UMA HISTÓRIA EM QUADRINHOS NO OCASO PÓS-HUMANISTA

Reencontrar o artista Toninho Lima nas redes sociais em 2017, um mestre das HQs que sempre admirei, e ter a chance de estabelecer com ele um contato pessoal e poder chamá-lo de amigo foi algo incrível. O primeiro resultado disso, que nasceu da admiração mútua, foi o mestre transformar-me em um dos personagens de sua série em quadrinhos Tentáculos. Neste processo ele conheceu obras na *Aurora Pós-Humana*, e gostou. Eu já tinha criado uma obra musical utilizando lobisomens tecno-genéticos na *Aurora Pós-Humana*, o CD “Biotech Werewolves” lançado na Inglaterra

pela gravadora 412 Recordings, ele traz uma narrativa poética e musical sobre uma seita agressiva de lobisomens biotecnológicos que ascende ao poder em uma cidade estado no auge da *Aura Pós-Humana*. Como sempre fui um fã do lobisomem urbano criado por Toninho Lima na série de 10 HQs publicada na revista *História Reais de Lobisomem* da extinta editora Bloch, pensei em criar uma HQ curta com o mestre em que ele resgatasse a estética de seu lobisomem, mas dessa vez contextualizado na minha *Aurora Pós-Humana*. O enredo da HQ me veio em um insight, e convidei o mestre para a parceria. Ele aceitou o convite e a HQ curta acabou tornando-se um álbum completo, pois percebemos que a poeticidade da narrativa precisava de mais páginas e fluidez para que alcançássemos os objetivos desejados. Considero a parceria com Toninho algo realmente especial. A densidade da obra que criamos agrada-me muito, pois tem ao mesmo tempo uma grande simplicidade aparente, mas que esconde uma das histórias mais densas e profundas que criei. Tudo ficou ainda mais incrível com a bela quadrinhização de Toninho.

No aspecto narrativo, optei por uma história em boa parte sem diálogos, com as imagens iniciais narrando as peregrinações dos personagens num mundo devastado recentemente. Nesse sentido *Licanarquia* guarda algumas similaridades com o álbum em quadrinhos *Ecos Humanos*. Em *BioCyberDrama Saga* e em algumas de minhas HQs solo da *Aurora Pós-Humana* investi em roteiros repletos de textos densos, muitos diálogos longos e complexos, mas quando revejo as primeiras HQs curtas criadas para o universo ficcional, percebo uma grande síntese nos textos e diálogos. O gênero de quadrinhos poético-filosóficos, nomeado por mim, e do qual sou um dos pioneiros no Brasil, muitas vezes lança mão dessas sequências silenciosas como poeticidade dramática. Após escrever *BioCyberDrama Saga*, uma HQ muito cerebral, mas com respiros poéticos, quando fui pensar uma nova narrativa mais longa no contexto do *Aurora Pós-Humana* lancei-me o desafio de criar uma HQ completamente muda, em que a condução narrativa aconteceria pelas sequências de imagens. Para o desafio convidei o quadrinhista Eder Santos que desenvolveu uma quadrinhização de grande impacto – o que lhe valeu até a indicação ao importante Troféu Angelo Agostini. A recepção a *Ecos Humanos* nos surpreendeu muito e passei a imaginar novas narrativas com essa proposta. No entanto, sem torná-la também algo engessado. Para *Licanar-*

quia percebi que a história poderia ser contada com beleza e fluidez sem textos até o arco final, quando necessitamos de breves diálogos para contextualizar a trama. Os textos poéticos apresentados ao final de dois capítulos foram incluídos depois. Um deles por dar ainda mais densidade à essência da obra, e o final a pedido de Toninho Lima que o leu em uma de minhas redes sociais e percebeu a conexão direta com nossas intenções conceituais para a obra.

Licanarquia (Figura 6) é uma HQ com um arco temporal mais longo mostrando duas fases do personagem no contexto do Crepúsculo Pós-Humano, Ecos Humanos tem um tempo contínuo e se passa no Ocaso Pós-Humanista. O personagem principal de Ecos Humanos vive uma experiência de mudança drástica ao final, já o personagem chave de Licanarquia está maduro desde o início da história, e entende o seu mundo e como deve agir nele, só no arco final entenderemos como ele chegou ali. São duas histórias com forte carga dramática, mas de perspectivas diferentes. Eder Santos já está trabalhando comigo em um novo álbum nos moldes de Ecos Humanos e com uma história que acredito ter grande força também. Já Toninho Lima mostrou-se empolgado em criar outra obra em parceria comigo na *Aurora Pós-Humana*.



FIGURA 6 – Capa do álbum Licanarquia, de Edgar Franco (Ciberpajé) e Toninho Lima,

Editora Atomic, 2021

As aberturas de capítulos de Licanarquia foram desenhadas por mim, criadas especialmente para o álbum. A minha ideia era dar pistas simbólicas que contextualizassem a narrativa no Ocaso Pós-Humanista e dialogassem conceitualmente com a essência de cada capítulo. São como ícones vivos que se conectam à história que está sendo contada. Também quis criar uma certa quebra visual em cada capítulo, por isso decidi desenhá-las e não pedi a Toninho que o fizesse, como ele fez na bela sequência de abertura do álbum. Gosto do contraste visual que essas aberturas de capítulo (Figura 7) criam na narrativa e da tentativa de desvendar o seu significado que algumas pessoas que pedi que lessem a HQ relataram-me.

No terceiro capítulo é desvendado o mistério da história do lobisomen pós-humano em Licanarquia, que remete-nos imediatamente ao álbum BioCyberDrama Saga (Tecnogenéticos e Extropianos). Essa história foi narrada pela primeira vez de forma poética e musical na quadrilogia Kelemath, lançada na França, trazendo músicas minhas (Posthuman Tantra) e da notória banda francesa Melek-tha. Este momento não fica esclarecido na HQ, pois parece ser mais uma consequência das contendas constantes entre Tecnogenéticos e Extropianos, mas na verdade trata-se da chegada dos Kelemathianos vindos de Sirius para a guerra total pelos metais terrestres. Tenho já rascunhado um roteiro que trata especificamente desta guerra, e a nova HQ com Eder Santos acontece praticamente no mesmo momento em que Licanarquia. Então esse momento do Crepúsculo Pós-Humano certamente ainda será explorado em muitas novas histórias.



FIGURA 7 – Abertura do capítulo 1 do álbum Licanarquia, arte de Edgar Franco (Ciberpajé),

Editora Atomic, 2021

A mensagem fundamental de Licanarquia envolve a maturidade essencial do ser, o desapego, a empatia, e o foco no agora. Também sobre não criar expectativas sobre ninguém, ou sobre nenhuma situação, neste sentido trata de um conceito que algumas correntes esotéricas chamam de “A Morte em Marcha”. Obviamente a HQ nasceu de algumas vivências minhas de transmutação pessoal baseadas em experiências com meditação, ingestão de enteógenos (MIKOSZ, 2014), magia ritual, e processo criativo artístico. Também trata da era tanatológica em que a humanidade e a biosfera entraram a partir de 2012 (LOVELOCK, 2010), com sua aceleração global com a pandemia de Covid-19 em 2020. Mas eu creio na concepção de obra aberta, pois cada leitor, fruidor de Licanarquia compreenderá sua mensagem a partir de sua visão pessoal de mundo.

Para mim a criação é um processo de cura rumo à integralidade de ser, e nesse sentido vida é criação. O processo criativo tornou-se a coisa mais alegre e por isso necessária em minha existência. Contar histórias é um ato transformador, e eu divirto-me enormemente, experimento com múltiplas linguagens e suportes para contar minhas histórias, indo desde a poesia, passando pela música e HQ, e chegando às performances artísticas. Estou sempre repleto de ideias, pois encaro a criação como um processo lúdico, uma brincadeira. Quando estou criando deixo de lado todas as amarras do senso crítico, da expectativa do que os outros podem pensar de minhas criações, ajo com pureza de intenções, portanto não existe o temor da folha em branco. Então tenho sempre muitas cartas na manga, ou seja, múltiplos roteiros para HQs, discos, curtas, animações, e vou consolidando cada projeto no seu tempo, muitos em parcerias com artistas e musicistas que admiro.

REFERÊNCIAS

- DICK, Philip K. *The Shifting Realities of Philip K. Dick – Select Literary and Philosophical Writings* – Edited and with an introduction by Laurence Sutin. New York: Vintage Books, 1995.
- FRANCO, Edgar Silveira. “Arte Transmídia na Aurora Pós-humana: Conexões Criativas entre Quadrinhos, Performance e Videoarte”. *In: Anais do 29 Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs.). Goiânia: Anpap, 2020a.
- FRANCO, Edgar Silveira. “A sexta extinção massiva de espécies em O Sonho dos Deuses: conexões criativas entre quadrinhos, escultura e performance”. *In: HUB Eventos 2020: VII SIIMI, #19, ART, DAT e 6o Retina. Anais do VII Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas* (19o Encontro Internacional de Arte e Tecnologia; 2o Seminário Design, Art and Technology Journal; 2o Encontro Internacional do Grupo Retina. Internacional SP. VENTURELLI, Suzete; PRADO, Gilberto, FERREIRA, Antenor Correa; ROCHA, Cleomar (Orgs.). Goiânia, São Paulo: Media Lab / BR, PUC-SP, 2020b.
- FRANCO, Edgar Silveira. “Ecos Humanos” e “Lupus Noctis”: conexões e desdobramentos criativos entre história em quadrinhos e performance. *In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p.131-149
- FRANCO, Edgar Silveira. *Quadrinhos Expandidos: das HQtrônicas aos Plug-ins de Neocortex*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.
- FRANCO, Edgar Silveira. *Perspectivas Pós-Humanas nas Ciberartes*. Tese de Doutorado em Artes, ECA/USP, 2006.
- KOLBERT, Elizabeth. *A Sexta Extinção – Uma História Não Natural*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- LOVELOCK, James. *Gaia: Alerta Final*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

MACHADO, Fábio Purper. *VideoHQescultura: uma poética narrativa*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual-FAV/UFG, Goiânia, 2017.

MIKOSZ, José Eliézer. *Arte Visionária – Representações visuais nos Estados Não Ordinários de Consciência (ENOC)*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

QUINTANA, Haenz Gutiérrez. “Os Discursos da Ciência na Ficção” in: *Revista Online Com Ciência* (Tema: Ficção e Ciência, nº. 59, outubro), Url: <http://www.comciencia.br/reportage.shtml>, 2004.

TAVARES, Bráulio. *O Que É Ficção Científica*. São Paulo: Brasiliense, 1992.