

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LUMA MARIA BRAGA DE URZEDO

“RUÍDOS, REDONDOS, RODAS, GERINGONÇA E ENTES”: UMA ANÁLISE DO
EXTRATERRESTRE E DA FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-AMERICANA

UBERLÂNDIA

2019

LUMA MARIA BRAGA DE URZEDO

**“RUÍDOS, REDONDOS, RODAS, GERINGONÇA E ENTES”: UMA ANÁLISE DO
EXTRATERRESTRE E DA FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-AMERICANA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Estudos Literários, da
Universidade Federal de Uberlândia, como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Mestre
em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e
Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-
Khalil

UBERLÂNDIA

2019

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

U83 Urzedo, Luma Maria Braga de, 1990-
2019 "RUIÓS, REDONDOS, RODAS, GERINGONÇA E ENTES" [recurso eletrônico] : UMA ANÁLISE DO EXTRATERRESTRE E DA FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-AMERICANA / Luma Maria Braga de Urzedo. - 2019.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.2419>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Martins Gama-Khalil, Marisa , 1960-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

LUMA MARIA BRAGA URZEDO

**"RUÍDOS, REDONDOS, RODAS, GERINGONÇA E ENTES": UMA
ANÁLISE DO EXTRATERRESTRE E DA FICÇÃO CIENTÍFICA LATINO-
AMERICANA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Literatura, Representação e Cultura

Professora Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil

Uberlândia, 29 de março de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil / UFU (Presidente)

Prof. Dr. Claudio Vescia Zanini / UFRGS

Prof. Dr. João Carlos Biella / UFU

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família por acreditar na minha capacidade e me motivar desde a graduação em Letras até os dias de hoje. Agradeço especialmente aos meus pais, Maria Ertildes e Kênio Urzedo, pelo apoio e crença na minha capacidade, e à minha irmã mais nova Lana Maria, pelas caronas.

Ao meu amor, Renan Henrique de Chaves, pelo companheirismo, as boas risadas e o afeto ao longo de todos esses anos.

Agradeço à minha orientadora, Profª. Drª. Marisa Martins Gama-Khalil, por todas as conversas, correções, leituras e momentos de aprendizado. São dez anos trilhando o caminho do conhecimento ao lado dessa mulher que é uma fonte de inspiração e uma amiga para toda a vida.

Aos professores que compuseram minha banca de qualificação, Prof. Dr. Cláudio Zanine e Prof. Dr. Alexander Meireles, cujas ponderações foram essenciais para que eu chegassem neste resultado final.

Às minhas queridas amigas-divas-góticas-suaves, megeras do meu coração, Lauana e Tatiele, que sempre me incentivaram a persistir na pesquisa.

À minha amiga Aline Lúcia que sempre esteve presente com bons papos e reflexões e aos meus amigos que moram em lugares distantes mas que permanecem em meu coração e me motivam mesmo a distância: Lígia, Danilo e Naiana.

Ao melhor grupo de apoio, as barroquinhas: Lara, Samita e Alysson.

Aos membros do Grupo de Pesquisa em Espacialidades Artísticas (GPEA), especialmente aos queridos Tamira, Marcus, Ana Clara e Lilliân que se tornaram grandes amigos e constantemente me ajudaram e motivaram.

Ao escritor e estudioso de ficção científica, Roberto de Sousa Causo, pela atenção e auxílio em alguns aspectos de minha pesquisa. As trocas de *e-mail* e as indicações dadas por ele foram de suma importância para minha escrita.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, especialmente aos secretário Guilherme e Maísa e ao coordenador Professor Dr. Ivan Marcus, por sempre terem sido prestativos e atenciosos.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro no último ano desta pesquisa. Visto que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Termino agradecendo a Deus, esse ser metafísico que, por meio da fé, nos leva a fazer coisas muito malucas, como nunca desistir.

porque nós aqui, nesta nossa bolinha de barro,
não costumamos pensar em nada que seja
diferente dos nossos próprios costumes.

Voltaire

RESUMO

A antevisão do primeiro contato de humanos com alienígenas é um dos temas frequentes da ficção científica, gênero literário que se propagou após as descobertas de Copérnico e Galileu. Nossa estudo investigará quando o contato desses seres com a ficção teve início e terá como foco, principalmente, a sua recorrência na ficção científica latino-americana. Acreditamos que o estudo do extraterrestre funcionará como uma metonímia da ficção científica, já que a compreensão desse ser irá nos auxiliar na compreensão da ficção científica como um todo. E, ao partir da análise de quatro contos – “Ma-Hôre” de Rachel de Queiroz (1961), “Um moço muito branco” de João Guimarães Rosa (1962), “A lula opta por sua tinta” de Adolfo Bioy Casares (1962) e “There are more things” de Jorge Luis Borges (1975) – buscaremos ainda entender a ficção científica no campo dos estudos literários e romper com a ideia de que ela é apenas mais uma literatura trivial.

Palavras-chave: Ficção científica, Literatura latino-americana, Extraterrestres

RESUMEN

El presagio del primer contacto de los humanos con los extraterrestres es uno de los temas frecuentes de la ciencia ficción, un género literario que se extendió después de los descubrimientos de Copérnico y Galileo. Nuestro estudio investigará cuándo empenzó el contacto de estos seres con la ficción y se centrará, principalmente, en su recurrencia en la ciencia ficción latinoamericana. Creemos que el estudio de los extraterrestres tiene posibilidad de actuar como una metonía de la ciencia ficción, ya que la comprensión del extraterrestre ser puede ayudar a conocer la ciencia ficción en su conjunto. Y, a partir del análisis de cuatro cuentos – "Ma-Hôre" de Rachel de Queiroz (1961), "Um moço muito branco" de João Guimarães Rosa (1962), "A Lula opta por sua tinta" por Adolfo Bio Casares (1962) y "There are more things" de Jorge Luis Borges (1975) – también trataremos de entender la ciencia ficción en el campo de los estudios literarios y romper con la idea de que es solo otra literatura trivial.

Palabras clave: Ciencia ficción, Literatura latinoamericana, extraterrestres

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE 1: PENSANDO A FICÇÃO CIENTÍFICA	16
1.1 A Imaginação racionalizada: ficção científica latino-americana <i>versus</i> o paradigma anglofone	16
1.2 O discurso científico: questões de representação e verossimilhança	22
1.3 O binário <i>soft</i> versus <i>hard</i>	28
1.4 O preconceito que recai na ficção científica	31
1.5 As origens da ficção científica e o lugar do alienígena	39
PARTE 2 – FANTÁSTICO E FICÇÃO CIENTÍFICA NA AMÉRICA LATINA.....	49
2.1 América Latina e a ficção científica global.....	49
2.2 As obras pioneiras da ficção científica latino-americana.....	52
2.3 Fantástico e ficção científica – uma reflexão sobre os gêneros	58
2.4 Rótulos para a ficção científica na América Latina.....	66
2.5 O modo fantástico.....	72
PARTE 3 – QUATRO HISTÓRIAS COM EXTRATERRESTRES NA AMÉRICA LATINA	78
3.1 Da primeira para a segunda onda da ficção científica latino-americana	78
3.2 O cânone também escreveu ficção científica	80
3.2.1 “Ma-Hôre”, de Rachel de Queiroz	81
3.2.2 – “A lula opta por sua tinta”, de Adolfo Bioy Casares, e o gênero fantástico nos estudos latino-americanos.....	86
3.2.3 “Um moço muito branco”, de João Guimarães Rosa	93
3.2.4 “There are more things”, de Jorge Luis Borges, o horror cósmico na América Latina.....	100
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	106

INTRODUÇÃO

A popularidade da ficção científica é inquestionável, seja no cinema, seja na literatura. Desde o século XX esse estilo de escritura possui um grande alcance, especialmente entre o público jovem. Entretanto, as obras de maior projeção ainda são aquelas produzidas nos Estados Unidos, país responsável pela popularização da ficção científica, pois as chamadas revistas *pulp*, produzidas com um baixo orçamento, levaram esses textos aos mais diversos públicos. Esse fenômeno, contudo, ainda é visto de maneira marginal em grande parte dos meios acadêmicos.

A ficção científica carregou por muito tempo o estigma de ser mais um produto da indústria de massa e, de fato, diversas obras produzidas nesse estilo constituem-se como a reprodução de modelos pré-estabelecidos voltados exclusivamente para o entretenimento massivo. Mas há na ficção científica um caráter existencialista que muitas vezes é esquecido, tanto por algumas editoras, quanto por alguns escritores, estudiosos e público geral. Diversos autores escolheram tratar de temáticas relacionadas com o desenvolvimento tecnológico ou com a discussão das ciências de seus tempos com o intuito de abordar questões humanas, como a maneira do conhecimento científico acontecer e, consequentemente, como isso afeta nossas vidas, bem como deram justificativas a eventos sobrenaturais recorrendo a diversos discursos científicos, dos mais ortodoxos aos mais anárquicos possíveis.

As definições de ficção científica oscilam e se nos pautarmos exclusivamente por algumas delas corremos o risco de limitar a compreensão de muitas obras, por esse motivo, costuma ser comum delimitar a abordagem dessas narrativas a partir de suas temáticas. Os robôs que alcançaram a autonomia enquanto formas de inteligência artificial, as guerras intergalácticas, os mundos distópicos, os vírus que dizimam parte da humanidade, os extraterrestres, dentre outros seres e eventos, compõem uma diversificada gama de histórias que compreendemos como pertencentes à ficção científica.

O crescente fenômeno da ficção científica no século XX nos Estados Unidos parece ofuscar toda uma produção anterior dentro dessas temáticas e, ainda, fazer esquecer que esse estilo de escritura não se restringe aos estadunidenses. Nossa trabalho buscará investigar tanto as obras pioneiras, quanto, e, principalmente, como a ficção científica desabrochou nos países da América Latina. Isso porque acreditamos que a

ficção científica tem forte expressão em nossos países e apresenta as temáticas consagradas de maneira muito diferente da que estamos acostumados a ver quando assistimos aos filmes hollywoodianos.

Se a ficção científica parte exclusivamente da discussão do poderio tecnológico dos países, há um problema e uma relação paradoxal na sua escrita em países do chamado “Terceiro mundo”. Nossa discussão inicial irá se centrar em tal aspecto, pois, acreditamos que é preciso lançar novos olhares ao estudo da ficção científica. Ao longo de nosso trabalho, iremos defender a possibilidade e riqueza da escrita da ficção científica em países nos quais o desenvolvimento tecnológico e a expressão científica ainda não chegaram ao seu auge, mostrando assim que tais narrativas não devem focar simplesmente nesse aspecto.

Iremos nos centrar na figura do alienígena para sustentar tal discussão, já que a fabulação acerca de seres extraterrenos nada tem a ver com o que a ciência de nosso tempo conseguiu alcançar, mas, sim, com o que ela ainda não comprehende. As criaturas que nos inspiram tanto interesse são figuras recorrentes na literatura de ficção científica, mas alcançam maior ressonância no cinema e televisão, e a imagem que concebemos delas está mais relacionada ao que os filmes e séries de extraterrestres nos apresentaram até hoje. Como lembra Don Lincoln, em **Universo Alien: Se os extraterrestres existem... cadê eles?**,

Por mais que os fãs de ficção científica devorem o romance mais recente do escritor do momento, o tamanho da comunidade de entusiastas da ficção científica é relativamente modesto. Mesmo um romance muito popular sobre Alienígenas só alcançará um número reduzido de leitores. A literatura de ficção científica só afetou de maneira ligeiramente indireta o público mais amplo. Foram o cinema e a televisão que tiveram maior impacto na gama de Alienígenas com a qual o grande público está familiarizado. Além das limitações dos atores humanos e da necessidade de criar um personagem com o qual a plateia possa se identificar, as histórias de ficção científica nos filmes precisam ser acessíveis ao público. (LINCOLN, 2017, p. 17).

Nosso estudo empreende a apresentação de obras literárias que tematizam o extraterrestre e será perceptível que elas, muitas vezes, divergem do que costumamos ver nos filmes e séries. Todavia, os extraterrestres, que aparecem em narrativas desde o início do século II com Luciano de Samósata em sua **História verídica**, revelam-nos muito mais os caminhos que a ficção científica trilhou até alcançar um grande público com H. G. Wells, no final do século XIX, e o estudo dessas obras irá nos auxiliar na compreensão dessa forma de expressão artística que chamamos de ficção científica.

Nesse sentido, dividimos esta dissertação em três partes e cada uma delas apresenta algumas seções. A primeira parte, intitulada “Pensando a ficção científica”, tem como intuito recuperar algumas obras pioneiras em que o alienígena aparece e, ainda, discutir sobre as definições de ficção científica e suas subdivisões, como a de ficção científica *hard* e *soft*, por exemplo. Acreditamos ser essencial retomar algumas discussões clássicas a toda literatura e estudos literários, como as de verossimilhança e representação, para problematizar alguns aspectos relacionados à compreensão da ficção científica de modo a nos auxiliar na expansão dos horizontes teóricos para o estudo de obras latino-americanas. Também nos interessará, nessa parte inicial do trabalho, desmontar o preconceito que recai sobre a ficção científica. Para isso, apresentaremos algumas obras exemplares bem como uma breve argumentação acerca da concepção de arte e, por fim, ainda nesta parte, faremos um percurso de análise de algumas das principais obras literárias nas quais o alienígena aparece.

A parte dois, intitulada “Fantástico e ficção científica na América Latina”, irá centrar-se na discussão da ficção científica latino-americana e para isso apresentaremos algumas das primeiras obras de ficção científica escritas em nossos países, obras que antecedem até mesmo G. H. Wells e Júlio Verne. Esses textos servem para demonstrar o caráter híbrido da ficção científica latino-americana, e, desse modo, faz-se necessário que ampliemos a nossa visão para perspectivas teóricas para além daquelas que enxergam a ficção científica como um gênero autônomo. Apresentaremos a perspectiva genológica de Todorov acerca do gênero fantástico, bem como demonstraremos a insuficiência dos estudos restritivos que enclausuram textos em gêneros fechados, para que possamos a partir daí traçar outro caminho. Contudo, discutiremos também a importância de se defender textos latino-americanos como pertencentes à ficção científica, não a essa que se encerra em um gênero, mas à ficção científica dentro de uma perspectiva modal, assim como o fantástico.

Na terceira parte deste trabalho, encerraremos nosso estudo apresentando a análise de quatro contos, são eles: “Ma-Hôre” de Rachel de Queiroz (1961), “Um moço muito branco” de João Guimarães Rosa (1962), “A lula opta por sua tinta” de Adolfo Bioy Casares (1962), e “There are more things” de Jorge Luis Borges (1975). A análise de contos escritos no século XX por escritores canônicos da América Latina irá nos auxiliar no arremate de argumentações apresentadas no decorrer deste trabalho. Nossa escolha se

deu muito pela necessidade de demonstrar que a ficção científica não se restringe a um grupo fechado de escritores, mas sim que diversos autores experimentaram esse estilo de escritura e que essas histórias passaram despercebidas pela crítica devido à dificuldade de compreendê-las como sendo histórias de ficção científica, mesmo com elas tendo como temática a presença do extraterrestre, um ícone desse modo narrativo.

Diversos teóricos auxiliaram-nos em nossos estudos, alguns para sustentar nossos argumentos, outros como exemplo do quanto os estudos de ficção científica ainda são repletos de preconceitos. Preferimos destacar em nossa introdução aqueles pesquisadores que nos deram um auxílio positivo no desenvolvimento desta pesquisa sem incorrer em formulações preconceituosas. No campo da ficção científica: o recém-lançado livro do ensaísta inglês Adam Roberts, **A verdadeira história da ficção científica – do preconceito à conquista das massas**, foi uma relevante ajuda para visualizarmos o percurso da ficção científica global; **The emergence of Latin American Science fiction**, da teórica estadunidense Rachel Haywood Ferreira, ainda não traduzido em nosso país, foi de suma importância para a discussão da ficção científica latino-americana, bem como **Relatos pioneros de la ciencia ficcion latinoamericana**, do venezuelano Daniel Arella, que também não conta com uma tradução. Houve também textos relativos à teoria literária em sentido *lato* que nos auxiliaram em nosso percurso argumentativo, como aqueles que tratam do modo fantástico: o ensaio de Irène Bessière “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” e o livro de Rosemary Jackson, **Fantasy: the literature of subversion**, por exemplo. Do mesmo modo, algumas das colocações de Todorov em **Introdução à literatura fantástica**, que costumam passar despercebidas para muitos críticos; também as importantes discussões de Roland Barthes em sua **Aula**; a noção apresentada por Coleridge de “suspensão de descrença”, discutida nos **Seis passeios pelos bosques da ficção** de Umberto Eco e o bom e velho Aristóteles, com a sua **Poética**.

Acreditamos que com o auxílio desses grandes teóricos seremos capazes de expandir os horizontes dos estudos da ficção científica, assim como poderemos melhor compreender a produção dela nos países latino-americanos e, nesse sentido, reforçamos a importância das afirmações de Alejo Carpentier acerca do real maravilhoso latino-americano. Escolhemos fazer a esse autor uma menção destacada, pois, seu olhar acerca da realidade latino-americana norteou boa parte do presente estudo, bem como foi uma

de nossas motivações iniciais para nos debruçarmos sobre essa literatura em especial. Percebemos que o caráter único da ficção científica latino-americana muito tem a ver com a maneira como o povo latino-americano lida com sua realidade e em nossa análise buscaremos evidenciar esse aspecto.

PARTE 1: PENSANDO A FICÇÃO CIENTÍFICA

1.1 A Imaginação racionalizada: ficção científica latino-americana *versus* o paradigma anglófono

No prólogo do livro **A Invenção de Morel**, de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges revela-nos seu gosto por histórias em que a ação se desenvolve, as histórias de aventura, policiais e fantásticas (diferentes das novelas de peripécias russas ou das narrativas psicológicas como a de Proust). Para o grande escritor argentino, essas novelas de peripécia ou narrativas psicológicas, ao contrário das histórias de aventura, tendem a nos fazer esquecer do caráter de artifício verbal que constitui toda obra literária para que acreditemos em uma imersão no “real”, muitas vezes pouco verossímil. Ao exaltar a qualidade de **A invenção de Morel**, Borges não só faz um elogio à obra, mas, de certa forma, também nos apresenta um dos primeiros manifestos da ficção científica latino-americana:

Em espanhol, são pouco frequentes, ou mesmo raríssimas, as obras de imaginação raciocinada. Os clássicos exerceram a alegoria, os exageros da sátira e algumas vezes a mera incoerência verbal; de datas recentes, recordo apenas um ou outro conto de *Las fuerzas extrañas* e algum de Santiago Dabó — injustamente esquecido. *La invención de Morel* (cujo título alude filialmente a outro inventor ilhéu, Moreau) traz para as nossas terras e para o nosso idioma um gênero novo. (BORGES, 1986, p. 9).

Em **A invenção de Morel** um homem cria uma máquina capaz de extrair das pessoas e coisas um tipo de essência e depois projetá-la. Bioy Casares apresenta uma história muito original que se dá, segundo Borges, por meio de uma imaginação raciocinada que organiza a história mediante um postulado fantástico mas não sobrenatural. Essa ideia de imaginação racionalizada, pensada por Borges para descrever a obra de Bioy Casares, pode ser ampliada para que se entenda o caráter peculiar da ficção científica produzida na América Latina como um todo:

Esta categoria do mestre argentino nos permite abordar e compreender os relatos da pré-história da ficção científica latino-americana, que – como vimos – se caracteriza pela versatilidade de suas propostas e multiplicidade de temas funcionais. A “imaginação racionalizada” constitui um “exercício de inteligência incessante e de imaginação feliz”, o ensaio e a ficção se confundem elaborando uma materialidade literária de exigência científica, que funda um modo próprio e autônomo sem pretensões moralizantes, como acontece na maioria da ficção científica norte-americana clássica e com sua

preocupação pelo avanço massivo da tecnologia, das guerras bacteriológicas e da ameaça da superpopulação. (ARELLA, 2015, p. 26).¹

Essa excelente retomada à ideia de Borges de uma literatura de imaginação raciocinada aparece no livro **Relatos pioneros de la ciencia ficcion latino-americana**, organizado por Daniel Arella na Venezuela, em 2015. A coletânea, que busca contemplar boa parte das primeiras histórias do gênero na América Latina, conta com um excelente prólogo que discute e apresenta diversas questões pertinentes para se pensar a origem e identidade da ficção científica latino-americana. Arella (2015) intenta sempre enfatizar os pontos distintivos de nossa ficção científica com relação à anglófona e essa diferenciação em grande medida relaciona-se ao fato da produção de textos que partem desse pressuposto de imaginação racionalizada surgirem na América Latina antes do “boom” da ficção científica estadunidense na década de 1940, conhecida como era de ouro desse tipo de narrativa, e até mesmo antes de H.G. Wells e Júlio Verne:

Na América Latina se escrevia “ficção científica” antes que Asimov pensasse sequer em escrever sua Fundação. Inclusive antes, no século XIX, quando Júlio Verne – considerado como o primeiro autor a escrever relatos maravilhosos-científicos, o primeiro escritor reconhecido como pioneiro do gênero – publica em 1869 **Vinte mil léguas submarinas**, dez anos depois – e 16 anos antes que H. G. Wells escrevesse **A máquina do tempo** (1895)! um naturalista, zoólogo e escritor argentino de origem alemã, chamado Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) publica em 1879 sua quarta e última obra de ficção, **Horacio Kalibang ou os autômatos**, na qual adiantaria um tema de autêntica “ficção científica”: a inteligência artificial. (ARELLA, 2015, p. 14, tradução nossa).²

Segundo Arella (2015), as histórias de ficção científica latino-americanas foram influenciadas por clássicos literários anteriores, como **As Viagens de Gulliver** (1726) de Jonathan Swift, **Micrômegas** (1750) de Voltaire, **História Verídica** (Séc. II) de Luciano

1 “Esta categoría del maestro argentino nos permite abordar y comprender los relatos de la prehistoria de la ciencia ficción latinoamericana, que – como hemos visto – se caracteriza por la versatilidad de sus propuestas y multiplicidad de temas fundacionales. La “imaginación razonada” constituye un “ejercicio de inteligencia incesante y de imaginación feliz”; el ensayo y la ficción se confunden elaborando una materialidad literaria de exigencia científica, que funda un mundo propio y autónomo sin pretensiones moralizantes, como ocurre en la mayoría de la ciencia ficción estadounidense clásica y su preocupación por el avance masivo de la tecnología, las guerras bacteriológicas y la amenaza de la superpoblación.” (ARELLA, 2015, p. 26).

2 “En Latinoamérica se escribía ‘ciencia ficción’ antes de que Asimov pensara siquiera en escribir su Fundación. Incluso antes, en el siglo xix, cuando Julio Verne –considerado como el primer autor en escribir relatos maravillosos-científicos, el primer escritor reconocido como pionero del género– publica en 1869 **Veinte mil leguas de viaje submarino**, diez años después –y 16 años antes de que H. G. Wells escribiera **La máquina del tiempo** (1895)!– un naturalista, zoólogo y escritor argentino de origen alemán, llamado Eduardo Ladislao Holmberg, publica en 1879 su cuarta y última obra de ficción, **Horacio Kalibang o los autómatas**, en la que adelantaría un tema de auténtica ‘ciencia ficción’: la inteligencia artificial.” (ARELLA, 2015, p. 14).

de Samósata, **Somnium** (1634) de Kepler, dentre outras. Isso porque algumas das primeiras histórias de ficção científica latino-americana foram escritas antes daquelas consideradas, por muitos teóricos, as obras fundadoras do gênero (G. H. Wells e Verne). O conto intitulado “Horacio Kalibang o los autómatas” de Eduardo Ladislao Holmbert é um grande exemplo disso. Escrita em 1875, essa história antecipa uma das grandes discussões da ficção científica: a inteligência artificial. Nela, um cientista cria uma grande quantidade de robôs, os chamados autômatos, que tomam o lugar dos seres humanos, sendo capazes de todos os tipos de manifestações afetivas e artísticas e Horácio Kalibang é o menos perfeito desses autômatos, pois ele apresenta o defeito de sair de seu centro de gravidade, enquanto os demais se passam perfeitamente por humanos. Entretanto, apesar de dar início aos relatos maravilhosos científicos, ou de imaginação raciocinada, como diria Borges, na América Latina, Holmbert ambienta sua narrativa na Alemanha, por acreditar que seria impossível que em seu país, a Argentina, pudessem se passar histórias que tratassesem de uma temática científica. A ideia da impossibilidade de se escrever ficção científica em países com pouco desenvolvimento tecnológico não foi exclusiva de Holmbert, ela é compartilhada, ainda hoje, por diversos teóricos, tanto estrangeiros quanto latino-americanos, como Vélez García (2007, p. 14):

A ficção científica latino-americana apresenta certas peculiaridades e a mais relevante delas é a ausência significativa de dados empíricos científicos que sustentem o enredo. Esse desapego pela validação científica dos fatos narrados obedece às circunstâncias que emanam do contexto socioeconômico em que estas obras surgem, marcado pela ausência de um desenvolvimento econômico comparável ao das nações líderes as quais a escrita de ficção científica se refere. (VÉLEZ GARCÍA, 2007, p. 14, tradução nossa).³

Acreditamos que tal peculiaridade não está relacionada ao fato de nossos países estarem em desvantagem tecnológica e científica, se comparados aos Estados Unidos ou aos países da Europa. Afinal, isso equivaleria a dizer que para um escritor escrever boas histórias com fantasmas deveria ter uma vivência em castelos mal-assombrados, frase essa que soaria muito absurda. De fato, a ficção científica latino-americana parece se preocupar menos em explicar ou projetar tecnologias, contudo, explicar tal característica

³ “La ciencia ficción hispanoamericana presenta determinadas particularidades y la más relevante de ellas es la ausencia significativa de datos empíricos científicos que sustenten la trama. Este desapego por la validación científica de los hechos narrados obedece a las circunstancias emanadas del contexto socioeconómico en el que surgen estas obras, marcado por la ausencia de un desarrollo económico equiparable al de las naciones punteras en lo que a escritura de ciencia ficción se refiere.” (VÉLEZ GARCÍA, 2007, p. 14).

por meio da alusão a questões socioeconômicas configura-se mais como preconceito do que como análise cuidadosa de tal aspecto.

Compartilhamos da ideia de Alejo Carpentier quando fala de um real maravilhoso latino-americano. Ele defende que “o nosso real maravilhoso, é aquele que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em tudo o que é latino-americano. Aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano” (1987, p. 125) e que “precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo” (1987, p.129). A história da América Latina é repleta de narrativas extraordinárias e maravilhosas, geralmente não nos assustamos tanto com o insólito e nem buscamos explicá-lo exaustivamente. Não queremos dizer que em nossos países não se faz ciência e que a população latino-americana esteja alheia aos adventos científicos, mas sim que lidamos muito bem com o ficcional, mesmo quando sobrenatural. Isso constitui um caráter singular e riquíssimo de nossa literatura. Autores como Jorge Luis Borges, Júlio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Gabriel García Márquez, Guimarães Rosa e o próprio Alejo Carpentier, dentre vários outros, deram forma e identidade a uma literatura genuinamente latino-americana e fizeram isso por meio de narrativas, muitas vezes, insólitas.

A ficção científica produzida na América Latina nada deixa a desejar em relação aos outros gêneros consagrados em nosso solo, como o fantástico, o real maravilhoso ou realismo mágico e também não pode ser considerada inferior à ficção científica estadunidense. Na verdade, a ficção científica latino-americana possui origem e caráter únicos e ainda assim pouco explorados como lembra Silvia Ares, no início de seu artigo “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”:

Apesar da complexa genealogia da ficção científica escrita na América Latina desde o final do século XVII, existe uma limitada biografia crítica sobre o tema produzida no âmbito acadêmico que se ocupa da região. A desconfiança da crítica latino-americana em relação à ficção científica é de longa data e de origem complexa. Muitos trabalhos tendem a rastrear suas fontes na produção anglosaxônica, sublinhando as relações com o *pulp*, ou buscam as raízes da ficção científica no fantástico (quando não a confundem ou a misturam com o realismo mágico) como formas de legitimar uma modalidade de produção que, de todos os modos, não parece se ajustar com claridade nos modelos folcloristas, localistas e/ou contestáveis que têm construído boa parte da produção cultural latino-americana. (ARES, 2012, p. 15, tradução nossa).⁴

⁴ “A pesar de la compleja genealogía de la ciencia-ficción escrita en América Latina desde fines del siglo XVIII, existe una limitada bibliografía crítica sobre el tema producida en el ámbito académico que se ocupa de la región. La desconfianza de la crítica latinoamericana hacia la ciencia-ficción tiene larga data y complejo origen. Muchos trabajos tienden a rastrear sus fuentes en la producción anglosajona, subrayando las relaciones con el pulp, o buscan las raíces de la ciencia-ficción en lo fantástico (cuando no la confunden

Para Arella, as obras pioneiras da ficção científica latino-americana podem ser pensadas a partir da imagem de um conto do escritor equatoriano Pablo Palacio, “La doble y única mujer”, escrito em 1927. Nesse conto nos deparamos com um discurso narrativo que se alinha a uma espécie de “delírio epistemológico, o qual, em sua textura, parodia a científicidade própria do discurso objetivo” (ARELLA, 2015, p. 15, tradução nossa),⁵ pois o conto parte da argumentação sobre irmãs siamesas que se consideram um único ser, com dois cérebros, quatro braços, dois troncos, quatro pernas, mas não dois seres humanos unidos e sim um único ser extraordinário:

O corpo híbrido e substancialmente irreconciliável da "Dupla e única mulher" de Pablo Palacio compartilha sua anatomia autônoma e solitária com as características do gênero nascente da proto-ficção-científica na América Latina: 1) dificuldade em ser colocado dentro das características essenciais dos parâmetros rígidos genéricos; 2) impossibilidade de ser classificado dentro das etiquetas que são geralmente atribuídas: realismo mágico, Neofantasia, fantasia racionalista, literatura fantástica, ciência suave; 3) incapacidade de se relacionar com seus companheiros, a preeminência do indivíduo versus o coletivo, o artifício contra o realismo. Em poucas palavras, é mais inclinado para o surgimento de uma sintaxe rigorosa que dá credibilidade a argumentos fantásticos, do que aos argumentos lógicos científicos orientados para o cósmico-planetário, apoiado por uma linguagem técnica encarnada pela imaginação. (ARELLA, 2015, p. 15-16, tradução nossa).⁶

Há uma tendência geral de se comparar de maneira pejorativa a ficção científica latino-americana com a estadunidense. Apesar de inevitáveis, tais comparações demonstram-se muitas vezes infundadas, pois, como bem exemplifica a imagem de “La doble e única mujer”, a literatura latino-americana de ficção científica criou para si um novo paradigma, que escapa aos conceitos generalizantes e limitadores. Uma das questões de que já tratamos se refere à falta de rigor nos preceitos científicos nas obras latino-

o la mezclan con el realismo mágico) como formas de legitimar una modalidad de producción que, a todas luces, no parece ajustarse con claridad a los modelos folkloristas, localistas y/o contestatarios que han constituido buena parte de la producción cultural latino-americana” (ARES, 2012, p. 15).

⁵ “el delirio epistemológico, el cual, en su textura, parodia la científicidade propia del discurso objetivo” (ARELLA, 2015, p. 15).

⁶ “El cuerpo híbrido y sustancialmente irreconciliable de “La doble y única mujer” de Pablo Palacio comparte su anatomía autónoma y solitaria con las características del género naciente de la proto ciencia ficción en Latinoamérica: 1) Dificultad para ser ubicada dentro de las características esenciales de los parámetros rígidos genéricos; 2) Imposibilidad para ser clasificada dentro de las etiquetas que generalmente se le atribuyen: realismo mágico, neofantasia, fantasía racionalista, literatura fantástica, ciencia blanda; 3) Incapacidad para relacionarse con sus congéneres, preeminencia de lo individual frente a lo colectivo, del artificio frente al realismo. En pocas palabras, está más inclinada al surgimiento de una sintaxis rigurosa que otorgue verosimilitud a argumentos fantásticos, que a argumentos lógicos científicos orientados hacia lo cósmico-planetario, sostenidos por un lenguaje técnico encarnado por la imaginación.” (ARELLA, 2015, p. 15-16).

americanas e essa nos parece uma de suas mais emblemáticas distinções, pois a tradição anglófona, mesmo sendo bastante diversificada em seus temas e abordagens, dificilmente, por parte dos teóricos da área, é desvinculada da especulação científica:

Enquanto os norte-americanos se encaixavam na parte científica, os latino-americanos preferiam, por sua natureza, a parte fantástica, imaginativa e inventiva. Por essa razão tão simples, as obras pioneiras da ficção científica latino-americana demonstram uma grande vantagem em relação à sua “literariedad”, com a complexidade implícita que possa acarretar esse termo. Estaríamos falando então de uma escrita marginal, influenciada principalmente pelos pais pioneiros do gênero gótico: Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann y Mary Shelley. (ARELLA, 2015, p. 20, tradução nossa).⁷

É estranho que se qualifique uma obra como sendo mais literária ou menos literária do que outra, mas o que os teóricos querem quando chamam a ficção científica da América Latina de mais literária é criar um antagonismo com a de língua inglesa, bem como associar a nossa ficção científica ao fantástico⁸, já que a tradição da ficção científica latino-americana preocupa-se menos em explicar e discutir tecnologias e mais com as consequências trazidas por tais adventos, bem ao modelo do **Frankenstein** de Mary Shelley, considerado por alguns teóricos uma das obras fundadoras da ficção científica.⁹ Enquanto o modelo da ficção científica de língua inglesa está ligado ao apego à tecnologia e sua explicação ao longo das narrativas e, por isso, é considerada mais científica e menos literária, nela o discurso científico ocupa um papel central em suas histórias e é responsável por um dos maiores embates dentro do gênero.

1.2 O discurso científico: questões de representação e verossimilhança

⁷ “Mientras que los norteamericanos se enfrascaban en la parte científica, los latinoamericanos preferían, por su naturaleza, la parte fantástica, imaginativa e inventiva. Por esta razón tan simple, las obras pioneras de la ciencia ficción latinoamericana demuestran una ventaja alta en cuanto a su “literariedad”, con la complejidad implícita que pueda acarrear este término. Estaríamos hablando entonces de una escritura marginal, influenciada principalmente por los padres pioneros del género gótico: Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffmann y Mary Shelley.” (ARELLA, 2015, p. 20).

⁸ Essa discussão será aprofundada e melhor apresentada na Parte 2 deste trabalho.

⁹ Roberts (2018) discorda dessa visão: “A presente obra, como é evidente, não concorda com a crença – manifestada tão amiúde por críticos que quase se aproxima de um dogma – de que (nas palavras de Paul Alkon) “a ficção científica começa com Frankenstein de Mary Shelley” (Alkon, *Science Fiction Before 1900*, p.1). Isso não significa negar que essa novela se provou uma grande influência sobre a subsequente FC.” (2018, p. 191). Compartilhamos do posicionamento de Roberts, tanto que apresentaremos exemplos bem anteriores à novela de Shelley ao longo de nosso trabalho.

A discussão acerca da importância do discurso científico na composição da literatura de ficção científica não é exclusiva para se pensar nas histórias latino-americanas. Na verdade, trata-se de uma questão recorrente e que existe mesmo antes de se cunhar o nome “ficção científica”. É o que podemos chamar de questão “Wells e Verne”, como bem lembra Belli:

Antes de a expressão “ficção científica” ser inventada, uma briga com relação à abordagem do romance científico já tinha sido travada. Estou falando de Júlio Verne e H. G. Wells, pois o primeiro não aceitava a máquina do tempo do segundo sem que este desse uma explicação aceitável de como ela funcionava. Verne exigia isso, porque ele próprio esmerava-se em explicar cada detalhe de seus balões dirigíveis e do seu moderno submarino Náutilus, e Wells sequer havia dado um nome à sua máquina do tempo. (BELLI, 2012, p. 93).

Essa discussão pode ainda remontar uma mais antiga e que abrange todo o campo literário: a questão da representação e da verossimilhança. Aristóteles, em **A poética**, obra escrita há vinte e três séculos, apresenta-nos a ideia de *mimesis*. Para o filósofo, a *mimesis* corresponde à imitação das ações humanas e, sendo assim, cabe ao poeta três possibilidades de imitação:

O poeta é imitador, como o pintor ou qualquer outro imaginário; por isso, sua imitação incidirá num destes três objectos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser. Tais coisas, porém, ele as representa mediante uma elocução que comprehende palavras estrangeiras e metáforas e que, além disso, comporta múltiplas alterações, que efetivamente consentimos ao poeta. (ARISTÓTELES, 1990, 1460 – b).

Com essa afirmação Aristóteles já demonstrava a amplitude da possibilidade imitativa que pode haver em uma obra literária. A literatura não é simplesmente uma cópia do mundo. Para ele, existem apenas dois rigores a serem seguidos para que essa imitação seja de qualidade: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.” (ARISTÓTELES, 1990, 1451 – a).

Dessa forma, ele, inclusive, apresenta-nos uma concessão ao insólito:

Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. [...]. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além de que, às vezes, irracional parece o que o não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem. (ARISTÓTELES, 1990, 1461 – b).

E ainda em:

Se um poeta os fizer de modo que pareçam razoáveis, esses ainda serão admissíveis, ainda que absurdos. Na verdade, tudo quanto de irracional acontece no desembarque de Ulisses, inaceitável seria, em obra de mau poeta; os absurdos, porém, Homero os ocultou sob primores de beleza. (ARISTÓTELES, 1990, 1460 -b).

Aristóteles prevê a imitação de coisas impossíveis e não as considera de todo mal se esse tipo de imitação submeter-se aos critérios de verossimilhança e à necessidade da história contada, o que considera fator determinante do belo em uma obra poética, pois o belo “consiste na beleza e na ordem” (1990, 1450 – b). Retomar Aristóteles pode parecer algo obsoleto, já que várias das questões apresentadas pelo filósofo grego foram superadas, contudo, a ideia de verossimilhança ainda é muito cara e discutida no campo da literatura, pois, como explica Rosalba Campra em **Territórios da ficção fantástica**,

Todo texto ficcional solicita a credulidade ou, melhor dito, a cumplicidade do leitor: solicita o reconhecimento da “verdade” de sua ficção. Ao redor das condições para a cumplicidade, foi se construindo o conceito de verossimilhança, cujo debate é muito mais antigo que o do fantástico, pois já se trata de textos fantásticos ou de textos realistas, nos encontramos, em todos os casos, ante uma convenção de referencialidade. Ou seja, ainda que os textos não remetam a um referente extratextual – esse pode não existir, nem haver existido na realidade do leitor empírico – neles se afirma igualmente um mundo de significados. Esse mundo, que os textos ficcionais apresentam ao leitor como sua verdade própria, se vê regido por leis determinadas: as convenções que constituem o sistema de realidade dos gêneros. É esse o sistema que o leitor decifra em cada caso particular, fazendo possível a leitura. (CAMPRA, 2016, p. 74).

O sistema necessário para a decifração da ficção científica, de fato, relaciona-se com uma certa crença na ciência, sendo essa capaz de desencadear eventos insólitos, contudo, não se constitui da fidedignidade aos adventos científicos, ou ainda de sua projeção; pode ter a ver com o preenchimento de lacunas deixadas por ela, tal qual é o caso do alienígena, um ser puramente ficcional, cuja existência nunca foi comprovada, ao menos declarada e oficialmente, pela ciência. Sodré, em **A ficção do tempo**, ao retomar Barthes para pensar o real, nos afirma que:

Para o leitor, o texto literário se apresenta como um sistema ambíguo (aberto), porque finge significar (denotar) o mundo, sem consegui-lo. Nessa impotência, para Barthes, está o irrealismo – com relação à estrutura histórica globalmente determinada – de toda linguagem literária. (SODRÉ, 1973, p. 10).

A ficção científica finge obedecer às leis da ciência para desencadear o insólito, que é irrealista, porém verossímil. Entretanto, alguns teóricos e fãs da ficção científica parecem ainda apegar-se a uma ideia de verossimilhança como aquilo que corresponde ao real, uma noção ligada ao senso comum e que acaba gerando preconceitos infundados e reações extremas. Roberts, ao discutir sobre as diferenças “na vida real” e “na ficção científica” (2018, p. 55), apresenta-nos um grande exemplo desse extremismo:

Gwyneth Jones pergunta: “Tem importância se a ciência é sólida? Os entusiastas da fantasia dirão que não, os fiéis da FC dirão que sim”. Ela continua e lembra que *Ringworld* [O mundo Anel] (1970), de Larry Niven ganhador dos prêmios Hugo e Nebula, “uma as grandes, clássicas novelas de FC sobre ‘façanhas da engenharia’, foi editado pela primeira vez com erros terríveis em sua ciência”, e que Niven, “livre, como qualquer autor vivo de FC, de escrúpulos morais quanto à verossimilhança social ou relatividade cultural, recebeu de bom grado o útil conselho de aficionados pela Esfera Dyson e corrigiu, de modo obediente, sua fantasia para as edições posteriores” (apud. JONES, ANO, p. 16, ROBERTS, 2018, p. 56).

Transgredir as leis da ciência não é só possível, como também necessário para a ficção. A ficção científica, diferentemente do que alguns creem, não é um campo científico, não tem como função ensinar uma ciência aos leitores, por mais que possa fazer isso de uma forma não convencional. Roberts lembra-nos disso de forma bastante incisiva:

Uma história não é fato; nem a entrada ficcional em um ou outro discurso da ciência a transforma nisso. A aplicação da ortodoxia científica tradicional como critério de julgamento para um objeto estético é fundamentalmente tola, mesmo quando aplicada com absoluta coerência; e, se for aplicada de modo incoerente, como acontece com frequência (quando alguém engole o camelo da viagem mais-rápida-que-a-luz e se engasga, por exemplo, com o mosquito das trajetórias balísticas em forma de S dentro de ambientes em rotação), o mau se combina ao pior. (ROBERTS, 2018, p. 57).

Umberto Eco, em seus **Seis passeios pelos bosques da ficção**, explica-nos no capítulo “Bosques possíveis” sobre o que Coleridge chamou de “suspensão de descrença” (1994, p. 89). Conta-nos a história de um rei que, ao contemplar uma pintura de um vilarejo questiona a quantidade de habitantes que viviam no local, atitude que demonstra a não compreensão de que se tratava apenas de uma representação artística de um vilarejo que não existia no mundo real. O rei não aceitou o acordo ficcional:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão de descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está

contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81).

Muitos leitores cometem o equívoco desse rei e acreditam que a obra literária se refere a uma coisa real no mundo, especialmente quando o autor dessa obra traz alguns elementos que parecem corresponder ao mundo real. Tal qual Eco (1994) exemplifica acerca de seu desejo enquanto escritor de familiarizar-se com os acontecimentos que narra e suas personagens, no caso de seu romance **O Pêndulo de Foucault** (1989), pesquisou sobre a posição das estrelas na determinada noite em que a narrativa se passava e utilizou os nomes de ruas da cidade de Paris. Seu apego a esses detalhes, segundo o próprio autor, não se deu por uma necessidade de emular um realismo, mas, mesmo assim, confundiu um fã que lhe enviou uma carta questionando-o sobre o fato de ter deixado de narrar um incêndio que ocorreu no mesmo dia e lugar em que se passavam os eventos da narrativa. A experiência de Eco (1994), assim como a noção de acordo ficcional, podem nos auxiliar a compreender o problema do apego exacerbado à rigorosidade do discurso científico dentro das histórias de ficção científica. O autor que apresenta em sua história argumentos científicos não faz isso com o intuito de escrever um tratado científico, transcrever formulações tecnológicas ou deter-se estritamente no que a ciência de seu tempo propõe. Se evitar o subjetivo, o impreciso e o improvável, dificilmente esse escritor poderá compor um texto artístico e literário.

Uma bela ilustração literária dessa questão é o conto “Do Rigor da ciência” de Jorge Luiz Borges. Nessa pequena história, o narrador nos conta de cartógrafos que buscavam criar mapas em escalas cada vez mais realistas, chegando ao final em uma escala 1:1 que reproduzia toda a cidade tal qual ela era. Contudo, esse mapa torna-se desse modo inútil, já que o seu tamanho equivaleria ao da própria cidade, tornando a consulta inviável. O que essa história nos mostra é que a tentativa de reproduzir as coisas exatamente como elas são é um exercício improdutivo que, ao invés de dar conta da totalidade das coisas, cria um mundo limitador, algo sem vida, impossível de ser lido de forma criativa, que não serve ao campo literário. Afinal, a obra literária, diferentemente do conto de Borges:

Ao se constituir, [...] se afasta do real analisável pela linguagem comum (a linguagem-objeto) e deixa de se referir ao mundo imediato. O efeito estético consistirá numa realidade ilusória produzida pela obra. Mas essa realidade

mantém a todo instante uma aparência de mundo (um efeito de real). (SODRÉ, 1974, p. 14).

Cabe à ficção científica parecer científica (um efeito de real), não sé-la de fato. É possível que ela tenha um apego maior ou menor aos preceitos científicos, ensinando-nos sobre conceitos complexos por meio de uma linguagem ficcional ou, simplesmente, contando-nos histórias extraordinárias. Não devemos desconsiderar a possibilidade de esse tipo de ficção ensinar, como relata Belli sobre sua experiência com o gênero:

Quanto ao termo ficção científica, acho muito apropriado, uma vez que essa literatura surgiu do entendimento sobre ciência. Eu mesmo entendi o que era ciência lendo ficção científica. A ficção científica narra histórias para as várias possibilidades de entendimento racional sobre coisas fundamentais do universo e sobre nós mesmos. Não sei se no dia de amanhã será possível dar outro nome, mas a essência não deve ser perdida. (BELLI, 2012, p. 112).

Assim como foi para Belli, a ficção científica, bem como qualquer outro gênero literário, pode ensinar muito ao seu leitor, como explica Barthes (1978) em sua **Aula** inaugural no Collège de France, ao tratar sobre as três forças da literatura: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. Barthes nos diz que “A literatura assume muitos saberes” (1978, p.16) e que se, por algum acaso descabido, todas as disciplinas fossem abolidas da escola e apenas uma pudesse ficar, deveria ser a literatura, pois ela carrega consigo os conhecimentos das mais diversas áreas. Contudo, os saberes na literatura aparecem de forma indireta:

É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente encyclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis — insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta, semelhante à pedra de Bolonha, que irradia de noite o que aprovou durante o dia, e, por esse fulgor indireto, ilumina o novo dia que chega. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. (BARTHES, 1978, p. 16-17).

Com a força da *Mathesis*, descrita por Barthes, encontramos um ponto pacífico se pensamos no caso da ficção científica e sua relação com o conhecimento. A literatura, e mais especificamente a aqui discutida ficção científica, pode trazer leveza a temas densos, ensinar de forma não convencional, indireta e movente. Ela pode ser irrealista, como

dissemos anteriormente, e realista ao mesmo tempo, do modo como Barthes apresenta a *mimesis*:

A segunda força da literatura, é sua força de representação. Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável. [...]. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 1978, p. 20-21).

Esse desejo pelo impossível, uma função utópica, é o combustível para a literatura, assim como sua capacidade de mobilizar os mais diversos saberes, porém, ainda há uma terceira força, sem a qual não há literatura. A *semiosis*, força que gera o jogo feito com a linguagem, é um processo que Barthes chama de escritura e que é responsável pela imprevisibilidade e multiplicidade da linguagem literária. O escritor tem na linguagem literária a liberdade para escolher a forma que melhor corresponderá ao seu desejo de escritura, diferente da linguagem cotidiana que nos é imposta, mesmo sem que percebamos.

Essas três forças irão constituir o essencial para a literatura no pensamento barthesiano. A questão Wells e Verne, se pensada a partir dessa perspectiva, acaba tornando-se simplesmente uma questão de preferências individuais, pois tanto um autor quanto o outro jogaram com essas três forças em suas obras. Wells talvez um pouco mais com a *mimesis*, enquanto Verne preocupou-se bastante com a *mathesis*, mas algo que é comum aos dois, inquestionavelmente, é a riqueza de suas escrituras, colocando-os como grandes protagonistas da história da ficção científica e contribuindo, ainda hoje, para a teorização e subdivisão desse gênero:

Essa briga tinha uma razão de ser e, de certa forma, ela persiste até hoje entre escritores, críticos e leitores. Há aqueles que precisam de uma explicação plausível e científica para o funcionamento de máquinas com viagens mais rápidas que a luz, armas desintegradoras, teletransportes, clonadores de pessoas e animais etc. que fazem parte da trama, que são utilizados tanto pelas forças do mal como pelas do bem. Pois são as diferenças dessas abordagens que determinam se uma narrativa é hard ou soft... Será? (BELLI, 2012, p. 93-94).

Essa questão resultou na subdivisão da ficção científica em dois polos: a ficção científica *hard* e a ficção científica *soft*, como aponta Belli:

Para evitar as infinitas discussões, convencionou-se que uma história é hard quando a trama (ação) está francamente baseada na ciência e soft, quando o desenrolar da trama (ação) fica entre os relacionamentos das personagens, ou na questão social, em que o lado científico fica relegado ao pano de fundo do enredo.

Hoje em dia, hard é quando a trama de uma história depende de uma ciência, qualquer que seja ela, e onde as personagens estejam envolvidas com a área científica, sendo geralmente cientistas, médicos, geólogos, físicos, exploradores espaciais etc. Com esse conceito em mente, Verne e Wells não teriam porque brigar, uma vez que os dois são considerados hard. (BELLI, 2012, p. 94).

As ficções *soft*, sob essa nova perspectiva, correspondem às histórias cujo pano de fundo ou tema tenha a ver com ciência, contudo, de forma implícita. A ciência não é fator determinante para a trama, tanto que tais histórias poderiam se passar em passados distantes ou num presente tal qual o que vivemos; a ciência, nesse caso, torna-se só uma “roupagem” para a narrativa.

É importante enfatizar que os campos científicos são mais extensos do que o senso comum costuma considerar. Não só as ciências exatas podem influenciar na ficção científica, mas questões de humanidades, linguagem e biologia contribuem e constituem um campo riquíssimo para esse tipo de ficção. Muito se descaracteriza a ficção científica latino-americana devido a esse tipo de mentalidade restritiva acerca das ciências.

1.3 O binário *soft* versus *hard*

As definições de ficção científica *hard* e *soft* são diversas e em sua grande maioria insuficientes para dar conta das obras, contudo, Roberts (2018) apresenta-nos uma possibilidade de compreensão dessas duas modalidades a partir de duas noções de ciência, uma rígida, proposta por Bertrand Russell, e uma anárquica, proposta por Paul Feyerabend. Para o primeiro, “o método científico envolve uma passagem sem desvios da observação à generalização” (ROBERTS, 2018, p. 44), escolhendo fatos significativos e utilizando meios para se chegar a leis que possibilitem uma generalização. Já o segundo, segundo Roberts, argumenta em seu livro **Contra o Método** (1975) que a ciência precisa ser anárquica, pois o excesso de regras que constituem esse meio inibe o progresso. Apesar de radical e um tanto quanto excêntrica, a teoria de Feyerabend, de fato, tem um grande ponto a ser considerado. A limitação do que deve constituir o *corpus* científico impede que questões proeminentes, mas aparentemente tolas ou aparentemente insanas,

recebam atenção e financiamento para serem pesquisadas e, com isso, o campo científico mantém-se fechado para a possibilidade de novas descobertas. Essas duas mentalidades tão opostas podem referir-se também a um modo de fazer ficção científica:

Um sinalizador desse binário, embora não muito satisfatório, poderá ser a FC *hard versus a FC soft* – uma distinção feita com frequência pelos próprios fãs da FC. Sendo mais exato, poderíamos dizer que ela indica a diferença entre a ciência na ficção científica que se deriva da noção rígida russelliana (com as correlações de verdade e precisão), e a ciência na ficção científica derivada do anárquico sentido feyerabendiano do termo (com as correlações de jogo intelectual imaginativo e extração). Minha preferência como leitor é pela segunda. (ROBERTS, 2018, p. 56).

Os outros binários que podem ser apontados a partir das noções de ficção científica *hard* e *soft*, segundo Roberts (2018), são: arte/ciência, romance/novela e ciência/tecnologia. Quanto ao primeiro, acreditamos que ele tenha sido resolvido ao longo desta primeira parte de nosso trabalho, especialmente quando nos referimos às questões de representação e verossimilhança. Com relação ao segundo, apesar dele constituir o debate acerca dos gêneros mais populares na escrita de ficção científica, não será objeto de nossa atenção neste momento, já que nosso *corpus* é composto por contos. Já quanto ao último, buscaremos esclarecê-lo a seguir.

Comumente acredita-se que a tecnologia é derivada da ciência (e nesse sentido acaba-se excluindo muitas ficções científicas que não se relacionam com as ciências exatas ou artefatos tecnológicos, como afirmamos anteriormente), mas, como bem lembra Roberts, “a ciência se torna uma moldura filosófica idealista [...]. A tecnologia, por outro lado, é o discurso de ferramentas e máquinas, sendo as ferramentas extensões do trabalhador humano [...] e as máquinas, dispositivos que se mantêm a parte do trabalhador humano” (2018, p. 49). Para esse ensaísta inglês (2018), as ferramentas e máquinas são predominantes como *novums*¹⁰ na ficção científica, contudo, também existem aquelas obras que possuem natureza mais conceitual e científica.

Apesar da predominância, pelo menos no âmbito da ficção científica de língua inglesa, de narrativas que têm a tecnologia como seu *novum*, as narrativas conceituais acabam tendo melhor recepção por parte da crítica:

¹⁰ Conceito de Darko Suvin explicado por Roberts como sendo “o dispositivo, artefato ou premissa ficcionais que põe em foco a diferença entre o mundo que o leitor habita e o mundo ficcional do texto de FC. Esse *novum* pode ser algo material, como uma espaçonave, uma máquina do tempo ou um dispositivo de comunicação mais-rápido-do-que-a-luz; ou pode ser algo conceitual, como uma nova versão de gênero ou consciência” (ROBERTS, 2018, p. 37).

A predileção do gênero pela tecnologia tem gerado diversos efeitos ofuscantes dentro da moldura estética da FC. No entanto, continua havendo um preconceito grosseiramente hierarquizado contra esse trabalho. A novela de ideias tem sido tradicionalmente privilegiada diante da novela instrumental da máquina, do mesmo modo que a ficção real (indicando um subgênero particular da ficção tradicional, literária) é privilegiada em face da ficção científica pelo *establishment* literário. Só há pouco tempo, em termos filosóficos, têm sido desenvolvidos discursos que nos permitem desafiar esse preconceito. (ROBERTS, 2018, p. 50).

Roberts argumenta que muito da desvalorização dos valores técnicos reflete os postulados de Aristóteles e Platão que representam, ainda hoje, uma base para o pensamento Ocidental (2018, p. 50-51). Ambos os filósofos foram responsáveis por desvincular *episteme* de *technê*, que para os sofistas compunham o todo do conhecimento. Aos sofistas, considerados por seus sucessores enganadores e transformadores da verdade em instrumento, sobrou a *technê* e aos verdadeiros filósofos, o conhecimento, a *episteme*.

Devido a essa não distinção entre ciência e tecnologia, por parte da crítica e dos leitores, promove-se uma generalização que resulta em dois preconceitos. O primeiro é o preconceito corrente nos meios acadêmicos e entre o público que se define como mais intelectualizado com a crença de que a ficção científica trata apenas de questões tecnológicas, abandonando questões existenciais e legando ao esquecimento a composição estética das narrativas. O segundo é o preconceito interior ao gênero, pois, fãs e escritores muitas vezes enxergam a ficção científica sob uma única perspectiva, considerando as obras não tecnológicas menores ou pseudocientíficas.

Aliás, quando trata de temas tecnológicos, a boa ficção científica não os aborda de forma alienante ou limitadora, como creem muitos acadêmicos. Temos o exemplo disso em vários autores da chamada fase de ouro da ficção científica estadunidense, como Isaac Asimov e Philip K. Dick, que escreveram diversas histórias que lançavam um olhar crítico acerca das novas tecnologias e faziam projeções pouco convencionais sobre como poderia vir a ser nossa relação com as máquinas. Como no caso de **O homem bicentenário** (1976), de Asimov, em que, ao final da história, o robô torna-se completamente humano. Nesse mesmo período temos também como grande exponente Ray Bradbury, que trata de instâncias mais conceituais como, por exemplo, na distopia **Fahrenheit 451** (1953), centrada em uma sociedade na qual livros foram proibidos e as consequências disso; ou ainda em suas **Crônicas Marcianas** (1960), que tematizam a chegada do homem ao planeta Marte e a colonização dele. Seus livros, por mais que não

se preocupem em apresentar temas e artefatos tecnológicos, são parte do cânone da ficção científica.

1.4 O preconceito que recai na ficção científica

Como vimos, a constante associação da ficção científica com a uniformidade especulativa técnica ou com a ideia de verdade confere ao gênero um legado de preconceitos e generalizações compartilhados tanto pela crítica quanto pelo público dessas narrativas. O subtítulo do livro de Roberts (2018) aponta-nos para esse percurso tão conturbado de aceitação do gênero: “Do preconceito à conquista das massas”. A popularização da ficção científica no início do século XX se deu, de fato, a partir de um meio marginal, através das chamadas revistas *pulp*:

Pulp era, por definição, material de baixa qualidade. Essas revistas só eram encontradas em bancas de jornal, nas esquinas, jamais nas livrarias, para onde se dirigia a nata da sociedade. Destinadas ao público de baixa renda, as *pulps* eram várias vezes mais baratas do que um livro de livraria, ou não valeria a pena pagar por esse tipo de literatura. (BELLI, 2012, p. 50).

Essas revistas, que tiveram origem ainda no século XIX, tinham como temas romances melosos, fantasias, histórias policiais e de aventura e tornaram-se logo um meio para a expansão da ficção científica. Com o tempo, algumas revistas, devido ao excelente trabalho de editores (como J. C. Henneberger fundador da revista **Weird Tales** que chegou a publicar contos e novelas de H. G. Wells e H. P. Lovecraft, ou mesmo Hugo Gernsback, na **Amazing Stories**), passaram a valorizar mais do que o caráter puramente comercial, refinando seus conceitos e filtros editoriais.

É certo que algumas motivações controversas contribuíram para que o imaginário do público geral acerca da ficção científica se prendesse à ideia de especulação científica ou projeção tecnológica, como no caso de Hugo Gernsback em sua revista **Modern Electrics**, que era antes de tudo um catálogo de peças e utensílios elétricos. Os contos publicados valorizavam especialmente “a descrição e nomes de um grande número de máquinas que poderiam existir no futuro” (BELLI, 2012, p. 54). Mais tarde, Gernsback desvinculou-se da mera especulação científica e organizou uma das mais influentes revistas de ficção científica, a **Amazing Stories**, que em sua primeira edição trouxe histórias de H. G. Wells, Julio Verne e Edgar Allan Poe.

Essas revistas oscilavam muito em qualidade, algumas prezavam pela originalidade e rigorosidade em seus temas, enquanto outras reajustavam modelos vendáveis aos mais variados gêneros (*western*, aventura, policial, ficção científica, romance, fantasia). Contudo, a generalização quanto à qualidade dessas revistas mostrasse nociva, pois ignora as boas histórias que surgiam em meio ao turbilhão de revistas *pulp* que alcançavam um grande público:

As academias literárias, tanto da Inglaterra quanto dos Estados Unidos, ignoravam completamente as revistas *pulp*, consideradas subliteratura sem importância. Os grandes autores, ou os autores que eram considerados pela elite esclarecida, não queriam se misturar aos escritores populares, por considerá-los péssimos e sem formação alguma. (BELLI, 2012, p. 57).

A revista **Amazing Stories** acirrou a concorrência nesse meio, fazendo com que as outras revistas também refinassesem seus conteúdos, desse modo ela publicou grandes nomes que posteriormente se consagrariam dentro do gênero, como Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury, dentre outros. Atribuir às revistas *pulp* o mero caráter de literatura de massa e considerá-las a maior ou única forma de expressão da ficção científica contribui, ainda hoje, para a desvalorização do gênero. Contudo, esse histórico só nos reafirma o potencial inventivo e possibilidade de alcance da ficção científica. Mesmo à margem, a ficção científica desse período conseguiu encontrar sua identidade e seu público e, diferentemente do que os intelectuais e acadêmicos da época acreditavam, esse público não era composto de pessoas simplesmente alienadas e ignorantes. Do mesmo modo, os escritores da época também não podem ser resumidos à definição feita por Sodré:

Estamos aqui bastante longe da problemática do autor como artista: o autor de FC comporta-se mais como um jornalista falando do futuro do que como um escritor. Não se concebe nele a crise do sujeito que Sartre aponta como fundadora do artista. O autor de FC não escreve para marcar a relação existencial com o mundo, mas como um profissional do ofício. (SODRÉ, 1973, p. 41).

Nessa passagem, Sodré (1973) não se refere exclusivamente aos escritores do período das revistas *pulp*, mas ao escritor de ficção científica de modo em geral. Contudo, centraliza a produção da ficção científica nesse período e a considera um mero produto da indústria cultural. Acreditamos, todavia, que é impossível descolarmos a questão humana das grandes histórias de ficção científica, escritas na era *pulp*, em fase anterior ou posteriormente a ela. Como não pensar no humano e existencial em **A máquina do**

tempo (1895), de Wells, ou apagar os conflitos do homem em **Eu, Robô** (1950), de Isaac Asimov? A ficção científica, assim como toda arte literária, refere-se ao que é essencialmente humano.

A ficção científica é muito diversa em temas, abordagens e intencionalidades discursivas, não corresponde apenas a um artefato, produto formular, ou apenas a uma literatura de massa, como acredita Sodré:

No plano do discurso, ela [a ficção científica] se “verossimiliza” como literatura, isto é, faz-nos crer que é arte literária, recuperando ideologicamente, através da função da instituição literária, o discurso, já experimentado, da literatura. Enquanto esta realiza uma mimese autônoma da linguagem, a FC imita ideologicamente a literatura. É uma paródia do discurso literário. Mas como isso também é feito por outros gêneros no interior da literatura de massa (romances policiais, sentimentais, etc.), torna-se precário buscar a especificidade da FC no plano da pura organização da narrativa. (SODRÉ, 1973, p. 61).

Para esse teórico, a ficção científica nem chega a constituir um campo da literatura, apenas emula sua linguagem e utiliza-se de temáticas da indústria cultural. Segundo o teórico, a ficção científica foi na contramão das vanguardas de sua época. Enquanto no início do século XX escritores como Joyce, Musil, Proust, Virginia Woolf e outros abandonavam os aspectos exteriores do mundo para debruçarem-se sobre impressões, minúcias, imprecisões e sobre os mais diversos processos mentais, os escritores de ficção científica rememorariam uma tradição romanesca já superada:

Do ponto de vista literário, a Ficção Científica nasceu velha: discursiva e mimética, sua forma tinha quase um século de atraso com relação ao que a vanguarda literária fazia na época. Seus temas misturavam-se aos temas correntes da indústria cultural: foguetes e viagens espaciais envolviam-se com mistérios policiais, dragões e aventuras de capa e espada. (SODRÉ, 1973, p. 34).

Muitos são os pontos de discordância quanto à visão de Sodré. O primeiro deles seria o fato de que esse teórico localiza a origem da ficção científica no início do século XX, com o surgimento das revistas *pulp*, e parece desconsiderar, apesar de citar em vários momentos de seu livro, toda a produção anterior e, ainda, o amadurecimento dessas revistas, com projetos mais consistentes, sobretudo, a partir dos anos 1940.

O segundo ponto seria quanto ao fato de a ficção científica não constituir uma vanguarda. Ora, mesmo se considerarmos, como faz Sodré, o surgimento da ficção científica no início do século XX, esse tipo de literatura vincula-se a temáticas vanguardistas do período (como as propostas pelo futurismo italiano de exaltação das

máquinas e da tecnologia). Contudo, acreditamos que a ficção científica é uma expressão literária bem mais antiga do que parece acreditar Sodré e, além disso, inovadora em sua forma, não só pela relação que estabelece por meio do efeito de real obtido, mas também, em alguns casos, por seu caráter formal e estético. Disso seria exemplo notável a obra **Somnium** (1634) de Johannes Kepler que, além de um grande cientista do século XV, deve ser lembrado por ter nos deixado essa obra extraordinária. **Somnium** (1634) transita entre dois mundos, o mágico e o científico, o primeiro, contido no cerne da narrativa, trata de feiticeiras e demônios que possibilitam um sonho de viagem até a Lua, e o segundo, em notas de rodapé que explicam sobre astronomia, a Lua e temas científicos gerais. A interação desse jogo entre o fantástico e o científico é possível devido a um trabalho formal extraordinário, como lembra **Roberts**:

Essa associação de opostos evidentes, este (para usar um termo retórico) oxímoro é exatamente o princípio estético implícito em **Somnium**. Kepler trabalha esse princípio em seu texto em vários níveis, sem esquecer do nível formal. Sua nota 206 calcula que “*Paulo maior diameter lunares parte Quarta terrestres*” [a Lua tem um quarto do tamanho da Terra]. Essa dimensão é então incorporada de modo formal ao próprio texto, contendo a primeira parte de **Somnium** 3.800 palavras e as notas mais de 15.000 (isto é, o texto de **Somnium** tem um quarto do tamanho das notas ao **Somnium**). Em outras palavras, a maior, mais pesada porção científica do todo funciona como elemento fundamentado, do tipo terreno; a porção menor, mais fantasiosa, funciona como um arrebatamento mais descuidado, mais lunático. (ROBERTS, 2018, p. 107. Grifo do autor).

Kepler integrou duas realidades opostas, mas que diziam muito sobre ele mesmo e o período em que ele viveu. Lembremo-nos de que “entre 1560 e 1660 [...] cerca de 100 mil bruxas foram condenadas” (Hufton, 1995, p. 340) em toda a Europa e que nesse mesmo período, em 1553, era publicado o livro **As Revoluções dos Orbes Celestes** que continha uma nova visão do cosmos, heliocêntrica, apresentada por Copérnico. A maneira com que Kepler conseguiu apresentar essas duas visões de mundo em sua obra não só demonstra que a ficção científica pode representar uma vanguarda em seu sentido temático como também estético. Esse entendimento reafirma nosso argumento de que a ficção científica é uma expressão artística bem mais antiga do que Sodré propõe.

Escritores como Wells e Verne são citados constantemente por Sodré, porém, outros como Kepler e Voltaire são ignorados; uma possível leitura de seu texto seria a de que tais autores, por sua elevada qualidade, não poderiam ter suas obras elencadas como pertencentes à ficção científica. O teórico ainda cita uma referência bem mais antiga,

Luciano de Samósata, como um escritor que fez uso da linguagem científica de sua época, mas que tinha um projeto bem acabado, diferente da ficção científica. Acreditamos que ao excluir tais obras do campo da ficção científica Sodré (1973) faz um recorte bastante limitado e que acaba se mostrando incapaz de sustentar esse seu posicionamento com relação à ficção científica.

O terceiro argumento apresenta-se na verdade mais como um desdobramento do segundo. Sodré parece se esquecer de que a ficção científica não foi uma manifestação localizada exclusivamente nos Estados Unidos. Se ele considerasse sua manifestação na América Latina, por exemplo, veria que ela está estreitamente ligada às vanguardas do período, como afirma Arella:

A ficção científica latino-americana em suas origens não é propriamente ficção científica, mas surge a partir da experimentações *avant-garde* como as de Huidobro, Felisberto Hernández, Pablo Palacio ou ideias avançadas dos modernistas mais aplicados: Rubén Darío, Amado Nervo, Clemente Palma, Leopoldo Lugones; ou pelas primeiras inovações do gênero nascente no continente: Holmberg, Borges, Bioy Casares, Clemente Palma, Jodorowsky. (ARELLA, 2015, p. 44, tradução nossa).¹¹

O apego à ideia de produção da indústria cultural e à crença na preponderância da literatura de massa faz com que Sodré (1973) acabe por ignorar uma grande quantidade de excelentes obras de ficção científica. O sociólogo parece compreender esse gênero apenas pelo ponto de vista da produção hollywoodiana de cinema, das histórias em quadrinhos e das revistas *pulp*, desconsiderando que, inclusive nesses meios, ainda é possível encontrar expressão artística de grande relevância.

Não obliteramos o caráter linear das revistas *pulp*, contudo enxergamos, assim como Roberts (2018), que existe algo acerca dessas produções que escapa às simples correlações feitas com relação à literatura de massa:

Como explicar o estranho apelo que a FC *pulp* continua a ter sobre o gênero? Suas limitações são demasiado óbvias e inegáveis para precisarem de muita elucidação. Ela foi, em geral, uma literatura pueril e limitada em termos estéticos, voltada para o denominador mais baixo, com frequência reacionária no âmbito ideológico, raramente mais do que um passatempo, uma literatura de distração. Contudo, há mais alguma coisa. Flaubert disse uma vez que gostava mais de ouropel que de prateado porque aquele possuía todas as

¹¹ “La ciencia ficción latinoamericana en sus orígenes no es ciencia ficción propiamente, sino que surge a partir de la experimentación vanguardista como la de Huidobro, Felisberto Hernández, Pablo Palacio o ideas avanzadas de los modernistas más aplicados: Rubén Darío, Amado Nervo, Clemente Palma, Leopoldo Lugones, o por las innovaciones primogénitas del género naciente en el continente: Holmberg, Borges, Bioy Casares, Clemente Palma, Jodorowsky.” (ARELLA, 2015, p. 44).

qualidades do prateado e uma a mais – *páthos*. [...] De todas as *pulps*, as de FC eram as mais vistosas; em parte porque seu conteúdo era mais excitante, mais cheio de estrelas, mais propenso a erguer, com metáforas, os olhos de seus leitores para o que brilha acima de nós; em parte, também, porque estavam conscientes e até mesmo se regozijavam com a própria simplicidade e o estilo *kitsch* (uso a palavra em seu sentido mais positivo). [...] as *pulps* de FC tinham o impacto maior sobre uma grande tradição literária (a FC propriamente dita), sua própria crueza correspondendo com frequência a um vigor significativo em termos estéticos. (ROBERTS, 2018, p. 353).

As revistas *pulp* possuem uma grande importância histórica em função da popularização da leitura. Até o século XIX os livros eram muito caros, um artigo de luxo que apenas pessoas de alta renda adquiriam. A população, de maneira geral, contentava-se com os folhetins, presentes nos jornais, que já tinham uma tradição desde o romantismo. As revistas *pulp*, criadas no final do século XIX, contribuem, ao lado do folhetim, para a popularização da leitura entre a população de baixa renda, uma contribuição extraordinária, por si só. E, apesar da qualidade duvidosa de boa parte do conteúdo, muitas delas, como já dissemos, publicaram histórias de grandes autores, levando o grande público a conhecer nomes como Poe, Lovecraft, Wells, Verne, entre outros.

Contudo o olhar que se costuma lançar para abordar tal questão tende a considerar que as revistas *pulp* serviram exclusivamente para a proliferação de uma literatura de massa, ou trivial, como denomina Kothe (1994, p. 13), caracterizada pela “repetição e superficialidade de tipos, enredos, finais”. Esse olhar é configurado por uma noção elitista de literatura e arte, que tende a discriminar toda e qualquer forma de expressão artística que se aproxime da população em geral. A generalização da produção desse período e a categorização da ficção científica como sendo um gênero menor resultam na marginalização e no preconceito elitista de que nada desse material deve ser considerado literário e ecoa, ainda hoje, em diversos discursos teóricos.

Chklovski, importante teórico do formalismo russo e que se destaca ainda hoje pelas suas contribuições, em seu texto “A arte como procedimento”, diz que há uma automatização das ações humanas. Desse modo, tendemos a reproduzir uma rotina sem refletirmos sobre ela, pensamos e interpretamos o mundo automaticamente e a arte serve para nos libertar disso:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em

si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

O procedimento da arte, para esse teórico, é o de singularização dos objetos e eventos, ou seja, a arte não nos apresenta novas imagens e sim faz com que vejamos imagens, objetos e eventos de nosso mundo de forma única, singular. Chklovski, mesmo que não tenha objetivado isso em seu texto, pode nos auxiliar bastante a contrapor a ideia de que a ficção científica seria meramente um produto da literatura de massas, afinal, o procedimento de escritura do gênero consiste, desde seu início, na singularização da relação do homem com a ciência e com a tecnologia e também do homem com o cosmos. A ficção científica quando conta histórias sobre viagens interplanetárias ou sobre a existência de seres extraterrestres, por exemplo, faz com que olhemos para o céu e para as estrelas, que costumamos ignorar cotidianamente, como se olhássemos pela primeira vez.

Ray Bradbury, em **Fahrenheit 451** (1953), apresenta-nos um grande exemplo desse processo de singularização. Nessa história, os homens abandonaram os livros e a arte de maneira em geral e concentraram toda a sua atenção em programas televisivos aparentemente interativos. A linguagem e a comunicação é mínima, a dependência de remédios antidepressivos é imensa e o corpo de bombeiros abandona sua função de apagar incêndios e passa a ser responsável pela manutenção da ordem, queimando todo e qualquer livro que encontra e fazendo com que todos aqueles que ainda resistem desapareçam. O protagonista dessa história, chamado Guy Montag, é um bombeiro que vive de acordo com a norma, até que, em um dia comum de trabalho, depara-se com uma grande biblioteca cuja dona prefere queimar junto aos livros do que perdê-los. A partir desse momento, Montag passa a se questionar sobre a importância desse objeto que até então lhe era indiferente e é através do olhar dele que temos a singularização do livro. O livro, um objeto clandestino naquela sociedade, passa a instigar Guy Montag de modo que, depois de esconder um por um longo tempo, ele cria coragem para tentar lê-lo. Chklovski, segundo a nossa leitura, alerta que:

Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático; os que podem recordar a sensação que tiveram quando seguraram pela primeira vez a caneta na mão ou quando falara pela primeira vez uma língua estrangeira e que podem

comparar essa sensação com a que sentem fazendo a mesma coisa pela milésima vez, concordarão conosco. (CHKLOVSKI, 1978, p. 43-44).

Quantos de nós conseguem lembrar a primeira vez em que leu uma história e qual a sensação que sentiu? A experiência de Montag, que era apenas um leitor funcional, talvez nos lembre um pouco da nossa, uma vez que ele se sentiu animado e confuso, como uma criança recém-alfabetizada porém muito curiosa se sentiria ao se deparar com uma história complexa. Com esse olhar, o protagonista segue em busca de respostas sobre qual o sentido daquelas histórias e sobre o motivo delas serem consideradas tão prejudiciais à sociedade, e é a partir desses questionamentos que ele presta atenção pela primeira vez nas pessoas com as quais convive e na organização social a qual pertence. O romance de Bradbury liberta-nos do automatismo perceptivo na medida em que nos faz compartilhar da visão singular de Montag. Olhamos para aquele mundo ficcional de maneira prolongada e mais atenta do que olhamos para o nosso e, assim como Montag, ponderamos sobre o quanto a tecnologia distanciou as pessoas de lá e sobre o quanto a ausência da arte fragilizou as relações humanas e a autonomia daquelas personagens. Ao término da história, lançamos esse mesmo olhar, que percebe ao invés de apenas reconhecer, ao nosso mundo e constatamos que a realidade de Montag não é tão distante da nossa.

Fahrenheit 451 é uma obra que trabalha muito bem com o procedimento explicado por Chklovski e apoiamos-nos nos argumentos apresentados por esse teórico russo na medida em que acreditamos que a arte deve ter esse caráter movente, que desestabiliza de maneira a nos fazer perceber o nosso mundo mais atentamente. Além da obra de Bradbury, podemos citar diversos outros exemplos de ficções científicas capazes de nos fazer perceber o mundo com um olhar singular, como as obras dos autores já citados, ou que ainda citaremos em nosso estudo (Wells, Verne, Shelley, Voltaire, Kepler, Asimov, etc.).

1.5 As origens da ficção científica e o lugar do alienígena

Como vimos, o início do século XX corresponde a um período importante para a narrativa de ficção científica, pois, por meio das revistas *pulp*, o gênero se popularizou e ganhou os mais diversos públicos. Tal marco é inquestionável ao se pensar na história da

ficção científica, contudo, assinalar pontualmente suas origens é uma tarefa que escapa a qualquer consenso.

Há algumas noções inquestionáveis, como a de que a ficção científica não é uma expressão que surgiu apenas no século XX, assim como a de que a ficção científica deve, de alguma forma, relacionar-se a um tipo de discurso científico ou tecnicista. Porém, os pontos de discordância formam uma lista bem maior. Em qual nível deve se dar a relação da ficção científica com a ciência, de quais discursos e de quais concepções de ciência ela deve falar, são algumas das questões:

Para alguns críticos, a identidade da ciência, visto que ela modifica a parte ficção da FC, é a questão crucial quando se trata de definir o gênero. O influente argumento de Brian Aldiss, de que a FC começa com o **Frankenstein** de Mary Shelley, de 1818 (embora o próprio Aldiss relate numerosos e importantes antecessores), conta com o pressuposto de que a FC não poderia ter se originado antes do século XIX precisamente porque foi apenas no século XIX que a ciência, como agora compreendemos o termo, obteve curso cultural generalizado. Para citar Peter Nicholls: “A FC em si requer consciência do enfoque científico [...]. Um modo cognitivo, científico de ver o mundo só emergiu no século XVII e só penetrou de modo efetivo na sociedade nos séculos XVIII (de forma parcial) e XIX (em grande extensão)” (CLUTE e NICHOLLS, ANO, p. 567-68, apud ROBERTS, 2018, p. 42).

Sem dúvidas, as descobertas da ciência, a partir do século XVII, serviram como combustível para a criatividade de autores de ficção científica e a partir desse período, especialmente a partir dos séculos XVIII e XIX, diversas obras surgiram baseadas em muitas das inquietações acerca do poderio científico e da relação do homem com a máquina. Entretanto, a ciência, se pensada em seu sentido mais amplo, como *scientia*, conhecimento que “procura compreender o cosmos em termos materialistas, em vez de espirituais ou sobrenaturais.” (ROBERTS, 2018, p. 42), acompanha o homem há bem mais tempo.

Por mais que as ciências antigas tenham tido grande parte das suas ideias superadas, é inegável que suas proposições instigaram os homens de seus tempos e que isso se refletiu por meio da literatura. Um grande exemplo é a obra do escritor grego Luciano de Samósata, escrita no século II, intitulada **Uma história verídica**. A concepção de cosmos de Luciano era totalmente distinta da nossa, pois o autor escreveu muito antes de Copérnico ou Galileu reorganizarem toda a nossa concepção de universo. Em seu tempo, acreditava-se que a Terra era o centro do universo, essa era uma adaptação das

considerações de Aristóteles feita por Ptolomeu que falava sobre várias esferas, questões de elementos da natureza e elementos misteriosos.

Na história de Luciano, ele e vários homens fazem uma expedição de navio e, levados por uma forte ventania chegam à Lua que, aliás, encontra-se em guerra com o Sol. Ele e seus tripulantes ajudam a resolver essa briga e retornam ao planeta Terra, fazendo antes uma breve visita ao planeta Vênus que estava sendo colonizado. A partir dessa breve sinopse, a história de Luciano pode ser confundida com muitas daquelas que constituem o subgênero chamado “Space Opera”, contudo, a escrita peculiar do grego, repleta de sátiras e ironias, bem como de descrições hiperbólicas e, muitas vezes, até insólitas, muito possivelmente desestabilizem o leitor e levem-no a se questionar sobre a seriedade de tal história. Esse é provavelmente o efeito que o autor quer gerar, pois sua ironia, apresentada desde o início da obra, já nos revela, a partir de um discurso metaficcional, que sua obra não será nada convencional:

Ora, o próprio repouso poderia até tornar-se-lhes agradável, se porventura se entregassem a um gênero de leitura que, além de proporcionar um entretenimento simples, como é o que resulta duma temática jocosa e divertida, suscitasse também alguns motivos de reflexão que não desconvêm às musas – algo parecido, suponho, com o que porventura sentirão ao lerem esta minha obra. Efectivamente, o que nela os seduzirá reside não apenas na estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no facto de ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verossimilhança e de verdade, mas igualmente na circunstância de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, prosadores e filósofos. (SAMÓSATA, S/d, p. 17).

Luciano, ao quebrar a barreira e dirigir-se ao seu leitor diretamente informando-lhe que as histórias que serão contadas em seguida não são verdadeiras, expõe ao leitor questões sobre verossimilhança, representação, suspensão de descrença e efeito de real. Tamanha ironia é interpretada por Roberts como uma antificação científica: “Seria mais exato considerar Luciano antes como anti-FC que como proto-FC; nas anti-FC envolve, ainda assim, um compromisso com os termos da FC.” (2018, p. 76). Acreditamos que a obra de Luciano deve ser pensada como uma das originárias da ficção científica, pois o autor, mesmo ironizando a ciência e as crenças de seu tempo, partiu delas para compor sua obra, um escritor de ficção científica não deve, necessariamente, ser um crente na ciência de seu tempo, e pode ironiza-la e até mesmo subvertê-la.

Roberts (2018) pontua ainda outros autores que também escreveram textos em que há jornadas fantásticas rumo ao céu e a outros planetas, histórias até anteriores a de Luciano. Contudo, acreditamos que as problemáticas que Luciano discute em sua obra

são de relevância até hoje para se pensar a ficção científica, na medida em que o autor antecipou algumas das questões que já discutimos nessa parte de nosso trabalho. Além disso, sua história nos mostra que os seres extraterrestres representam uma vanguarda da ficção científica, pois são uma das primeiras inquietações humanas acerca do cosmos.

Após o período de Luciano, a literatura de ficção científica passa por um longo hiato. Por mais de mil anos essa forma de expressão literária, e especialmente as histórias que tratam de alienígenas, praticamente desapareceram. Não que não houvesse mais histórias de viagens para além de nosso planeta, mas a abordagem, totalmente sustentada pelo discurso religioso cristão do período, distanciava-se de qualquer discussão científica. Um grande exemplo é **A Divina Comédia** (Séc. XIV), de Dante Alighieri. Nessa obra, Dante percorre o Inferno, que se encontra no centro da Terra, o que alguns especuladores chamam de terra oca, e o Céu, que se encontra fora da atmosfera de nosso planeta, o que poderia configurar-se como uma viagem espacial. Contudo, a interpretação desses espaços fantásticos não se dá por meio de uma racionalização, como acontece na ficção científica, afinal, eles são sustentados a partir do discurso cristão, da interpretação religiosa. Roberts, acerca do romance medieval, afirma que:

Como acontecia com a novela grega, a transladação para os céus era antes o translado para um reino divino que para um reino material, mas, ao contrário dos gregos, as expedições interplanetárias medievais partilhavam uma unidade monoteísta anexada a uma autoridade religiosa totalitária, que negava as possibilidades imaginativas que a FC requer. Essa cultura pode produzir um Dante, mas não um Asimov. (ROBERTS, 2018, p. 81-82).

O período medieval, por ser marcado pela religiosidade, não se mostrou um solo produtivo para a ficção científica, especialmente no que tange aos seres extraterrestres. Era impossível se pensar em universos habitados por outros seres sem que a paixão de Cristo fosse questionada, os alienígenas teriam seu próprio Cristo ou nosso Cristo teria sido crucificado para salvá-los também? Além disso, a concepção cosmológica, ainda associada às discussões de Aristóteles e Ptolomeu, colocava a Terra no centro do universo, deixando o homem, assim, em uma posição bastante confortável.

A nova visão cosmológica apresentada por Copérnico em 1553 e depois reforçada por Galileu em 1632 desestabiliza essa ordem para as novas gerações, criando um fenômeno de histórias de alienígenas cristãos no século XVII:

Um traço notável da ficção científica escrita durante esse século é a insistência ansiosa com que indaga sem cessar sobre a questão da primazia do sacrifício

de Cristo. Vejamos, por exemplo, a obra de Francis Godwin, bispo anglicano de Llandaff. Sua aventura de jornada espacial, publicada postumamente, **The Man in the Moone: or, A Discourse of a Voyage Thither by Domingo Gonsales, the Speedy Messenger** (1638) ilustra a interpenetração de discursos religiosos e científicos. A primeira ação do protagonista de Godwin, ao chegar à Lua e ver seus habitantes, é gritar “Jesus Maria”. Isso faz com que os lunários “[caiam] todos de joelhos, diante do que minha alegria não foi pequena” (Godwin, **The Man in the Moone**, p. 96). Esse júbilo reflete a confirmação da singularidade da encarnação de Cristo. (ROBERTS, 2018, p. 99).

Há ainda o exemplo da obra de Cyrano de Bergerac, **L’Autre monde ou les états et empires de la Lune**, na qual seu protagonista, ao chegar na Lua, se depara com a figura bíblica de Elias que informa que ali se encontra o Éden, o qual fora transferido para lá depois do dilúvio. Entretanto, acreditar que a ficção científica desvinculou-se totalmente dos discursos míticos e/ou religiosos ao longo do tempo e que as inquietações desses autores foram totalmente suplantadas por outras estritamente racionalistas, a partir do Iluminismo, configura-se como uma ingenuidade, como lembra Roberts (2018, p. 141):

A FC fica eufórica com o avanço tecnológico, vida alienígena ou a escala do cosmos e tem um medo supersticioso deles. *Scientia*, a palavra latina por trás do segundo termo no nome de marca do gênero, significa conhecimento, mas a ficção científica é de fato apenas uma ficção de conhecimento num sentido mitológico. Horkheimer e Adorno observam que “os humanos se acreditam livres do medo quando não há mais nada desconhecido. Isso tem determinado a trilha da demitologização”; mas “o Iluminismo é medo mítico radicalizado” (HORKHEIMER e ADORNO, p. 11, apud ROBERTS, 2018, p. 141).

A noção de apreensão do todo, tão intentada pelos iluministas, mostrou-se um trabalho impossível e, com isso, o medo e a fabulação a partir do desconhecido afeta-nos diretamente até hoje. Temos medo ainda dos lugares inexplorados e, principalmente, de povos alheios a nós, ou, como normalmente os chamamos: alienígenas.

Imaginamos esses seres das mais diversas formas. Em uma das primeiras obras de ficção científica, **Uma história Verídica**, também de Luciano de Samósata, os selenitas se assemelham aos homens, mas possuem peculiaridades em relação à sua pele, que é extremamente branca; e a forma de reprodução desses alienígenas também é de muita estranheza, pois eles são gerados na panturrilha. Outro texto que caracteriza o extraterrestre a partir de uma forma humanoide, porém deformada, é **Cosmografia** (1544), de Sebastian Münster, essa obra foi um sucesso em sua época, especialmente pelas xilogravuras que acompanhavam a história:



FIGURA 1. Formas de vida alienígenas. Ilustração do livro **Cosmografia**, de Münster (1544).

Já para Kepler, em seu **Somnium** (1634), os alienígenas se assemelham a répteis: possuem escamas, trocam de pele, diminuem e aumentam a respiração de acordo com o clima que melhor lhes convém.

Podemos perceber que a descrição dos seres alienígenas não segue um padrão, oscila entre humanoides e seres animalescos. Análises iconográficas como as feitas por Ginway, teórica estadunidense, especialista em ficção científica brasileira, tendem a relacionar essa oposição a um caráter alegorizante que o extraterrestre pode desempenhar na literatura. Para a teórica, dentro da ficção científica brasileira:

Os alienígenas muitas vezes servem como os alter egos da humanidade, como representações do admirado e/ou temido Outro. As histórias brasileiras envolvendo alienígenas humanoides tendem a ser textos reescritos de mitos de identidade brasileiros e da harmonia de três raças (a europeia, a africana e a ameríndia), que é proclamada como a base da sociedade brasileira. Os alienígenas não humanoides, por outro lado, tendem a reproduzir a experiência brasileira com estrangeiros, colonizadores ou comerciantes, que muitas vezes exploravam os recursos do país enquanto mantinham distância dos próprios brasileiros (GINWAY, 2010, p. 21).

Não só na ficção científica brasileira essa interpretação seria possível. Roberts (2000) lembra-nos que “[a] ficção científica é usada para reforçar uma construção ideológica particular e estreita do Americanismo ao demonizar algum bode expiatório hipotético” (ROBERTS, 2000, p. 70, tradução nossa)¹²; e que na ficção científica estadunidense há essa tendência de colocar o alienígena como o outro, o intruso que deve ser exterminado pelo bem da nação, chegando a um nível paranoico que teve como seu

¹² “SF is being used to reinforce a particular, narrow ideological construction of ‘American-ness’ by demonizing some notional scapegoat.”(ROBERTS, 2000, p. 70).

auge na leitura de Orson Wells de **A Guerra dos Mundos** em uma rádio, o que levou a população ao desespero, com muitos acreditando que, de fato, uma invasão alienígena estava acontecendo. Outro exemplo seria o livro de Campbell, citado por Belli:

Um livro do próprio Campbell, **The Invasion os the Body Snatchers** (levado ao cinema por Don Siegel e com o título em português de **Os Vampiros de Almas**) foi típico desse período paranoico: contava a história da invasão de uma pequena cidade americana por extraterrestres, que dominavam psicologicamente (apoderavam-se das “almas”) os cidadãos durante o sono. As alusões à União Soviética, potência inimiga, e a sua ação de propaganda partidária (favorecida pelo “sono” do cidadão), são bastante claras. No filme, algumas autoridades afinal convencidas do perigo gritam sintomaticamente: “Chamem o FBI, chamem o FBI...” (BELLI, 1973, p. 44).

Contudo, limitar o extraterrestre à mera alegoria do humano pode empobrecer bastante nossa leitura. Afinal, muitas vezes, a composição do ser alienígena não se dá de maneira tão óbvia, como veremos mais adiante quando analisarmos os contos selecionados. Além disso, a forma humanoide ou monstruosa, em várias ocasiões não se apresentam como o principal gatilho para estranhamento, incerteza ou medo na narrativa. Como vimos, uma das inquietações iniciais acerca do encontro com alienígenas referia-se ao modo como esses seres se relacionavam com a religiosidade terráquea e muitas foram as obras que exploraram tal questão; mais tarde, com o fortalecimento de uma mentalidade racionalista, apresentou-se uma outra perspectiva sobre nosso encontro com alienígenas, exemplificada pelo conto **Micrômegas** (1750), de Voltaire, que não se atém ao detalhamento da forma física extraterrestre, mas apenas à sua escala de tamanho, absurdamente maior que a nossa.

O protagonista dessa história, um habitante do planeta Sirius, chamado Micrômegas, tem cerca de cinco quilômetros de altura e viaja pelo cosmos buscando conhecer habitantes de outros planetas. Essa forma de narrativa parece-nos bastante comum agora, contudo, Voltaire foi o primeiro que trouxe o alienígena ao nosso planeta, porque até então as histórias centravam-se em viagens espaciais humanas que resultavam em encontros com habitantes de outros mundos.

Micrômegas viaja por toda a Via Láctea dando grandes saltos de um planeta para outro, em Saturno faz um amigo que passa a acompanhá-lo, em Marte não encontra vida, até que chega ao planeta Terra, que também lhe parece desabitado. Um diamante gigante funciona como uma lupa e então Micrômegas consegue visualizar os pequeníssimos habitantes da Terra, no caso um grupo de filósofos que retorna de uma expedição

exploratória na Antártida. O gigante fica fascinado pelo quanto esses pequenos conhecem sobre ciências exatas, como física e matemática, contudo, quando toca em questões existenciais, percebe que os humanos não conseguem chegar a um consenso, alguns citam Descartes, outros citam Tomás de Aquino, há aqueles que citam Locke, e nenhum deles responde precisamente nenhuma pergunta. *Micrônega*s promete a eles um presente contendo todas essas informações, porém, ao final descobrimos se tratar de um livro em branco.

O conto de Voltaire é muito significativo e representa um marco para as histórias de alienígenas por três motivos. O primeiro, como já afirmamos, é que em ***Micrônega*s** (1750) o ser extraterrestre chega ao nosso planeta pela primeira vez; essa abordagem se tornará, depois de Voltaire, uma das mais populares na ficção científica. O segundo refere-se à questão da escala de tamanho, como bem lembra Roberts:

Voltaire não usa mudanças de escala para propósitos metafóricos; está destacando a verdadeira grandeza do cosmos, a decisiva imensidão do universo que a astronomia do século XVIII começava a revelar. *Micrônega*s tem a altura que tem e o saturnino tem a altura que tem porque essas – Voltaire diz – são as escalas do universo em que vivemos. (ROBERTS, 2018, p. 158).

Voltaire nos dá uma aula sobre as proporções do universo e ainda leva-nos a uma reflexão sobre o lugar do humano no cosmos, o que nos conduz ao terceiro ponto. *Micrônega*s revela-nos muito sobre a pequenez e impotência humana, o gigante mostra-nos que “[...] assim como a Terra não é mais o centro físico do sistema solar, a humanidade não pode ser considerada o foco filosófico ou teológico do universo” (ROBERTS, 2018, p. 157). Os homens deixam de ocupar uma posição ativa na história de Voltaire, afinal, o extraterrestre é quem questiona e quem explora o cosmos. Essa perspectiva, que nos é dada a partir da chegada de um extraterrestre sábio e bondoso, tomará uma feição muito mais assustadora a partir daí, uma vez que **A Guerra dos mundos** (1898) de H. G. Wells acentuará a nossa pequenez e impotência com a chegada de alienígenas que desejam tomar o planeta Terra para si.

Escrito pouco mais de um século depois de ***Micrônega*s**, o romance de Wells será responsável pela consagração da ficção científica no gosto popular, tanto que alguns teóricos localizam a origem desse gênero tão antigo com o surgimento da obra de Wells, juntamente com a de Júlio Verne. De fato, a obra de ambos os autores irá constituir todo um paradigma da ficção científica a partir daí. Verne, com seu apego científico, irá

influenciar nas já tão populares *voyages extraordinaires*, dando a elas disposições mais embasadas no mundo e suas possibilidades e tornando-as menos fantasiosas, enquanto Wells irá constituir toda uma mentalidade de medo e monstruosidade acerca da figura do extraterrestre. Wells irá influenciar e inspirar a criação de diversas obras sobre invasões alienígenas, como lembra Brian Aldiss, no prefácio de **A guerra dos mundos**:

É a pedra fundamental de todas as histórias sobre invasões alienígenas impressas ou filmadas. Seguindo o exemplo de Wells, surgiram muitas outras histórias em que o mundo, ou pelo menos a Inglaterra, é devastado. Entre elas estão **A nuvem da morte**, de Conan Doyle, **The Day of the Triffids [O dia das trífides]**, de John Wyndham, **The Death of Grass [A morte do pasto]**, de John Christopher, **The Wind from Nowhere [O vento de lugar nenhum]**, de J. G. Ballard, **O macaco e a essência**, de Aldous Huxley, e **Herdeiros da Terra**, de minha autoria. (ALDISS, 2016, p. 30).

A popularidade e importância de **A guerra dos mundos** (1889) deve-se ao fato de que há na obra tanto discursos científicos, mais conceituais, quanto discursos das máquinas, girando em torno de uma discussão essencialmente humana. Sua leitura ainda hoje é de grande relevância, pois apresenta uma bifurcação importante para os ramos que se tornaram muito populares na ficção científica, o especulativo e o social/reflexivo.

Seu sentido especulativo, que trata sobre a chegada de alienígenas, seu poderio e nossas possíveis formas de contra-ataque, chama atenção mesmo em uma leitura superficial da obra e acaba servindo como influência para muitas histórias de revistas *pulp* no decorrer do século XX e para o cinema hollywoodiano do passado e da contemporaneidade. Esse sentido corresponde ao mais popular, mas ao mesmo tempo ao mais marginalizado nos meios acadêmicos, isso porque Wells foi extremamente original no momento em que escreveu essa obra, que não se resumia meramente a uma discussão especulativa, contudo, seu modelo foi repetido de forma superficial inúmeras vezes, até se tornar um clichê dentro do gênero. Esse modelo ignora o pessimismo que perpassa a guerra de Wells, dando lugar a histórias nacionalistas (especialmente estadunidenses) de bravos soldados humanos que combatem de igual para igual seres alienígenas, como se dá no caso do filme **Independence Day** (1996), por exemplo.

Já em seu sentido social/reflexivo, a obra de Wells constantemente evidencia uma postura egocêntrica e arrogante da humanidade, que inicialmente subestima a chegada dos marcianos e só após se ver imersa no caos percebe que não passa de mais uma dentre todas as espécies do planeta e que pode perder espaço, como todas as outras. A monstruosidade imputada ao alienígena pela humanidade é a mesma que os animais de

nosso planeta possivelmente apontariam em nós se pudessem se expressar verbalmente. A indiferença dos marcianos é a mesma que a nossa: “Mas a máquina marciana não deu mais importância às pessoas, que corriam de um lado para outro, do que um homem daria depois de chutar um formigueiro, ao desespero das formigas” (WELLS, 2016, p. 135).

Questões relativas ao controle, à arrogância e à impotência perpassam toda a obra sutilmente, fazendo com que o extraterrestre assuma, então, uma disposição bastante complexa. É nesse sentido que o aspecto social/reflexivo tem maior impacto do que o especulativo. Tais aspectos da obra serão essenciais para se pensar no lugar da ficção científica entre os outros estilos de narrativas de maior prestígio no campo literário. A obra de Wells, ao discutir o humano e não apenas deslumbrar os mais aficionados em tecnologias e geringonças futuristas, serve de inspiração para grandes autores e mostra, ainda, que a generalização e o preconceito pelos textos de ficção científica são infundados.

Bons ou maus, cristãos e receptivos, ou hostis e demoníacos, inteligentes ou animalescos, independentemente de forma ou motivações, os extraterrestres constituem uma das principais temáticas da ficção científica, bem como são objeto de curiosidade e medo de nossa parte, enquanto humanos. Sua presença na arte reverbera em uma imensidão de interpretações. Investigaremos a seguir, na Parte 2 e Parte 3, como o alienígena é apresentado nas histórias de ficção científica da América Latina, o percurso feito até aqui irá nos auxiliar na compreensão desse ser cuja presença é canônica na ficção científica e ainda a pensar sobre o modo como uma forma de apresentação se relaciona com a outra. Veremos que os alienígenas criados na América Latina bebem, de certa forma, dos clássicos que apresentamos até então, mas que, como foram pensados por artistas do chamado “terceiro mundo”, criam para si novos paradigmas, em narrativas que acabam apresentando motivações e desfechos muito distintos daqueles que nos acostumamos a encontrar nas histórias latinas, anglófonas e francófonas, discutidas até agora.

PARTE 2 – FANTÁSTICO E FICÇÃO CIENTÍFICA NA AMÉRICA LATINA

2.1 América Latina e a ficção científica global

Quando consultamos o verbete “Latin America”, presente na **Encyclopedia of Science fiction**¹³, percebemos que há duas visões distintas sobre como esse grupo de países é enxergado. Isso porque o verbete foi escrito em diferentes épocas e por dois autores diferentes. A primeira versão, escrita por Maurício Schwarz nos anos 1990, não acredita ser possível conciliar a América Latina em um grupo coeso, contudo, compartilhamos da ideia de que os pontos de convergência entre os vinte países que constituem a América Latina são maiores do que aqueles que supostamente os afastam, é essa a perspectiva defendida por Rachel Haywood Ferreira, que reescreve o verbete:

Como José Maurício Schwarz escreveu na enciclopédia de 1993 “embora haja uma certa identidade latino-americana em geral, nem sempre é fácil generalizar. Argentina, Cuba e México, por exemplo, têm histórias tão amplamente diferentes, geografias, sistemas políticos e habitantes que, por vezes, a língua espanhola (e algumas aspirações universais) são o único terreno comum partilhado pela sua literatura; no caso do Brasil de língua portuguesa, existe também a barreira linguística”. Ao mesmo tempo, as nações da América Latina compartilham laços linguísticos, passados coloniais ibéricos, e – com algumas exceções – histórias de agitação política recorrente. Eles também tendem a estar na periferia da política global, economia e pesquisa científica, e enfrentam as pressões externas e influências que tal posição implica. Tais semelhanças muitas vezes levaram antologistas, editores e críticos na América Latina e em outros lugares a publicar e estudar ficção científica latino-americana em nível regional, bem como em contextos nacionais. (SCHWARZ; FERREIRA, 2018, tradução nossa).¹⁴

¹³ The Encyclopedia of Science Fiction edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. London: Gollancz, updated 31 August 2018. Web. Disponível em: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/latin_america>. Acesso em: 11 jan. 2019.

¹⁴ “As Mauricio-José Schwarz wrote in the 1993 encyclopedia, ‘although there is a certain overall Latin-American identity, it is not always easy to generalize. Argentina, Cuba and Mexico, for instance, have such widely different histories, geographies, political systems and inhabitants that sometimes the Spanish language (and some universal aspirations) are the only common ground shared by their literature; in the case of Portuguese-speaking Brazil there is also the language barrier.’ At the same time, the nations of Latin America share linguistic ties, Iberian colonial pasts, and – with exceptions – histories of recurring political unrest. They have also tended to be on the periphery of global politics, economics, and scientific research, and faced the external pressures and influences that such a position entails. Such commonalities have often led anthologists, editors, and critics in Latin America and elsewhere to publish and study Latin American sf on a regional level as well as in national contexts.” (Mauricio-José Schwarz and Rachel Haywood Ferreira. “Latin America”. The Encyclopedia of Science Fiction edited by John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight. London: Gollancz, updated 31 August 2018. Web. Disponível em: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/latin_america>. Acesso em: 11 jan. 2019.

A dificuldade de enxergar essa diversidade de países de maneira harmônica é mais acentuada ainda no caso do Brasil, pelo distanciamento linguístico, entretanto, acreditamos que o ponto de interseção essencial para se pensar em uma “América Latina” se deve ao argumento apresentado na **Encyclopedia of Science Fiction** no que tange às questões de posição periférica na política, economia e pesquisa científica global, bem como no que se refere às pressões enfrentadas por nossos países devido a essa posição de desvantagem compartilhada por eles. Os países latino-americanos não são grandes produtores de tecnologia, contudo, são, sem dúvidas, grandes consumidores das tecnologias estrangeiras e a relação de nossos países com aqueles que ocupam o topo em questão de poder econômico, político e intelectual diz muito sobre nossas crenças e medos.

Nesse sentido, a ficção científica mostra-se um excelente meio para a expressão de povos sufocados pelo poderio científico/tecnológico exterior e a figura do alienígena, tão disseminada na literatura estadunidense como sendo o outro que se deve exterminar, pode tomar forma muito diferente quando apresentada por povos que sempre foram descritos como sendo esses próprios alienígenas ou como aqueles que são subjugados por eles. A ficção científica pode dizer muito sobre o povo latino-americano, pois, como lembra Rachel Haywood Ferreira em seu livro **The Emergence of Latin American Science Fiction**:

Desde o século XIX até os dias atuais, a ficção científica tem consistentemente provado ser um veículo ideal para o registro de tensões relacionadas com a definição da identidade nacional e do processo de modernização. Há muito que as tensões têm sido agravadas na América Latina pelo desafio de construir e/ou deter uma identidade nacional diante de uma influência significativa do Norte e pela assimilação desigual da tecnologia nos países latino-americanos, que resultou em uma situação que García Canclini denominou de “heterogeneidade multitemporal”. (FERREIRA, 2011, p. 3, tradução nossa).¹⁵

Um dos maiores conflitos desde a modernização iniciada tardiamente nos países latino-americanos, em meados do século XIX, é, sem dúvida, a relação paradoxal entre progresso e atraso vivida em nossos países, o imenso potencial mas, ao mesmo tempo, a

¹⁵ “From the nineteenth century to the present day, Science fiction has consistently proved to be an ideal vehicle for registering tensions related to the defining of national identity and the modernization process. There tensions have long been exacerbated in Latin America by challenge of constructing and/or maintaining a national identity in the face of significant influence from the North and by uneven assimilation of technology in Latin American countries, which has resulted in a situation that García Canclini has termed ‘multitemporal heterogeneity’.” (FERREIRA, 2011, p. 3).

pobreza e desigualdade e, acima de tudo, a relação de grande dependência dos países do norte.

É necessário enfrentar a crença comum de que a ficção científica é simplesmente parte de uma cultura imperialista incapaz de refletir a demanda cultural latino-americana, como ressalta Haywood Ferreira, acerca do preconceito corrente nos países latino-americanos, “[...] os textos que carregam o rótulo de ficção científica são frequentemente vistos como de segunda ou terceira categoria de trabalhos de *pulp fiction*, e que são apenas parte de uma cultura imperialista que falha em refletir as realidades locais” (FERREIRA, 2011, p. 3, tradução nossa).¹⁶ No entanto, é preciso lembrar que a ficção científica na América Latina faz parte de uma expressão global do gênero, que teve e tem manifestações nos mais diversos locais do mundo, e, inclusive, expressões de antagonismo, como a ficção científica da antiga União Soviética, por exemplo, na qual os autores buscaram apresentar uma percepção de mundo oposta a dos Estados Unidos, especialmente no campo da corrida espacial. Dessa forma, tratar a ficção científica como um estilo fechado que sempre remete aos mesmos temas, da mesma forma, é ignorar a diversidade inerente ao gênero, seja em temáticas, seja em posicionamento político. A ficção científica não corresponde a uma visão de mundo hegemônica estadunidense ou europeia, mas, a uma percepção que engloba as mais diversas possibilidades e que se adequa às mais diferentes realidades.

Talvez devido a esse tipo de crença que a ficção científica dos países latino-americanos, bem como de outros países como Japão e Rússia, por muito tempo foi negligenciada. Mas, felizmente, a ficção científica tem passado por uma fase de crescimento exponencial nas últimas décadas, como bem pontua Rachel Haywood Ferreira em seu ensaio “De volta para o futuro: a expansão da ficção científica latino-americana”:

O interesse contemporâneo na identificação, “retrorrotulagem” e republicação das obras que formam o corpus local da ficção científica latino-americana é indicativo de maturidade crescente do gênero no continente, assim como deriva do desejo de entender a natureza e ampliar a participação nesse gênero hoje globalizado. Estas tendências recentes significam que a escrita, a leitura, o ensino e a pesquisa no campo da ficção científica latino-americana são agora uma experiência mais ampla e complexa do que se constatava a anos atrás. (FERREIRA, 2009, p. 153).

¹⁶ “Texts carrying the sf label are frequently assumed to be second- or third-string works of pulp fiction, and they often draw charges of being a party to cultural imperialism and of failing to reflect local realities.” (FERREIRA, 2011, p. 3).

O interesse estrangeiro, como o das teóricas estadunidenses Rachel Haywood Ferreira (**The Emergence of Latin American Science Fiction**) e Elizabeth Ginway (**Latin America Science Fiction: Theory and practice, Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro e Visão Alienígena: ensaios sobre ficção científica brasileira**), somam-se ao crescente esforço de teóricos latino-americanos, muitos já citados ao longo de nosso trabalho. Um exemplo é Mauricio-José Schwarz, responsável, ao lado de Haywood Ferreira, pelo verbete “Latin America” na **Encyclopedia of Science Fiction**. É importante destacar também a argentina Silvia Kurlat Ares, organizadora de duas edições da Revista **Iberoamericana** acerca da ficção científica latino-americana (Vol. LXXVIII, n. 238-239 janeiro-junho 2012 e Vol. LXXXIII, n. 259-260, abril-setembro 2017); bem como o venezuelano Daniel Arella, sobretudo pela recente organização da antologia **Relatos pioneros de la ciencia ficción latinoamericana** (2015); ainda o brasileiro Roberto de Sousa Causo que, além de ser um escritor de ficção científica, contribuiu para a teorização dela em nosso país (**Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950**), bem como organizou antologias de contos e novelas de ficção científica (**Os Melhores Contos Brasileiros de Ficção Científica, As Melhores Novelas Brasileiras de Ficção Científica** etc.) dentre muitos outros. Nosso trabalho espera poder se somar a todos esses e contribuir para a discussão dessa relevante questão que, apesar do grande aumento no que tange à sua visibilidade, se apresenta ainda como uma questão marginalizada no âmbito de algumas discussões acadêmicas.

2.2 As obras pioneiras da ficção científica latino-americana

Rachel Haywood Ferreira, em seu livro **The Emergence of Latin American Science Fiction** (2011) e em seu ensaio “De volta para o futuro: a expansão da ficção científica-latino americana” (2009), faz um levantamento acerca dos estudos e obras de ficção científica na América Latina, ressaltando os principais períodos ou as chamadas ondas da ficção científica latino-americana.

A teórica aponta cinco obras, escritas até o ano de 1875, como fundadoras da ficção científica na América Latina, são elas: uma ficção futurista, **Méjico en el año 1970** do mexicano Fósforo-Cerillos, escrita em 1844; **Páginas da história do Brasil scripta**

no anno de 2000, série publicada no Brasil entre 1868 e 1872, de Joaquim Felício dos Santos; **O Doutor Benignus**, romance do brasileiro nascido em Portugal Augusto Emílio Zaluar, publicado em 1875; e **Dos partidos en lucha e Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**, de 1875 e 1876, respectivamente, do argentino Eduardo Ladislao Holmberg.¹⁷

Esses autores jamais tiveram contato, nunca constituíram um grupo com métodos e discussões convergentes, compartilharam apenas o mesmo gosto pelo gênero e as mesmas influências estrangeiras como as de Voltaire em **Micrômegas** (1752), de Swift em **Viagens de Gulliver** (1726), e de Thomas More, com sua **Utopia** (1516). Apesar de serem parte de um estilo de escrita global, as obras desses autores não chegaram a ser conhecidas por leitores globais e tampouco por leitores locais, tiveram pouco alcance e não chegaram a ter uma segunda edição no período em que foram escritas, mas somente muitos anos depois. Contudo, a grande quantidade de obras que surgiu nesse período assinalado contribuiu para que esses autores saíssem do esquecimento e se tornassem objeto de curiosidade de estudiosos de gerações seguintes e, especialmente, na contemporaneidade. Haywood Ferreira argumenta que:

Não é portanto possível falar de tradições da ficção científica latino-americana (nacional ou continental) auto sustentadas no século XIX. Mas o número de textos de ficção científica surgidos em torno de 1875 é grande o suficiente para não ser considerado mera coincidência. Além de propícios contextos culturais, políticos, econômicos e tecnológicos, o principal padrão que emerge do estudo desses trabalhos sugere que a conexão que esses escritores tinham com a nascente ficção científica era de natureza mais global que nacional. (FERREIRA, 2009, p. 60).

A América Latina, mesmo não partilhando de um acelerado processo de modernização e industrialização em seus países, viveu, indiretamente, a efervescência das descobertas científicas e do desenvolvimento tecnológico que teve início na Europa e Estados Unidos. Países como Brasil, Argentina e México (os principais produtores de ficção científica nesse momento pioneiro) compartilhavam uma grande euforia, a promessa do desenvolvimento:

Esperava-se também que a dependência científica, econômica e cultural da América Latina fosse de curta duração. O meio até o final do século XIX e início do século XX foram tempos de construção de nações na América Latina, em termos de instituições e infraestrutura, e também de grande potencial nacional real e/ou percebido. Várias nações latino-americanas prosperaram

¹⁷ Acreditamos que o conto **Horacio Kalibang o Los autómatas**, também de Eduardo Ladislao Holmberg, já citado na Parte 1 de nosso trabalho como um dos pioneiros da ficção científica latino-americana, , pode do mesmo modo ser incluído nessa lista.

economicamente com os *booms* dos mercados por seus recursos naturais. O alvorecer do século XX também viu o nascimento do modernismo hispano-americano, o primeiro dos movimentos literários latino-americanos a ressoar além das costas latino-americanas. Nas ciências, como disse Nancy Stepan, “os latino-americanos ainda eram pequenos contribuintes para a ciência pelos padrões mundiais” (Hora 40), mas ela descreve os cientistas latino-americanos como “sintonizados” com os avanços científicos europeus [...]. Textos escritos na tradição sf da América Latina do século XIX, então, não teriam sido percebidos como pálidas imitações de modelos literários imperialistas retratando sociedades extrapoladas baseadas em tecnologias inatingíveis, mas como obras que descreviam o presente com a autoridade do discurso científico e almejavam o futuro mais brilhante que parecia destinado a vir. (FERREIRA, 2011, p. 6, tradução nossa).¹⁸

Por essa crença na prosperidade de seus países, apesar das constantes crises políticas e econômicas que os cercavam, utopias das nações latino-americanas descreveram muito bem o sentimento predominante na época, como no caso das obras **México en el año 1970** e **Páginas da história do Brasil escripta no anno de 2000**, ou, como ficou conhecida posteriormente, **Brasil 2000**, que descrevem México e Brasil, respectivamente, em um futuro grandioso. Darko Suvin, importante teórico da ficção científica, defende que as utopias não podem ser ficção científica se apenas os aspectos sociais são alterados, como lembra Roberts:

Darko Suvin, por exemplo, define utopia como “a construção de uma comunidade particular onde instituições sociopolíticas, normas e relacionamentos entre pessoas são organizados de acordo com um princípio radicalmente diferente que na comunidade do autor”. Ele só considera a utopia ficção científica quando “não está baseada em essência no sociopolítico, mas em outros princípios, digamos biológicos ou geológicos, radicalmente diferentes” (embora ele admita que “a compreensão de que a sociopolítica não pode mudar sem que todos os outros aspectos da vida também mudem levou a FC a se tornar o local privilegiado da ficção utópica no século XX” (SUVIN, p. 383, apud ROBERTS, 2018, p. 84).

Entretanto, compartilhamos da tese de Roberts (2018) de que a liberdade imaginativa proposta pelas utopias permitiu que diversos pensadores ultrapassassem as

¹⁸ “Latin American scientific, economic, and cultural dependence was also expected to be short-lived. The mid to late nineteenth and early twentieth centuries were times of nation building in Latin America, in terms of institutions and infrastructure, and also of great real and/or perceived national potential. A number of Latin American nations prospered economically from booms in the markets for their natural resources. The dawn of the twentieth century also saw the birth of Spanish American modernism, the first of the Latin American literary movements to resonate beyond Latin American shores. In the sciences, as Nancy Stepan has said, “Latin Americans were still small contributors to science by world standards” (Hour 40), but she describes Latin American scientists as “attuned” to European scientific advances [...] Texts written in the sf tradition in nineteenth-century Latin America, then, would not have been perceived as pale imitations of imperialistic literary models portraying extrapolated societies based on unattainable technologies, but as works that described the present with the authority of scientific discourse and reached for the brighter future that seemed destined to come.” (FERREIRA, 2011, p. 6).

amarras, religiosas no século XVI, possibilitando discussões mais conceituais como acontece no caso da ficção científica, e que a alteridade social funciona como um *novum* em diversas utopias ou em suas versões às avessas, as distopias. Desse modo, mais uma vez torna-se visível a relação da ficção científica latino-americana com a global, já que as utopias também deram início aos relatos de ficção científica em nossos países, tal qual se deu nos países europeus.

Além das utopias, um dos assuntos grandemente considerado por esses pioneiros da ficção científica latino-americana foi a questão darwiniana da origem das espécies. Essa discussão está presente em **Doutor Benignus**, de Augusto Emílio Zaluar, e em **Dos partidos en lucha**, de Eduardo Ladislao Holmberg. Posteriormente, as teorias de Charles Darwin motivaram a escrita de H. G. Wells tanto em seu romance **A máquina do tempo**, quanto em **A Guerra dos mundos**. Tal discussão acerca da evolução das espécies, ligada a uma ideia de seleção natural, levou Wells a imaginar marcianos chegando ao nosso planeta prontos para tomar o topo da cadeia alimentar. Vinte três anos antes, no entanto, o darwinismo já instigava os autores da América Latina, como Eduardo Ladislao Holmberg que, em **Dos partidos en lucha**, imagina uma tensão política gerada por dois grupos que acreditam em concepções científicas diferentes: aqueles que defendem a teoria evolucionista de Charles Darwin e os que defendem o fixismo das espécies.

Nesse mesmo ano, no Brasil, era publicado o romance de Augusto Emílio Zaluar, **Doutor Benignus**, trazendo ainda um pouco dessa discussão. Nessa obra, um médico e cientista amador chamado Doutor Benignus aventura-se pelo interior do Brasil, com uma comitiva de trinta pessoas, em busca de indícios de vida extraterrestre. Nesse percurso, eles fazem observações acerca do planeta Marte e do Sol, discutindo sobre a possibilidade de esses locais serem habitados. Há também discussões nacionalistas, como a que diz respeito a uma teoria, corrente na época em que a obra foi escrita, de que o homem teria se originado no Brasil e daí migrado para o resto do mundo, essa teoria era defendida a partir de alguns fósseis encontrados em cavernas de Minas Gerais. Há, ainda, muitas outras passagens fazendo alusões à teoria da evolução das espécies, como quando matam um macaco e um dos homens da expedição se recusa a comer pois esse poderia ser um de seus parentes mais distantes.

A obra **Doutor Benignus** apresenta diversas inquietações científicas de sua época, a principal delas é, sem dúvida, sobre a possibilidade de existência alienígena. Nessa

narrativa, o médico e sua expedição chegam a ter contato com um ser extraterrestre vindo do Sol e que lhes aconselha a seguir o caminho da ciência, pois, dessa maneira o Brasil passaria a ser reconhecido tanto pelos outros países estrangeiros quanto pelos habitantes do sol. A principal mensagem dos alienígenas para os brasileiros era a de que o país estava atrasado tecnologicamente e que mais cientistas e curiosos, como os homens daquela expedição, precisavam surgir. Percebemos nesse tipo de trecho que o povo brasileiro é representado em uma posição de inferioridade não apenas com em relação aos alienígenas, mas também com relação aos países de maior desenvolvimento científico e tecnológico do período. Afinal, como é acentuado pelos extraterrestres nessa obra, muitos países no planeta Terra já se aproximavam deles em conhecimento, enquanto que o Brasil ainda estava muito longe disso.

Porém, não só Augusto Emílio Zaluar apresentou extraterrestres nesse período, uma obra mais excêntrica, de Holmberg, fez isso misturando elementos místicos e científicos: **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**.

É importante dizer que **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac** foi o título completo que recebeu em seu período de publicação a obra **Viaje maravilloso del señor Nic-Nac [al planeta Marte, en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido]: fantasía espiritista**. Trata-se de uma novela *in media res* que apresenta seu protagonista, o senhor Nic-Nac, preso em um hospício após relatar estranhas histórias sobre uma viagem ao planeta Marte. As histórias desse senhor são tão extraordinárias que jornalistas vão visitá-lo para registrar sua aventura e transformá-la em um livro e é a partir das entrevistas feitas para o livro que temos acesso ao ocorrido com o protagonista.

A viagem de Nic-Nac ao planeta Marte se dá de maneira nada convencional ou científica. Após encontrar um guru e revelar-lhe o desejo de empreender uma jornada espiritual, aprende um método para separar o corpo da alma: ficar em jejum quase até a morte. Oito dias depois, sem comer ou beber absolutamente nada, Nic-Nac recebe a visita de um médico exatamente no momento em que finalmente consegue desprender a alma de seu corpo, o médico acidentalmente lhe acompanha nesse processo, assim como o guru que o orientou e então os três, inexplicavelmente, chegam a Marte.

O planeta Marte muito se assemelha ao planeta Terra e, em uma montanha, o guru revela que, na verdade, ele é um marciano. Depois disso, Nic-Nac e o médico viajam pelo

planeta acompanhados de um espírito marciano cuja forma se assemelha a de um gato preto, ele os guia até a cidade de *Theosophopolis*, cujo nome significa Cidade de Deus e sábios em latim, ela é dividida em duas partes: *Theopolis* e *Sophopolis*. Os habitantes da primeira são taciturnos, enquanto os da segunda são animados e resplandecentes e esses dois grupos vivenciam vários conflitos.

Nic-Nac e o médico assistem a ritos religiosos cristãos em Marte, bem como a brigas acaloradas entre os theopolitas e sophopolitas; o médico se apaixona e se casa com uma sophopolita e, por fim, ao se verem envolvidos na guerra entre esses dois povos, Nic-Nac e o médico são dissipados por um sacerdote e assim retornam ao planeta Terra. A história termina com um jornalista que divulga o livro com a história de Nic-Nac e busca inocentá-lo da acusação de loucura.

O modo como a viagem de Nic-Nac acontece lembra-nos muito aquela imaginada por Kepler em **Somnium**, assim como a religiosidade e a ciência se mesclam em ambas as histórias. **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac** pode não parecer uma história de ficção científica, se vista superficialmente ou se analisada a partir de uma ótica estritamente contemporânea, entretanto, é notável a relação de proximidade que Holmberg estabelece com um dos pioneiros da ficção científica global e de modo a conseguir se manter original em sua criação. A complexidade da vida marciana apresentada pelo autor argentino era inédita até aquele momento, iremos encontrar relatos assim na literatura apenas muitos anos depois com os **Primeiros Homens na Lua** de H. G. Wells, e, posteriormente, com as **Crônicas marcianas** de Ray Bradbury.

Devido à falta de fundamento científico para justificar os acontecimentos extraordinários na história de Nic-Nac e também pelo fato dessa personagem emitir seu relato estando em um hospício, pode-se compreender essa narrativa, segundo algumas vertentes teóricas, como um relato estranho, de fantasia ou fantástico. Afinal, o próprio autor, no período em que lançou a obra, chamou-a de “fantasía espiritista” acentuando assim o caráter místico de seu texto, ao contrário do que se dá em sua outra novela, **Dos partidos em lucha**, chamada por ele de “fantasía científica”. Essa questão de rotulação, seja por parte dos autores, seja pela crítica ou estudiosos, nos parece bastante controversa. Desse modo, faz-se necessário que analisemos a discussão de alguns aspectos ligados ao chamado gênero fantástico, bem como as implicações dessas definições para a literatura, especialmente a latino-americana.

2.3 Fantástico e ficção científica – uma reflexão sobre os gêneros

Buscar compreender a literatura por meio de gêneros sempre foi um empreendimento laborioso, pois, para se pensar em um conjunto de obras, é necessário abandonar as peculiaridades e encontrar o caráter comum entre elas. Os métodos para se chegar a essa generalização dependem da vertente teórica a qual se segue. É possível organizar obras por sua temática, por sua parte estrutural, pelo lugar de prestígio que ocupam, pelo período em que foram escritas, etc. Para Tzvetan Todorov:

De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale a supor que a obra literária não mantém relação com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura. (TODOROV, 2004, p. 12).

Devido a essa crença, o teórico búlgaro buscou, em sua **Introdução à literatura fantástica**, organizar um estudo acerca do gênero fantástico. Segundo ele, para se compreender um gênero é necessário analisá-lo em relação aos que o circundam. Todorov alerta que “o fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 2004, p. 48), e isto porque, segundo o teórico, o elemento essencial para que uma história seja chamada de fantástica é a hesitação diante do sobrenatural.

Todorov parte de um método estruturalista no qual a hesitação é resultado de uma experiência interna ao texto, proclamada por personagens e/ou “leitores de papel”, não experienciada por indivíduos reais:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2004, p. 37).

Para o teórico, o fantástico “[...] dura apenas o tempo de uma hesitação” (2004, p. 47), podendo desvanecer-se ao longo do texto, às vezes com uma simples frase do tipo “e acordou daquele pesadelo” (2004, p. 47). A hesitação é um sentimento que pode ser compartilhado pelas personagens e Todorov defende que geralmente é (contudo, não

constitui um fator determinante, pois existem diversas histórias em que as personagens vivem o fantástico sem se dar conta, sem hesitar), mas, obrigatoriamente, essa hesitação deve existir no leitor. De outra forma, se a hesitação se esvai, ou seja, se o evento sobrenatural recebe alguma justificação, a obra pode encaixar-se nos gêneros vizinhos ao fantástico, o estranho ou o maravilhoso.

Para Todorov, a transgressão das regras de nosso mundo possibilita a hesitação própria do fantástico. Não é outro mundo que surge, mas elementos, seres e eventos que são inseridos em um mundo tal qual esse que conhecemos e que não deveriam fazer parte dele. As histórias nas quais um novo mundo é imaginado, com seres e possibilidades distintas, não se enquadram no que Todorov defende como fantástico, mas sim em seu gênero vizinho, o maravilhoso.

O gênero maravilhoso, segundo o teórico, comporta as narrativas em que o sobrenatural não gera nenhum tipo de hesitação. Geralmente relaciona-se o maravilhoso ao conto de fadas, pois, de fato, nesse tipo de história, em sua maioria, não há nenhum tipo de hesitação em relação aos eventos insólitos como, por exemplo, um sono de cem anos, animais falantes, fadas-madrinha etc. O conto de fadas corresponde a um maravilhoso puro, livre de qualquer tipo de justificação, o sobrenatural acontece pois em um mundo em que tudo parece possível.

Há, entretanto, para Todorov, alguns tipos de narrativas maravilhosas que buscam formas de justificativa para o sobrenatural, apresentam motivos para que a hesitação se esvaneça. Tais formas de maravilhoso são interpretadas como imperfeitas, pseudo-maravilhosas, por apresentarem “desculpas” para o sobrenatural, como no caso do chamado maravilhoso hiperbólico, em que apenas as proporções são alteradas e o que é aparentemente sobrenatural pode ter a ver com uma percepção distorcida daquele que narra ou das personagens; o maravilhoso exótico, que consiste em narrar sobre lugares desconhecidos ou inexplorados, o que possibilita descrever seres igualmente desconhecidos, como no caso, citado por Todorov, das viagens de Sindbad, em **As mil e uma noites**, quando essa personagem descreve rinocerontes; o maravilhoso instrumental, ligado a artefatos impossíveis para a época em que foram descritos, mas que se tornaram viáveis ao longo do tempo, como um tapete voador, por exemplo, (obviamente não nos deslocamos na atualidade por meio de tapetes voadores, mas existem os aviões que cumprem basicamente a mesma função); e ainda, o que nos interessa especialmente nesta

investigação, o maravilhoso científico, que consiste na justificação do maravilhoso a partir da racionalidade, mas, de maneira que a ciência contemporânea não é capaz de respaldar.

Esse último tipo corresponde à ficção científica para Todorov, pois, “são narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica.” (TODOROV, 2004, p. 63). Para ele, essas narrativas possuem uma forte tendência a receber interpretações alegóricas, o que impede a hesitação fantástica. A alegoria, assim como a interpretação poética, impede que o leitor acredite no mundo das personagens e, por conseguinte, hesite diante do sobrenatural; segundo o teórico, o fantástico deve escapar desses tipos de leitura e seguir três condições:

Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem [...]. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2004, p. 38-39).

A segunda condição defendida por Todorov, de que o fantástico não pode receber interpretações alegóricas ou poéticas, relaciona-se mais uma vez ao caráter estruturalista das proposições feitas na sua obra, pois, opõe o gênero narrativo ao poético, sendo o primeiro capaz de representar, ou seja, ficcionalizar, e o segundo capaz apenas de evocar interpretações puramente semânticas. Enquanto a alegoria é caracterizada como uma proposição de duplo sentido, uma metáfora contínua prejudicial ao fantástico por desconsiderar os eventos insólitos na narrativa em detrimento de uma interpretação não sobrenatural, alegórica, que está fora do texto. Para ele, as alegorias são mais presentes em fábulas e até mesmo em contos de fadas, mas não devem ser uma interpretação possível na narrativa fantástica.

Não desconsideramos as contribuições estruturalistas para o campo da literatura, muito menos a importância da obra de Todorov para o fantástico, contudo, lançamos um olhar crítico especialmente quanto ao aspecto supracitado, porque acreditamos que a poesia pode contar histórias, como é o caso do poema narrativo de Edgar Allan Poe, “**O corvo**”, e que a alegoria corresponde a algo essencial a toda literatura, não só à fantástica. Toda obra, em um nível maior ou menor, faz uso de metáforas, alegorias. Alguns dos

seres fantásticos mais célebres possuem um forte caráter alegórico em sua construção e interpretação, como é o caso do vampiro, do lobisomem e até mesmo no caso do alienígena. Acreditamos que uma interpretação alegórica não invalida o fantástico e as sensações que esse tipo de narrativa pode gerar, como de medo, hesitação e/ou surpresa.

Posteriormente, no capítulo dez de **Introdução à literatura fantástica**, Todorov retoma sua crítica à alegoria ao discutir o famoso conto de Franz Kafka, “A Metamorfose”. Para o búlgaro, essa obra foi constantemente lida de maneira alegórica, fazendo com que o evento sobrenatural não gere nenhuma hesitação e, por isso, seria necessário lermos para além da alegoria. O procedimento utilizado por Kafka, chamado por Todorov de adaptação, seria análogo ao da hesitação fantástica, porém inverso:

A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e ao final da história é o mais distante possível do sobrenatural. Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da *adaptação*, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos. (TODOROV, 2004, p. 179).

Para Todorov a ficção científica procede de maneira semelhante, pois, parece carregar o mesmo hibridismo da obra de Kafka, já que os eventos insólitos nessas narrativas não deixam de parecer inadmissíveis, apesar de serem, paradoxalmente, totalmente possíveis:

É preciso fazer observar aqui que os melhores textos de *science-fiction* se organizam de maneira análoga. Os dados iniciais são sobrenaturais: os robôs, os seres extraterrestres, o cenário interplanetário. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos aparentemente maravilhosos, até que ponto estão presentes em nossa vida. [...]. É o leitor que sofre aqui o *processus* de adaptação: colocado inicialmente diante de um fato sobrenatural, acaba por reconhecer sua “naturalidade”. (TODOROV, 2004, p. 180-181).

Nesse sentido, até mesmo Todorov demonstra que a tentativa de rotulação pode falhar, pois, as obras de ficção científica, assim como “A Metamorfose” de Kafka, incorporam tanto elementos do maravilhoso quanto do estranho, “dois gêneros aparentemente incompatíveis” (TODOROV, 2004, p. 180). Contudo, o procedimento da ficção científica para chegar a esse resultado é totalmente oposto ao de Kafka, afinal, em Kafka “[...] o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo

descrito é inteiramente bizarro, tão anormal quanto o próprio acontecimento a que serve de fundo" (TODOROV, 2004, p. 181), enquanto que a ficção científica parte de ideias familiares a nós, possibilidades imaginadas a partir do que conhecemos ou já ouvimos falar acerca do cosmos e da ciência, especialmente no caso do alienígena.

Há uma ambiguidade que envolve as narrativas com extraterrestres que se aproxima bastante desse processo de adaptação descrito por Todorov, isso porque esses seres parecem compartilhar de uma certa "existência", quer dizer, seja por meio de relatos de abdução, seja por estudos científicos, em vários momentos parece-nos bastante plausível, e até mesmo familiar, a possibilidade de vida extraterrestre. Donald R. Burleson, em seu tópico sobre alienígenas, presente em **Icons of horror and the supernatural: an encyclopedia of our worst nightmares**, reflete sobre esse caráter peculiar do alienígena:

[...] o ícone alienígena na literatura e no filme difere, em seu impacto sobre a psique humana, de outros ícones do horror e do sobrenatural [...]. Praticamente ninguém afirma ter tido qualquer experiência, indireta ou não, com vampiros ou zumbis, mas muitas pessoas (mesmo que não tenham tido essas experiências diretamente) pelo menos têm um amigo ou um parente que afirma ter visto algo realmente anômalo nos céus.

Assim, o ícone alienígena é aquele que, pelo menos por boato, desfrutou de alguma exposição na experiência humana [...]. Se um alienígena é uma entidade que a tia Claire ou o dentista pode ter visto, ou cuja nave espacial, de qualquer modo, essas pessoas possam ter vislumbrado, então o alienígena entra no reino crepuscular do talvez fictício, talvez não inteiramente fictício. É essa ambiguidade, essa dificuldade na categorização, em parte, que empresta ao ícone seu interesse pelos leitores e pelos patrocinadores do cinema. (BURLESON, 2007, p. 2, tradução nossa).¹⁹

Não interessa ao nosso trabalho discutir se extraterrestres existem e ou se já conseguiram chegar ao nosso planeta, mas sim a simples possibilidade e a crença de muitos que interferem na interpretação de narrativas ficcionais. Os diversos relatos de avistamento de discos voadores e abduções no mundo todo somados ao interesse mesmo

¹⁹ "[...] the alien icon in literature and film differs, in its impact upon the human psyche, from such other icons of horror and the supernatural [...]. Practically no one claims to have had any experience, indirect or otherwise, with vampires or zombies, but many people (even if they have not had such experiences themselves directly) at least have a friend or a relative who claims to have seen something truly anomalous in the skies.

Thus the alien icon is one that, at least by rumor, has enjoyed some exposure in human experience, [...]. If an alien is an entity that one's Aunt Clara or one's dentist may conceivably have seen, or whose spacecraft at any rate such people may have glimpsed, then the alien enters that twilight realm of the perhaps fictitious, perhaps not entirely fictitious being. It is this ambiguity, this difficulty in categorizability, in part, that lends the icon its interest for readers and for patrons of film." (BURLESON, 2007, p. 2).

de céticos, como o famoso astrofísico Carl Sagan,²⁰ demonstram o quanto prolífico pode ser o caminho para a compreensão do alienígena ficcional por meio do procedimento de adaptação descrito por Todorov.

Em algumas obras discutidas ao longo deste trabalho é fácil perceber esse movimento de estranhamento que se transfigura em familiaridade, como em **A Guerra dos mundos**, por exemplo, em que uma das possibilidades de leitura pode ser a de não questionamento sobre o quanto impossível são os eventos narrados, mas, pelo contrário, o questionamento sobre o quanto possíveis eles podem ser.

Essa forma de leitura exige uma ótica imbuída de certa credulidade ou, pelo menos, de incerteza com relação aos extraterrestres; há, todavia, histórias que parecem colocar seus leitores sob uma lente cética. Para que esse tipo de percepção se torne mais evidente contamos a seguir uma história “real” de abdução que influenciou a crença popular em extraterrestres, mas que, em contrapartida, também mobilizou um enorme grupo de céticos, prontos para desmascará-la: a história do casal Betty e Barney Hill.

Esse casal fazia uma viagem à noite, no ano de 1961, nos Estados Unidos da América e depois de uma parada por volta de 22h viram uma luz no céu, aparentemente um satélite, contudo, essa luz parecia se movimentar na direção do carro. O casal levava consigo uma cadelinha que passou a latir descontroladamente, o que os levou a fazer uma parada na estrada totalmente deserta. Já quando se encontravam estacionados conseguiram distinguir a forma por trás da luz: tratava-se de uma nave com formato oval que continha várias janelas e uma pequena porta. O casal percebeu que era encarado através das janelas por seres humanoides, com uma altura média de 1,60 e pele de cor acinzentada. Depois disso escutaram uma sirene e sentiram-se sonolentos, quando finalmente voltaram à consciência encontravam-se dentro do carro, seguindo caminho na estrada, cerca de 60 km depois do local em que haviam estacionado e não se lembravam de absolutamente nada que lhes havia ocorrido nas últimas horas.

Betty e Barney procuraram primeiramente a ajuda do governo que investigou o caso mas não chegou a nenhuma conclusão. A falta de respostas incentivou Betty a buscar ajuda em livros de ufologia, levando-a a acreditar seriamente que ela e o esposo haviam

²⁰ Don Lincoln em “**Universo Alien**: se os extraterrestres existem... Cadê eles?” sobre Carl Sagan diz: Carl Sagan, com sua famosa expressão ‘bilhões e bilhões’, foi um astrobiólogo, astrônomo e astrofísico muito bem-sucedido como divulgador científico. Ele e seus colegas passaram um tempo considerável refletindo sobre o que nossos conhecimentos de física e química nos dizem sobre como os Alienígenas poderiam ser. (2017, p.15)

sido abduzidos naquele dia. Depois disso, ela passou a ter sonhos sobre o suposto evento, neles o casal era submetido a diversos experimentos e exames. Barney, ao contrário da esposa, buscou esquecer o evento inexplicável, entretanto, precisou procurar ajuda de médicos psiquiatras devido a um elevado nível de estresse. Depois de ser submetido a sessões de regressão, Barney relatou eventos muito parecidos com aqueles descritos pela esposa, o que parecia confirmar o caso de abdução sofrido por eles. Sobre a história do casal Hill, o físico estadunidense Don Lincoln, em seu livro **Universo Alien: se os extraterrestres existem... cadê eles?**, afirma que:

Tenham os Hill encontrado Alienígenas ou não naquela noite, a história deles é o arquétipo das histórias de abdução alienígena: a amnésia, os exames, o fascínio com a região pélvica humana, os pequenos humanoides cintzentos, os grandes olhos negros. Em suma, Betty e Barney Hill nos disseram qual a aparência dos Alienígenas. (LINCOLN, 2013, p. 88).

A história do casal nunca foi conclusiva, eles morreram acreditando na abdução, porém diversos especialistas sobre a psique humana desacreditaram o relato deles. Os psiquiatras que atenderam o casal acreditavam que os depoimentos obtidos durante as sessões de regressão foram influenciados pelos livros de ufologia pesquisados por Betty, e que posteriormente teriam criado uma projeção psíquica em seus sonhos e certamente teriam sido compartilhados diversas vezes com o marido, resultando em uma sugestão capaz de forjar uma memória. Eles também defendiam que uma série de TV, cujo episódio sobre extraterrestres fora transmitido poucos dias antes das sessões, **The Outer Limits (Quinta dimensão)**, teria influenciado o casal, especialmente na descrição dos seres alienígenas.

Percebemos que a tendência de interpretação céтика se sobressai frente a uma pautada pela credulidade diante desse caso. Assim também ocorre com algumas narrativas que reconhecemos como totalmente ficcionais, aquelas que se aproximam do que Todorov comprehende como sendo o gênero estranho, que buscam sempre encontrar explicações totalmente lógicas para os eventos sobrenaturais:

Enumeremos agora os tipos de explicação que procuram reduzir o sobrenatural: há inicialmente o acaso, as coincidências – pois no mundo sobrenatural não há acaso, reina ao contrário o que se pode chamar de “pandeterminismo” [...]; vêm em seguida o sonho [...], a influência das drogas [...], as fraudes, os jogos falseados [...], a ilusão dos sentidos [...], enfim a loucura [...]. Há evidentemente dois grupos de “pretextos”, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório. No segundo, os acontecimentos se

produziram realmente, mas se explicam racionalmente (acasos, fraudes, ilusões). (TODOROV, 2004, p. 51-52).

Contudo, diferentemente do que ocorre em algumas histórias de detetive – como nas do **Sherlock Holmes** ou até mesmo no famoso desenho animado **Scooby Doo**, em que ao final a farsa é desvendada, o mal entendido é desfeito, ou que o delírio é compreendido – nas histórias com extraterrestres, em sua grande maioria, não encontramos esse fechamento. Por mais que o percurso de leitura seja guiado por uma incredulidade, não podemos ser conclusivos ao final desse tipo de história. A interpretação é quase sempre ambígua, como em **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**. Como já contamos anteriormente, nesse romance o narrador está internado em um hospício, o que poderia comprometer a veracidade de sua história, entretanto, a única razão para que o senhor Nic-Nac esteja internado é o seu relato de visita ao planeta Marte, não há nele nenhum outro indício de loucura. Em “Número transcendental”, conto do escritor brasileiro Rubens Teixeira Scavone, seres alienígenas surgem do mar e buscam comunicar-se com um fugitivo de um hospício. Nessa narrativa, mais uma vez o narrador da história parece ser uma fonte pouco confiável, mas novamente não é possível usar esse motivo para invalidar o evento sobrenatural, já que o conto deixa pistas do encontro entre o homem e os seres de outro mundo.

Não consideramos, contudo, que as histórias de ficção científica com alienígenas podem ser compreendidas como pertencentes ao gênero fantástico puro, que se relacionaria a uma hesitação e não à aceitação dos eventos narrados, por parte do leitor. Afinal, como defendemos ao longo desta seção, tais histórias parecem mais transitar entre todas essas possibilidades de gêneros mas de modo a não se fundamentar em apenas um deles. Acreditamos que algumas dialéticas contribuem para melhor compreendermos o caráter ambíguo de tais histórias, como a de credulidade *versus* ceticismo, ou seja, a de possibilidade *versus* impossibilidade, bem como aquela mais clássica de *hard* *versus* *soft*. Nesse sentido, as histórias com extraterrestres parecem jogar com essas oposições, impedindo-nos de classificá-las de maneira una.

O caminho mais corriqueiro de compreensão dessas histórias é o de entendê-las como parte de um grande gênero independente do fantástico, o da ficção científica, entretanto, mais uma vez essa tentativa de classificação pode tornar-se um exercício bastante difícil, pois as definições desse gênero oscilam entre extremos e diversas dessas narrativas, como já vimos na Parte 1 deste trabalho, apoiam-se estritamente no apego

tecnológico e/ou projetivo, ignorando a abstração científica e a ficcionalização de algumas possibilidades como, por exemplo, a de vida alienígena.

Apesar da inconsistência das definições de ficção científica, especialmente se pensarmos na ficção científica latino-americana, Haywood Ferreira (2001) defende a importância da classificação de obras como pertencentes a esse gênero para a recuperação de textos pioneiros, assim como para a busca por uma identidade da ficção científica latino-americana, bem como para a expansão desse gênero em nossos países. Discutiremos essa questão a seguir.

2.4 Rótulos para a ficção científica na América Latina

As definições da ficção científica como um gênero literário autônomo dificilmente chegam a um consenso e, ao tentarem abranger as mais diversas obras que parecem pertencer a esse gênero, os críticos encontram, para além da clássica separação em *hard* e *soft*, inúmeras subdivisões por temas, como *space opera*, *cyberpunk*, *steampunk*, distopias, história alternativa, fantasia científica, romance planetário, viagem no tempo etc. Essa lista chega a trinta subgêneros e pode aumentar constantemente, como ressalta Belli:

A lista de temas e subgêneros é extensa, por isso, aqui estabelecemos apenas alguns, entre os 30 estabelecidos pelo crítico e editor Gary K. Wolf. Como não é possível caracterizar todos, pelo menos relacionaremos alguns para ter uma ideia da riqueza de temas e subgêneros que existem na ficção científica. São eles: biopunk, catástrofe íntima, faroeste de ficção científica, ficção científica apocalíptica e pós apocalíptica, ficção científica cômica, ficção científica clerical, ficção científica cristã, ficção científica de espionagem, ficção científica erótica, ficção científica feminista, ficção científica fundamentada, ficção científica gótica, ficção científica libertária, ficção científica militar, ficção científica naturalista, ficção científica *new wave*, ficção científica pós-humanismo, ficção científica retro-futurismo, Terra agonizante, Terra oca, ficção científica de viagens extraordinárias, vida extraterrestre, alienígenas benevolentes, primeiro contato, princípio de não interferência, xenoficção e vários outros. (BELLI, 2012, p. 103).

Essa extensa lista demonstra o quanto a ficção científica é versátil e difícil de apreender. A tentativa de categorização em um gênero já se mostra bastante complexa se pensarmos na ficção científica estadunidense que, desde suas origens, foi discutida e teorizada e sempre participou de um *establishment* literário, mesmo que marginal. Quando se trata da ficção científica latino-americana essa tarefa se torna mais complexa

ainda, pois, como lembra Haywood Ferreira, em **The emergence of latin american science fiction:**

A ficção científica é um gênero com fronteiras notoriamente nebulosas, e a ficção científica latino-americana tem uma propensão particularmente forte para formar híbridos com gêneros vizinhos. Essa tendência se dá em parte devido às influências das literaturas nacionais, incluindo uma forte tradição do fantástico. O hibridismo também é fomentado pela natureza da recepção local das obras de ficção científica. Como Molina-Gavilán *et al.* explicam: “Historicamente, na ausência de atenção dada pelo *establishment* literário, os escritores latino-americanos tiveram maior liberdade para desconsiderar os limites de gênero mais rigorosos que moldaram a produção precoce de FC nos EUA”. (“Cronologia” 369). À luz dessas considerações, outros panoramas - incluindo o da dupla categorização - devem ser claramente permitidos quando se discute o gênero ficção científica na América Latina (FERREIRA, 2001, p. 8, tradução nossa).²¹

Não quer dizer que esse hibridismo seja exclusivo da ficção científica latino-americana, entretanto, os sistemas de crenças latino-americanas do século XIX, período em que as primeiras histórias de ficção científica surgem em nossos países, diferentemente da racionalidade e ceticismo crescente nos países da Europa e Estados Unidos, levaram nossos escritores a reunir em suas histórias discursos científicos e religiosos, ou, ainda, discursos de ciências canônicas e ciências alternativas, sendo o discurso sobrenatural aquele que costumava sobrepor-se ao final. As novas religiões heterodoxas, exportadas da Europa, que buscavam conciliar a ciência e a religião, ou seja, explicar questões metafísicas por meio de argumentos sistematizados por métodos considerados científicos, contribuíram para essa dualidade em nossa ficção científica.

Contrariamente ao que se poderia pensar, as inúmeras subdivisões atribuídas à ficção científica dificultam a definição de obras latino-americanas como **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**, por exemplo. A obra é intitulada pelo seu próprio autor como sendo um relato espiritualista e, realmente, o modo como Nic-Nac consegue chegar ao planeta Marte se aproxima mais de um chamado “desdobramento” do espírito do que de uma experiência científica, tal qual as ciências canônicas descrevem. Em

²¹ “Science fiction is a genre with notoriously nebulous borders, and Latin American science fiction has a particularly strong propensity to form hybrids with neighboring genres. The latter is due in part to influences from national literatures, including a number of strong traditions of the fantastic. Hybridity is also fostered by the nature of local reception for science-fictional works. As Molina-Gavilán *et al.* explain, ‘Historically, in the absence of sustained attention from the literary establishment, Latin American writers have been free to disregard the more stringent genre boundaries that shaped early sf production in the U.S.’ (‘Chronology’ 369). In light of these considerations, some latitude—up to and including dual categorization—clearly must be allowed when discussing genre and Latin American science fiction.” (FERREIRA, 2001, p. 8).

contrapartida, algumas especulações das ciências tradicionais estão lá, como a possibilidade de existência de algum modo de vida no planeta Marte, bem como algumas descrições sobre o planeta vermelho. Deveríamos então criar um novo subgênero para tentar definir essa obra? Parece-nos pouco produtivo alongarmos mais a lista de subclassificações.

Haywood Ferreira defende que apesar de toda essa dificuldade para a rotulação de uma ficção científica latino-americana esse exercício se mostra bastante válido e necessário, especialmente no que se refere às obras pioneiras, como **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**. Ela não nega, contudo, a possibilidade de uma dupla rotulação, como uma que contemplasse o fantástico e a ficção científica em uma mesma obra:

A dupla rotulagem de obras como ficção científica e fantástica é perfeitamente válida e, não é raro, necessária. Deve-se, no entanto, ter cautela e não ser exceder na não-identificação de obras como ficção científica em favor desses outros gêneros. Eduardo Ortiz não está errado, por exemplo, em discutir **A Viagem Maravilhosa do senhor Nic-Nac ao Planeta Marte** de Holmberg (1875-76) como um texto fantástico. Os argumentos de Ortiz para negar que o texto é também um trabalho inicial de ficção científica, entretanto, dependem de uma definição estreita de fc que não leva em consideração os limites permeáveis do gênero, especialmente durante um período anterior à rigidez estabelecida por editores, escritores, críticos e tradições (“Transição” 63). Quando a ficção científica é excluída da genealogia de tais textos latino-americanos, ferramentas valiosas para compreensão e análise são perdidas. Examinar trabalhos através de uma lente da ficção científica sublinha o papel de autoridade do discurso científico na América Latina do século XIX. Sem essa perspectiva, as influências literárias diretas da tradição da fc podem ser removidas do quadro, o conhecimento do escritor e a implantação ou adaptação intencional dos temas, ícones e convenções emergentes da ficção científica podem ser perdidos ou mal interpretados. Além disso, a leitura de um texto latino-americano na estrutura do gênero pode lançar luz sobre a exploração contínua de questões de influência, imitação e originalidade na literatura e cultura latino-americanas. (FERREIRA, 2001, p. 11, tradução nossa).²²

²² “The dual labeling of works as both science fiction and fantastic is perfectly valid and not infrequently necessary. One must, however, be cautious and not overhasty in the unlabeled of works as science fiction in favor of these other genres. Eduardo Ortiz is not wrong, for example, to discuss Holmberg’s **The Marvelous Journey of Mr. Nic-Nac to the Planet Mars** (1875-76) as a fantastic text. Ortiz’s arguments to deny that the text is also an early work of science fiction, however, depend on a narrowly defined characterization of sf that does not take into account the permeable boundaries of the genre, especially during a time before it had been more rigidly codified by publishers, writers, critics, and tradition (“Transition” 63). When science fiction is excluded from the genealogy of such Latin American texts, valuable tools for understanding and analysis are lost. Examining works through a lens of science fiction underscores the authoritative role of scientific discourse in nineteenthcentury Latin America. Without such a perspective, direct literary influences from the sf tradition may be removed from the picture, and the writer’s knowledge and intentional deployment or adaptation of the emerging themes, icons, and conventions of science fiction may be missed or misinterpreted. Further, reading a Latin American text within the framework of the genre can shed light on the ongoing exploration of issues of influence, imitation, and originality in Latin American literature and culture.” (FERREIRA, 2001, p. 11).

Se não considerarmos os relatos de Nic-Nac como pertencentes à ficção científica, mas apenas como relatos fantásticos que se inclinam mais ao gênero estranho, ignoramos o caráter vanguardista dessa obra e a encerramos em um aglomerado de obras relegadas ao esquecimento. Acreditamos, assim como Haywood Ferreira, que é importante nos atentarmos aos ícones da ficção científica e suas temáticas, mesmo que elas não apareçam de maneira convencional nas obras da América Latina.

Para a teórica, esse apagamento da ficção científica se dá por dois motivos, o primeiro é a tendência teórica, na América Latina, de estudos do fantástico como um gênero literário que, como já discutimos, mostra-se insuficiente para a compreensão de muitas obras, especialmente no caso das de ficção científica com alienígenas, bem como a grande tendência de se definir a ficção científica como um gênero fechado, ignorando a fluidez das suas fronteiras; o segundo é o pouco prestígio da ficção científica que leva editores, autores e, especialmente estudiosos estrangeiros, a preferirem localizar os textos como pertencentes a estilos de maior reconhecimento, mesmo que esses estilos não sejam nada próximos à ficção científica, como é o caso do realismo mágico, por exemplo, que se tornou um gênero latino-americano de grande reconhecimento no exterior:

Quando no norte rotulam textos de ficção científica como obras de realismo mágico, muitas vezes é devido ao status do realismo mágico como o principal gênero de exportação da América Latina para o norte. Esse fenômeno pode levar ao que David William Foster descreveu como “a imagem seriamente distorcida da literatura latino-americana fornecida pelo o que é traduzido para o inglês (ou seja, o que satisfaz os gostos do público de leitura inglesa) e o que é estudado por estudiosos estrangeiros” (v). De uma perspectiva latino-americana, Capanna escreve sobre o desejo de escapar desses estereótipos limitantes, para mostrar, por assim dizer, o outro lado da moeda: “A alternativa (ao realismo mágico) é o que muitos de nós querem: adotar uma atitude de reflexão crítica que permita uma análise menos apaixonada de uma realidade que, “por mais mágica que seja, tenha sua própria racionalidade e suas próprias forças profundas” (em “Colóquio a Distância” 16). A ficção científica não é escrita como um contrapeso ao realismo mágico - há uma história muito longa de ficção científica na América Latina capaz de oferecer sustentação -, mas fornece um ângulo alternativo na literatura e cultura latino-americanas. Compreender a ficção científica latino-americana é, então, ter um quadro mais complexo e completo da realidade latino-americana. (FERREIRA, 2001, p. 8-9, tradução nossa).²³

²³ “When Northerners label science-fictional texts as works of magic realism, it is often due to the status of magic realism as the prime export genre from Latin America to the North. This phenomenon can lead to what David William Foster has described as ‘the often quite seriously distorting image of Latin American literature provided by what gets translated into English (i.e., what satisfies the English-reading public’s tastes) and what gets studied by foreign scholars’ (v). From a Latin American perspective, Capanna writes of a desire to escape these limiting stereotypes, to show, as it were, the other side of the coin: ‘The alternative (to magic realism) is what many of us want: to adopt an attitude of critical reflection that permits a less passionate analysis of a reality that, ‘magical’ as it may be, has its own rationality and its own

Rachel Haywood Ferreira não se atém à explicação de realismo mágico, mas percebe que há um tom generalista envolto nessa definição que compromete todo o estudo da literatura latino-americana no exterior, para além dos estudos de ficção científica. A tendência de rotulação dos textos produzidos em nossos países como sendo em sua maioria obras de realismo mágico corrobora uma confusão geral quando se trata de compreender esse conceito.

Alejo Carpentier contrapõe e explica a diferença do chamado real maravilhoso – defendido por ele como uma característica cultural latino-americana que teria grande expressão na literatura de nossos países – com relação ao realismo mágico. Como já discutimos anteriormente, o real maravilhoso estaria relacionado com a cultura, história e com a fé da América Latina, se referiria a uma percepção da nossa realidade que seria naturalmente insólita. Já o realismo mágico:

O termo realismo mágico foi criado por volta de 1924 ou 1925 por um crítico de arte alemão chamado Franz Roth num livro publicado pela Revista do Ocidente, que traz o título de *O realismo mágico*. [...]

O que ele chamava de realismo mágico era simplesmente uma pintura onde formas reais combinavam-se de uma maneira não condizente com a realidade cotidiana. E na capa do livro aparecia o famoso quadro de Enrique Rousseau, o Aduaneiro; no qual se vê um árabe dormindo tranquilamente no deserto, junto a um bandolim, com um leão que se insinua e uma lua de fundo; aquilo é realismo mágico porque é uma imagem inverossímil, impossível mas enfim, fixada ali. (CARPENTIER, 1987, p. 123).

Acreditamos que o real maravilhoso está presente em muitas obras de ficção científica latino-americana, pois nelas há uma tendência – como defendemos ao longo de todo esse trabalho – de desapego aos preceitos científicos canônicos e conciliação de discursos científicos com religiosos. Contudo, a relação da ficção científica com o realismo mágico parece-nos muito distante, já que na ficção científica, seja latino-americana, seja global, não há a tendência da coexistência inverossímil, descrita por Franz Roth. Por mais que o conceito de realismo mágico tenha sido deslocado para outras artes, como a literatura, e tenha se expandido – passando a ter definições que muitas vezes se aproximam do real maravilhoso ou equivocadamente o comprehendem como sendo similar

profound strengths' (in 'Coloquio a Distancia' 16). Science fiction is not written as a counterbalance to magic realism—it has far too long a history in Latin America for such a theory to hold any water—but it does provide an alternative angle on Latin American literature and culture. To have an understanding of Latin American science fiction, then, is to have a more complex and complete picture of Latin American reality." (FERREIRA, 2001, p. 8-9).

ou vizinho –, a única relação que o realismo mágico estabelece com os textos de ficção científica da América Latina se dá por meio da generalização e do equívoco na rotulação das narrativas.

O caráter peculiar da ficção científica produzida na América Latina, bem como uma série de preconceitos contribuíram para que muitas obras, como as obras pioneiras da ficção científica latino-americana, fossem rotuladas como pertencentes a outros gêneros, esquecidas ou mesmo mal interpretadas. É essencial resgatar tais obras e demonstrar a potencialidade da ficção científica em nossos países, contudo, é preciso encontrar uma definição para ficção científica que consiga apreender a pluralidade desse estilo de escritura. A definição de ficção científica como um gênero, assim como a de fantástico como um gênero, ao buscar abranger um grande número de obras, acaba por fazer o contrário: restringe e delimita. Entretanto, é possível expandirmos as definições de fantástico e de ficção científica, encontrarmos maneiras não tão categóricas para discuti-las, como faz muito bem Adam Roberts, em **Science Fiction: the New Critical Idiom**, quando mostra o quanto as definições de ficção científica e fantástico se aproximam:

A maioria dessas histórias são narrativas que elaboram alguma premissa imaginativa ou fantástica, talvez envolvendo uma sociedade futurista postulada, encontros com criaturas de outro mundo, viagens entre planetas ou no tempo. Em outras palavras, a ficção científica como um gênero ou divisão de literatura distingue seus mundos ficcionais para um grau ou outro do mundo em que nós realmente vivemos: uma ficção da imaginação, ao invés de uma realidade observada, uma literatura fantástica. (ROBERTS, 2002, p. 1, tradução nossa).²⁴

O autor continua defendendo que quando se trata de distinguir as histórias de ficção científica das fantásticas os teóricos acabam por não chegar a nenhuma conclusão definitiva e que frequentemente podemos encontrar histórias que não se encaixam em nenhuma das definições estabelecidas. Roberts, assim como Haywood Ferreira, acredita na fluidez desses gêneros e na possibilidade de obras serem entendidas como pertencentes a ambos. É necessário o reconhecimento das obras de ficção científica como sendo de fato ficção científica, porém, a noção de ficção científica deve ser essa que busca abranger

²⁴ “Most of these novels are narratives that elaborate some imaginative or fantastic premise, perhaps involving a postulated future society, encounters with creatures from another world, travel between planets or in time. In other words, science fiction as a genre or division of literature distinguishes its fictional worlds to one degree or another from the world in which we actually live: a fiction of the imagination rather than observed reality, a fantastic literature.” (ROBERTS, 2002, p. 1).

e não aquela que delimita e supercategoriza. Uma via para se pensar é o estudo da ficção científica como parte de um campo maior que compreende os mais diversos tipos de histórias sobrenaturais, o chamado modo fantástico.

2.5 O modo fantástico

Os estudos todorovianos acerca do fantástico foram, sem dúvida, de grande importância para se pensar a literatura que trata de eventos sobrenaturais. O teórico búlgaro em seu estudo reuniu diversas definições e obras, bem como se ateve a um estudo minucioso de categorização desses textos. Contudo, como observamos anteriormente, tais categorias se mostram, muitas vezes, incapazes de apreender diversas narrativas, como as de ficção científica, especialmente aquelas que apresentam alienígenas.

Pelo fato do texto de Todorov ser o mais canônico no âmbito dos estudos do fantástico, outras concepções teóricas, até próximas do período em que Todorov escreveu, passaram despercebidas ou não receberam a devida atenção de estudiosos no decorrer do tempo, esse é o caso da teórica Irène Bessière, cujo texto “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” foi publicado seis anos após a **Introdução à literatura fantástica**, de 1974, e propõe um estudo de maior alcance para se pensar o fantástico. Bessière afirma que:

A narrativa fantástica provoca incerteza, no exame intelectual, porque usa dados contraditórios reunidos de acordo com uma coerência e complementaridade próprias. Não define uma qualidade atual de objetos ou seres existentes, pois não constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o aparente jogo de pura invenção, as metamorfoses culturais da razão e da imaginação coletiva. A síntese não nasce aqui do vasto e diverso inventário dos textos, mas da organização, pelo contraste e pela tensão, dos elementos e das implicações heterogêneas que criam a atração da história fantástica e sua unidade. (BESSIÈRE, 2001, p. 84, tradução nossa).²⁵

²⁵ “El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, porque utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias. No define una cualidad actual de objetos o seres existentes, como tampoco constituye una categoría o un género literario, pero supone una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraría para el lector, refleja, bajo el aparente juego de la invención pura, las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo. La síntesis no nace aquí del inventario vasto y diverso de los textos, sino de la organización, por contraste y por tensión, de los elementos y de las implicaciones heterogéneas que crean el atractivo del relato fantástico y su unidad.” (BESSIÈRE, 2001, p. 84).

A teórica busca reunir duas concepções divergentes até então, afirma que existem aspectos formais que irão constituir esse modo de escritura, como já defendia Todorov em sua investigação, mas, ao contrário dele, acredita que existem também fatores extratextuais que irão contribuir para as temáticas do fantástico. Dessa forma, o fantástico não se constitui como um gênero com uma definição fechada, mas sim como um modo de narrar que reflete as inquietações coletivas, as quais se dão por meio de relações paradoxais capazes de gerar incerteza e tensão:

A narrativa fantástica utiliza quadros sociológicos e formas de entendimento que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do trivial e do estranho, não para inferir alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização em relação aos fenômenos que escapam à economia do real e do “surreal”, cuja concepção varia de acordo com os tempos. Corresponde à formulação estética dos debates intelectuais de um período, relacionando-se com a relação do sujeito com o supra-sensorial ou com o sensível; e pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e ideologias do momento, aplicadas pelo autor. A ficção fantástica, portanto, fabrica outro mundo com palavras, com pensamentos e realidades que são deste mundo. Este novo universo elaborado na trama do relato se lê nas entrelinhas, no jogo de imagens e crenças, da lógica e dos afetos, contraditórios e comumente recebidos. Nem mostrada nem provada, mas apenas designada, ela extraí de sua própria improbabilidade alguma indicação de possibilidade imaginária, mas, longe de buscar qualquer verdade - seja a da psique oculta e secreta -, retira sua consistência de sua própria falsidade. (BESSIÈRE, 2001, p. 85, tradução nossa).²⁶

As temáticas do fantástico irão relacionar-se com as inquietações sociais, sejam elas religiosas, filosóficas e/ou científicas. É nesse sentido que a ficção científica pode ser compreendida como parte desse modo fantástico, visto que as temáticas da ficção científica estão intimamente ligadas às inquietações acerca da ciência e da tecnologia e são representadas em histórias sobrenaturais de super-robôs, mutações genéticas, viagens interplanetárias, seres alienígenas etc.

²⁶ “El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo «surreal», cuya concepción varía según las épocas. Se corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor. La ficción fantástica fabrica, así, otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo. Ese nuevo universo elaborado en la trama del relato se lee entre líneas, en el juego de las imágenes y de las creencias, de la lógica y de lo afectos, contradictorios y comúnmente recibidos. Ni mostrado ni probado, sino solamente designado, extrae de su propia improbabilidad algún indicio de posibilidad imaginaria, pero, lejos de perseguir ninguna verdad -ya sea ésta la de la psique oculta y secreta-, toma su consistencia de su propia falsedad.” (BESSIÈRE, 2001, p. 85).

Irène Bessière não foi a única teórica que propôs um estudo do fantástico por meio da perspectiva modal, a teórica estadunidense Rosemary Jackson, em seu livro **Fantasy: the literature of subversion**, ressalta algumas questões apresentadas por Bessière e defende a importância de se pensar no fantástico enquanto um modo, colocando-o entre os modos maravilhoso e mimético. Para Jackson, o modo maravilhoso abrange obras como os contos de fadas e outras histórias em que uma voz impessoal narra eventos distantes; nessas histórias marcas textuais como “era uma vez”, “há muito tempo” e um final como “e viveram felizes para sempre” colocam o evento sobrenatural fora do alcance do leitor e até mesmo do protagonista. Enquanto o modo maravilhoso não se preocupa em emular o mundo real de nenhuma forma, o modo mimético terá como preocupação essencial fazer com que o texto ficcional se aproxime ao máximo do mundo “real”. Segundo Jackson, o modo fantástico irá jogar com esses dois outros modos:

Narrativas fantásticas confundem elementos do maravilhoso e do mimético. Elas afirmam que o que estão dizendo é real - confiando em todas as convenções da ficção realista para fazê-lo - e então procedem para quebrar essa suposição de realismo introduzindo o que - dentro desses termos - é manifestamente irreal. Elas puxam o leitor da aparente familiaridade e segurança do mundo conhecido e cotidiano para algo estranho, para um mundo cujas improbabilidades estão mais próximas do reino normalmente associado ao maravilhoso. O narrador não é mais claro do que o protagonista sobre o que está acontecendo, nem sobre a interpretação dos eventos; o status do que está sendo visto e registrado como ‘real’ está constantemente em questão. Essa instabilidade da narrativa está no centro do fantástico como um modo. (JACKSON, 1981, p. 34, tradução nossa).²⁷

Assim como Bessière, Jackson enxerga o fantástico como um modo que carrega em seu cerne a relação paradoxal, e de subversão, entre o “real” e o sobrenatural e comporta um grande número de narrativas. É possível relacionarmos mais uma vez a concepção do modo fantástico com a ficção científica, porquanto na ficção científica é notável a construção de um efeito de real como motivação principal de inúmeras obras. A associação da ficção científica com o modo fantástico é manifestada mais

²⁷ “Fantastic narratives confound elements of both the marvellous and the mimetic. They assert that what they are telling is real - relying upon all the conventions of realistic fiction to do so - and then proceed to break that assumption of realism by introducing what - within those terms - is manifestly unreal. They pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something strange, into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvellous. The narrator is no clearer than the protagonista about what is going on, nor about interpretation; the status of what is being seen and recorded as ‘real’ is constantly in question. This instability of narrative is at centre of the fantastic as a mode.” (JACKSON, 1981, p. 34).

explicitamente por Filipe Furtado, em sua definição de modo fantástico, no **E-Dicionário de Termos literários**, organizado por Carlos Ceia:

Quando assim perspectivado, o modo fantástico abrange (como, entre outros, Rosemary Jackson apontou) pelo menos a maioria do imenso domínio literário e artístico que, longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente “mimética” do mundo objectivo. Recobre, portanto, uma vasta área a muitos títulos coincidente com a esfera genológica usualmente designada em inglês por *fantasy*. Torna-se, a propósito, crucial encarar os intuios representacionais da globalidade da literatura como subdivisíveis grosso modo em duas gigantescas esferas que se poderiam denominar icástica ou realista, por um lado, e fantástica, ou fantasiosa, por outro. Justifica-se igualmente lembrar que as múltiplas obras abrangidas pela segunda se repartem por diferentes géneros (entre os quais o maravilhoso, o estranho e o fantástico), assim como por certas zonas-limite do misterioso. Estendem-se, ainda, por outra enorme região que, embora apresente contornos algo indefinidos, se encontra muito próxima do conceito de género: a ficção científica. (FURTADO, 2009).²⁸

Acreditamos que pensar na ficção científica como pertencente ao modo fantástico não reduz em nada sua definição, mas, sim, expande as possibilidades para a compreensão desse tipo de narrativa que, aliás, se mostra tão diversificada, especialmente no que tange ao estudo da ficção científica na América Latina, universo no qual dificilmente tais narrativas podem ser encerradas em uma única categoria.

Quando pensamos no alienígena, as definições de fantástico como um modo se encaixam mais ainda, uma vez que as palavras usadas tanto por Bessière quanto por Jackson para a descrição desse modo fantástico se aproximam daquelas que constantemente usamos para discutir as histórias com seres extraterrestres: contradição, paradoxo, subversão. Essas ideias se fazem perceber em histórias com extraterrestres e, por isso, algumas definições de ficção científica são incapazes de contemplar tais narrativas, bem como ocorre com boa parte da ficção científica que busca problematizar as relações do homem com a ciência e tecnologia. Nesse sentido é possível citar também a definição de Roberto Belli em **Ficção científica: um gênero para a ciência**, quando diz que: “A ficção científica é um gênero literário que está intimamente ligado às inovações da ciência nos últimos três séculos e promove a especulação do futuro.” (BELLI, 2012, p. 15) ou a de Léo Godoy Otero, em **Introdução a uma história da ficção**

²⁸ FURTADO, Filipe. Ficção Científica. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, dez. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>>. Acesso em: 27 set. 2016.

científica: “ficção científica é um método literário eminentemente especulativo, cuja constante deve ser a ciência para a qual são estabelecidos fatos” (OTERO, 1987, p. 15),

Defendemos que a ficção científica corresponde a um dos campos mais frutíferos do modo fantástico, porque uma das maiores inquietações do homem a partir do século XVI é justamente a sua relação com o cosmos, com o conhecimento. Como lembra Lenira Marques Covizzi, em capítulo presente em seu livro **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**, denominado “Uma ficção insólita num mundo insólito” e que trata da relação do homem, a partir do século XX, com a tecnologia:

O século XX, marcado definitivamente pelo progresso técnico, não resolveu ou explicou paralelamente os problemas do homem. Ao contrário, ou, por isso mesmo, este se questiona cada vez mais e com maior intensidade e angústia sobre problemas que, se o afligiam, são agora acrescidos das novas implicações que o referido progresso técnico trouxe consigo. (COVIZZI, 1978, p. 25).

As ambições iluministas do século XVIII de obter respostas para todos os questionamentos mostraram-se impossíveis ao longo do tempo e a tecnofilia na ficção científica acabou dando lugar a uma tecnofobia no decorrer dos séculos. As histórias com extraterrestres evidenciam essa descrença e medo da ciência, uma vez que, em sua maioria, a impotência humana perante a chegada de seres de outro mundo, o atraso tecnológico e inferioridade no conhecimento e/ou habilidades costumam ser ressaltados. Assim como bruxas, demônios e fantasmas assombraram aqueles que viveram no período em que a igreja católica controlava todo o conhecimento, hoje, somos constantemente assombrados pelos seres e mundos da ficção científica.

PARTE 3 – QUATRO HISTÓRIAS COM EXTRATERRESTRES NA AMÉRICA LATINA

3.1 Da primeira para a segunda onda da ficção científica latino-americana

Como discutimos até aqui, algumas das historiografias literárias pioneiras da ficção científica latino-americana se debruçaram sobre a temática do extraterrestre. Os romances **Doutor Benignus**, de Augusto Emílio Zaluar, e **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**, do argentino Eduardo Ladislao Holmberg, deram o pontapé inicial para o que viria a ser a ficção científica com alienígenas em nossos países. Essas obras têm caracteres distintos, sendo a primeira um relato muito próximo do que normalmente se comprehende como ficção científica, uma *voyage extraordinaire* no interior do Brasil em que há o encontro com seres de outro mundo e discussões científicas próprias do período; enquanto que a segunda, em vários momentos, pode ser confundida com um delírio devido à flexibilização dos discursos científicos apresentados pelo autor na obra e também porque na viagem de Nic-Nac os relatos muitas vezes se aproximam de discursos de religiões heterodoxas, como o espiritismo.

Essas duas obras com encaminhamentos narrativos tão diferentes mostram-nos a diversidade da ficção científica na América Latina e que, ao partirem de influências clássicas como a dos estudos de Charles Darwin ou do **Somnium** de Kepler, criaram uma vertente que ora aborda os temas da ficção científica com fidelidade aos clássicos, ora os aplica a uma realidade totalmente distinta, permeada pelas mais diversas crenças míticas.

Como dito anteriormente, essas obras caíram no esquecimento e entre os anos de 1875 e 1957 nenhuma segunda edição delas foi feita. Rachel Haywood Ferreira atribuiu ao ano de 1957 o marco da virada para a segunda onda da ficção científica na América Latina, uma vez que nesse momento os autores pioneiros passaram a ser revisitados e uma busca por uma genealogia da ficção científica de nossos países ocorreu. O ano de 1957 tem um importante caráter simbólico pois deflagrou a corrida espacial e, com isso, o mundo todo lançou seu olhar para o espaço sideral. Além disso, esse também foi o momento da chamada Era de ouro da ficção científica estadunidense, que motivou muitos

países latino-americanos a começarem a lançar suas próprias revistas de ficção científica, além de traduzirem as já famosas revistas *pulp* dos Estados Unidos.

A segunda onda foi um importante momento para autores se estabelecerem como escritores de ficção científica, criando, assim, um cânone próprio com nomes que consolidaram uma tradição, ainda que marginal, da ficção científica latino-americana. Os dois países de maior expressão dentro do gênero, Brasil e Argentina, deixaram um forte legado de autores como: os argentinos Macedonio Fernández, Horacio Quiroga, Roberto Arlt e Leopoldo Lugones (1874-1938); os brasileiros Jerônimo Monteiro, Dinah Silveira de Queiroz, André Carneiro, Rubens Teixeira Scavone (que possui várias histórias com extraterrestres), dentre vários outros.

Nesse período, as obras de Holmberg foram reeditadas e discutidas por estudiosos, assim como parte da obra **Brasil 2000**, mas, curiosamente, nenhuma dessas narrativas foi chamada de ficção científica:

Levou algum tempo para que os colaboradores dessa nova onda da ficção científica latino-americana mostrassem algum interesse na história ou crítica do gênero. Assim, a ocorrência em 1957-58 do primeiro dos três eventos que marcaram a reemergência da ficção científica latino-americana deve ser na maior parte atribuída à coincidência. O ano de 1957 viu a publicação da primeira compilação das histórias curtas de Holmberg por Antonio Pagés Larraya no volume **Cuentos fantásticos**. O conto de ficção científica “Horacio Kalibang o Los autómatas” (1879) foi incluído na coleção, e as discussões de Pagés Larraya sobre **Dos partidos en lucha** e **Nic-Nac** em seu “Estudio Preliminar” foram por muitos anos a fonte para muita da informação sobre essas obras tão difíceis de se obter. Não obstante esse aparente “ano da ficção científica para a Argentina”, no entanto, Pagés Larraya não se referia ao tratamento singular de Holmberg dispensado ao tema das viagens espaciais, nem fazia nenhuma menção ao termo “ficção científica” a propósito de qualquer desses três textos. Também em 1957, o crítico brasileiro Alexandre Eulálio republicou cerca de cinquenta páginas de **Brasil 2000** na Revista do Livro. Eulálio declarou sua intenção de republicar o romance na íntegra – algo que ele nunca fez por razões desconhecidas, embora reconhecesse a relevância de uma republicação, dado o valor histórico da obra. No entanto, vale notar que Eulálio não faz conexão alguma entre **Brasil 2000** e o gênero ficção científica. (FERREIRA, 2009, p. 162).

Apesar do exponencial crescimento em nossos países, o reconhecimento de obras como pertencentes à ficção científica ainda deixava muito a desejar; a teórica Haywood Ferreira afirma também que só a partir da terceira onda, iniciada nos anos 2000, a devida rotulação de tais obras como fundadoras da ficção científica latino-americana foi feita. Não só as obras pioneiras não foram reconhecidas como pertencentes à ficção científica, como também alguns textos por terem sido escritos por autores que se tornaram canônicos

por outros estilos, passaram despercebidas em meio ao imenso projeto literário de seus autores.

Acreditamos que as definições de gênero bastante restritivas, bem como a ausência de rotulação ou a rotulação indevida, discutida por Haywood Ferreira, interferiram sobremaneira nesse sentido, pois, a ficção científica não foi um fenômeno isolado a um grupo, foi, pelo contrário, uma escritura que instigou os mais diversos autores e, nesse momento da segunda onda da ficção científica latino-americana que coincidiu com o auge de algumas literaturas nacionais, grandes autores aproximaram-se da ficção científica, alguns de maneira mais convencional, como no caso de Augusto Emílio Zaluar, autor de **Doutor Benignus**, outros de forma mais excêntrica, como no caso de Eduardo Ladislao Holmberg, autor de **Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac**.

3.2 O cânone também escreveu ficção científica

O percurso feito por nós até agora buscou demonstrar a necessidade de flexibilização das noções de ficção científica e fantástico para que possamos compreender uma produção distinta daquela dos grandes centros mundiais de produção dessas narrativas. A ficção científica latino-americana demonstra a complexidade e as inúmeras possibilidades que nossas inquietações acerca do cosmos, da ciência e da tecnologia podem oferecer. Alguns dos grandes escritores latino-americanos do século XX compartilharam em suas escritas tais inquietações, especialmente acerca do contato com seres extraterrestres.

Ao longo dos séculos, o alienígena ocupou uma posição de grande relevância entre os ícones da ficção científica, demonstrando a maneira como olhamos o outro, a nós mesmos e o universo. Sua aparição sempre foi causadora de grande impacto nas obras, tanto literárias quanto cinematográficas, e essa parece ser uma das maiores características da ficção científica com alienígenas dos países de “primeiro mundo”: uma narrativa de grandes eventos, como lembra Elizabeth Ginway quando contrapõe as histórias de contato extraterrestre na ficção científica estadunidense e na brasileira:

Nos cenários americanos de primeiro contato, de acordo com Noel Perrin, humanos e alienígenas começam como estranhos: “O encontro vai começar em espanto, e pode terminar em uma relação de guerra, ou de discípulo, ou a união pan-galática”. (GINWAY, 2005, p. 61).

Enquanto o encontro com alienígenas causa alvoroço na parte mais acima do globo, nos países latino-americanos esse contato tende a ser representado de forma mais sutil. Selecionamos para a análise quatro histórias de autores canônicos do Brasil e da Argentina que escreveram contos no período da segunda onda, nesses autores o caráter ambíguo do alienígena é colocado em cena. Nosso objetivo é arrematar algumas das discussões apresentadas ao longo desta pesquisa como, por exemplo, o não apego à ciência ou a flexibilização de discursos científicos; a relação da ficção científica latino-americana com a religiosidade; a necessidade de se repensar os rótulos e definições genológicas; a relação de adaptação descrita por Todorov; bem como as oposições entre credulidade *versus* ceticismo e *hard versus soft*; e, ainda, a relação com a ficção científica global e os paradigmas da ficção científica latino-americana.

Os contos selecionados são: “Ma-Hôre” de Rachel de Queiroz; “A lula opta por sua tinta”, de Adolfo Bioy Casares; “Um moço muito branco”, de João Guimarães Rosa; e “There are more things”, de Jorge Luis Borges. Há de se observar antes que um nível de graduação foi feito na ordem de apresentação dos contos e que esse nível se refere à aparição do ser extraterrestre, iniciando na forma mais evidente e chegando, ao final, na sua forma mais sutil.

3.2.1 – “Ma-Hôre” de Rachel de Queiroz, e os paradigmas da ficção científica estadunidense

Escrito no ano de 1961, o conto “Ma-Hôre” de Rachel de Queiroz é uma daquelas histórias que facilmente compreendemos como pertencentes à ficção científica, isso porque, como lembra Braulio Tavares em **O que é ficção científica**, a ficção científica é mais fácil de se identificar do que de se definir:

Difícil de definir, mas fácil de reconhecer. As imagens típicas da fc são claras até mesmo para o não-aficionado: espaçonaves, mutantes, cidades submarinas, pistolas desintegradoras, impérios galácticos, viagens no tempo, supercomputadores... Uma lista assim pode ser prolongada indefinidamente; é através desses elementos que o leitor casual, numa livraria, consegue identificar com nitidez a estante de obras de fc; mas não é fácil encontrar o que há em comum com todas elas. (TAVARES, 1992, p. 8).

No conto de Queiroz, somos apresentados a uma atmosfera tal qual aquela clássica das histórias *pulp*: uma expedição interplanetária em um futuro desconhecido resulta no

contato com seres extraterrestres. Contudo, nenhum cenário grandiloquente se ergue, o planeta visitado é habitado por pequenos seres humanoides com algumas características de anfíbios. Os personagens humanos estão fazendo apenas expedições de reconhecimento do planeta. O que desencadeia toda a história é a curiosidade de um desses alienígenas, chamado Ma-Hôre, que ao ver uma nave humana estacionada se aproxima buscando compreender o que seria aquele gigante de metal. O pequeno extraterrestre se deslumbra com a enorme diferença de escala e acaba se distraindo por tempo suficiente para que os humanos voltassem à nave:

De repente sentiu que parara o ruído dos instrumentos a operar no casco externo e escutou o trovejo das vozes dos gigantes que se aproximava. Tomado de pânico, o homúnculo ia fugir para a água, quando viu surgir na boca da escotilha uma das cabeças avermelhadas, logo seguida as outras três. Era tarde. Correu a se esconder sob um dos assentos; tremia de medo; que lhe fariam os astronautas gigantes se o apanhassem espionando a sua nave? (QUEIROZ, 2001, p. 22).

Os astronautas, ao contrário do que esperava Ma-Hôre, não têm reações agressivas quando o encontram meio embriagado e dando gargalhadas (em consequência da intoxicação gerada pelo ar adaptado às necessidades humanas). Pelo contrário, o pequeno ser gera curiosidade e, por isso, é decidido que ele será levado ao planeta Terra. A relação dos humanos com o extraterrestre se assemelha ao relacionamento que se costuma estabelecer com animais de estimação: há um certo carinho e protecionismo, mas uma hierarquia bem clara quando se trata de tomar decisões.

Rapidamente Ma-Hôre, um ser extremamente inteligente, assim como todos de seu planeta, aprende a linguagem dos humanos e passa a se comunicar com eles, contando sobre o modo de vida, os gostos e interesses do povo de Talôi, seu planeta. É interessante o quanto o narrador busca acentuar a diferença de Ma-Hôre e seu povo com relação aos terráqueos:

Como viviam em pequenas tribos e não se interessavam por disputas de território – o mar, fonte das matérias-primas, chegava para todos -, não se aplicavam a inventar armas de guerra; possuíam apenas armas de caça e defesa destinadas a livrâ-los das feras aquáticas – cetáceos, peixes e moluscos. Falavam uma língua harmoniosa que, aos ouvidos dos homens lembrava japônes. Cultivavam as artes escritas, principalmente a poesia [...]. Gostavam de pintar, de esculpir, de cantar; e Ma-Hôre, depois de escutar com respeito da boca dos homens (que ainda não tinham perdido a mania de propaganda) a história da sobrevivência e da civilização, explicava, como se pedisse desculpas, que dadas as facilidades das suas condições de vida, os Zira-Nura tinham caminhado mais no sentido da arte que da técnica... (QUEIROZ, 2011, p. 26).

A grande inteligência e simpatia, somadas a uma aparência nenhum pouco assustadora faz com que os tripulantes da nave confiem no pequeno alienígena plenamente, ensinando-o sobre todo o funcionamento da nave, desde a purificação do ar, até mesmo sobre o controle de bordo que os guiava. Ma-Hôre, que nunca se preocupou com questões tecnológicas, passa a ter um interesse descomunal pelo funcionamento da nave. Esse interesse se mostra ao final da história parte de um plano arquitetado pelo pequeno para poder voltar ao seu planeta. O alienígena, em um momento que todos estão dormindo, modifica o ar da espaçonave levando os humanos à morte e, graças ao domínio total do navegador de bordo, Ma-Hôre volta ao seu planeta natal.

Elizabeth Ginway em **Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**, assim como Ramiro Giroldo em seu artigo “A ficção científica de Rachel de Queiroz”, focam suas análises desse conto no aspecto sócio-histórico-cultural, enxergando Ma-Hôre como um representante dos povos subjugados pelas nações mais desenvolvidas tecnologicamente, tal qual o Brasil, representando, assim, a identidade nacional brasileira:

Assim, a história é no fim uma fantasia sobre ser capaz de usar as ferramentas da tecnologia contra os pretensos colonizadores, para afirmar o poder da periferia. Ma-Hôre é um *trickster*, capaz de se apropriar das ferramentas da tecnologia para os seus próprios objetivos, voltando-as contra os usurpadores que subestimaram e subvalorizaram sua cultura. Nesse sentido, Ma-Hôre pode ser comparado a Prometeus, que ousou roubar o fogo dos poderosos deuses. Embora a própria cultura de Ma-Hôre considere o fogo como seu inimigo, ele consegue comandar a espaçonave, o equivalente moderno do fogo, isto é, a tecnologia. Como em *Frankenstein*, de Mary Shelley, a história parece avisar que o Brasil, como Ma-Hôre, não deveria ser tentado pelo poder da ciência e da tecnologia, e se satisfazer com a sua própria cultura não tecnológica (GINWAY, 2005, p. 56).

Apesar da qualidade da interpretação de Ginway, é preciso incorporar a importante ponderação feita por Giroldo:

[...] o conto possui um caráter cautelar, segundo o qual o Brasil não deve se apropriar de avanços oriundos de outras culturas. O caso parece ser o contrário: embora a derradeira frieza do homúnculo cause sobressalto no leitor, é por meio da apropriação da tecnologia alheia que ele consegue se libertar do cativeiro. A apropriação é, portanto, investida de um valor positivo. (GIROLDO, 2016, p. 94).

Concordamos com o ponto de vista apresentado por esse estudioso, pois Ma-Hôre ao buscar conhecer a tecnologia humana não só pode regressar ao seu planeta como

também pode reivindicar sua alteridade, abandonar a condição de animal de estimação exótico. Também acreditamos que esse conto pode dizer mais do que sobre a relação que países do chamado “terceiro mundo”, como o Brasil e todos os países da América Latina, têm com a tecnologia estrangeira.

É possível refletir sobre a ficção científica como um todo e, especialmente, como ela cria para si novos paradigmas em nossos países. Ginway defende que Rachel de Queiroz “[...] se apropria do gênero ficção científica e o volta contra os paradigmas americanos para servir ao propósito de afirmar a sua própria visão de mundo humanista e antitecnológica” (2005, p. 56). Contudo, acreditamos que a escolha da palavra apropriação mostra-se como um ato falho da teórica estadunidense em sua análise, já que apropriação significa, segundo o dicionário Houaiss de língua portuguesa: “APROPRIAÇÃO: n substantivo feminino. 1 ato ou efeito de apropriar(-se), de se tornar próprio, adequado; adequação, pertinência. Rubrica: termo jurídico: apoderamento de coisa alheia móvel, sem que o dono consinta” (Houaiss eletrônico, 2009).

Obviamente, a polissemia do texto literário abre possibilidades de leituras diversas, contudo, em nosso ponto de vista, enxergamos um procedimento não de apropriação, mas de subversão, quer dizer, não há em “Ma-Hôre” uma busca de se aproximar de algo que pertence a outra cultura, tomar algo alheio a sua pertença, mas sim transformar, destruir uma ordem pré-estabelecida, transgredir um modelo. Esse conto insubordina-se contra aqueles que se dizem autoridades e clamam que a ficção científica deve projetar, prever e exaltar a tecnologia. O triunfo, ao final da história, está na arte e engenhosidade do pequeno que aprende com o grande para se libertar, assim como a ficção científica deve ser capaz de manter-se no campo artístico, discutindo o que é essencialmente humano, mesmo que para isso se alinhe e se interesse pelo que é tecnológico e científico.

A ambiguidade do alienígena nesse conto não se refere à possibilidade de sua existência ou não, mas sim quanto às suas verdadeiras intenções. Nesse conto, desde sua primeira frase somos levados à aceitação dos eventos que serão narrados, cremos no extraterrestre, pois o tempo e espaço apresentados não são aqueles que correspondem ao “real”. “Foi num dia de sol, daqui a muitos anos” (QUEIROZ, 2011, p. 21), a frase inicial do conto carrega uma imprecisão que se aproxima daquela famosa frase que dá início aos contos de fadas: “Era uma vez”. Todavia, ela traz a complexidade de uma perspectiva

temporal que é capaz de abarcar o passado (“Foi”) e o futuro (“daqui a muitos anos”). Essa temporalidade já conduz o leitor a um tempo diferente daquele vivenciado na realidade prosaica. O planeta Taloi também é um completo desconhecido, Rachel de Queiroz não escolheu como espaço de sua narrativa nenhum dos planetas familiares de nossa galáxia.

É nesse sentido que a autora joga com a ficção científica tradicional, assim como nas famosas séries **Flash Gordon** e **Buck Rogers**, a indefinição do tempo e espaço possibilitam a apresentação de qualquer ser e qualquer situação, contudo, diferentemente desses clássicos estadunidenses que aproveitavam essa liberdade para apresentar os mais diversos clichês, Rachel de Queiroz apresenta-nos uma versão futurista de algo que se aproxima da história bíblica de Davi e Golias, em um sentido mais metafórico clássico da comparação dos tamanhos/forças.

Ginway acredita que “[...] ‘Ma-Hôre’ é mais dinâmica em sua abordagem da cultura brasileira, retratando a apropriação das ferramentas da tecnologia para o uso contra o colonizador, assim afirmindo a fantasia da colonização reversa” (ANO, p. 60), mas mais do que uma fantasia de colonização reversa, existe não só no povo brasileiro, mas também em toda América Latina, cuja população é majoritariamente cristã, a crença de que o pequeno pode vencer o grande por meio da fé e da engenhosidade, tal qual Davi derrotou o gigante Golias apenas utilizando uma funda, uma simples arma de fibra vegetal e couro capaz de acoplar uma pedra.

Parece-nos plausível tal relação visto que o conto de Queiroz transita entre duas instâncias: a primeira relaciona-se a uma organização textual voltada para os modelos estadunidenses de ficção científica e a outra, que percorre as entrelinhas de seu texto, se relaciona aos temas e paradigmas de uma literatura nacional e latino-americana, cuja religiosidade, o não apego aos discursos tecnicistas e o hibridismo genológico dão o tom da obra.

Essa primeira instância coloca o alienígena em evidência, com a apresentação desse outro que deve ser subjugado, ou, pelo menos, adestrado. Entretanto, o desenvolvimento da narrativa rompe com esse enredo tradicional, levando-nos para a segunda instância, uma perspectiva outra, capaz de subverter um modelo e romper com expectativas. É por meio de uma leitura mais atenta, capaz de atravessar essa superfície, que percebemos o quanto Raquel de Queiroz não quer emular, ou apropriar-se da ficção

científica estadunidense, mas sim reivindicar sua autonomia, tal qual o pequeno alienígena, protagonista dessa sua história.

3.2.2 – “A lula opta por sua tinta” de Adolfo Bioy Casares, e o gênero fantástico nos estudos latino-americanos

Diferentemente do conto de Rachel de Queiroz, a história do argentino Adolfo Bioy Casares se passa em um ambiente muito familiar, um pequeno vilarejo na Argentina. O local pacato é essencial para essa narrativa, pois, nele os mais pequenos eventos instigam a curiosidade dos habitantes. Acostumados ao tédio e à mesmice, o simples sumiço de um aspersor de jardim irá dar início a toda a intriga do conto.

Dom Juan Camargo, homem sério e honrado, dono do mais belo jardim da cidade, e muito cuidadoso com suas plantas, dele retira o aspersor em um período de seca. O que talvez passasse despercebido em uma cidade grande passa a ser o grande tema das conversas no bar da cidade, único local de lazer e espaço em que boa parte das discussões ocorrem ao longo do conto. O narrador, homem que também se julga sério, professor e jornalista, é quem mais questiona acerca do desaparecimento do aspersor:

Sabemos muito bem que dom Juan não era homem de cortar a água do jardim, por descuido, num verão seco. Não à toa nós o considerávamos o baluarte da cidade. [...]. Em sua vida, regida pela moderação e pela ordem, ninguém, que eu me lembre, computou uma fraqueza, fosse uma bebedeira, uma rameira ou um tropeço político. Num passado que de bom grado esqueceríamos – quem de nós, em matéria de infâmia, não deu as suas saidinhas? – dom Juan se manteve limpo. (BIOY CASARES, 2013, p. 96).

Graças a essa sua história impecável, dom Juan é um dos homens de maior prestígio na cidade; acima dele, na consideração do povo, havia apenas sua mãe, Dona Remédios, mulher forte e capaz de resolver qualquer conflito. Completa o quadro da família de dom Juan seu afilhado, dom Tadeíto, que não é tão exaltado pela população como seus demais familiares. A inteligência do rapaz é constantemente questionada ao longo da história e apenas o narrador, que é também professor do jovem, o defende das galhofas sofridas.

A ênfase na apresentação das personagens dada pelo narrador busca demonstrar a confiabilidade dessa família, a fim de evitar qualquer dúvida acerca dos eventos que serão narrados. Assim como nas histórias de abdução, nas quais as credenciais das pessoas

envolvidas são enfatizadas para que não se questione sobre a veracidade do contato, esse narrador prepara seu leitor para não duvidar do que será revelado ao final da história. E, assim como apresentou a família de dom Juan, antes mesmo que o leitor possa questionar sobre sua idoneidade, o narrador se apresenta como um estudioso com uma mentalidade a frente de seus conterrâneos:

Como vou comunicar um fato importante, apresento ao leitor minhas credenciais. De espírito amplo e ideias avançadas, devoro todos os livros que apanho na livraria de meu amigo, o galego Villarroel, do dr. Jung a Hugo, Walter Scott e Goldoni, sem esquecer o último volumezinho de **Escenas matrienses**. Minha meta é a cultura, mas estou chegando aos “malditos trinta anos” e realmente temo que me reste por aprender mais do que sei. Em suma, procuro seguir o movimento e inculcar as luzes entre os vizinhos, todos eles boas pessoas, pratinha lavrada, decerto muito apegados à sesta que hereditariamente acalentam desde os tempos medievais e o obscurantismo. Sou docente – professor do primário – e jornalista. (BIOY CASARES, 2013, p. 94-95).

O segundo evento desencadeador da curiosidade geral do povo desse vilarejo é o estranho pedido diário de dom Tadeíto por livros didáticos ao seu professor, três a cada dia, até completar todos os anos escolares. Terminados os livros escolares o jovem pede, por fim, jornais antigos. Quando questionado pelo professor com relação ao motivo de precisar dos livros e jornais, responde apenas que seu padrinho havia pedido e assim que recebia o material ele levava ao galpão de sua *chalet*. O professor pressiona dom Tadeíto para que o menino escute as conversas de dom Juan até que descubra o que está se passando, o que somos informados, a partir do menino, é o relato a seguir:

- O padrinho disse para dona Remédios que eles têm uma visita morando no depósito que quase sucumbiu dias atrás, porque parecia uma espécie de gangorra de parquinho aquele que nem abrira os livros e que ele não perdeu a calma embora o estado dela fosse de dar dó e lhe recordasse um bagre agonizando fora do lago. Disse que pensou em trazer um balde cheio de água, porque intuiu que pedia água e ele não ia ficar de braços cruzados e deixar morrer um semelhante. Não obteve resultado apreciável e preferiu trazer um bebedouro a tocar na visita. Encheu o bebedouro com muitos baldes de água e não obteve resultado apreciável. De repente lembrou do aspersor e como o médico de cabeceira que testa, às cegas, remédios para salvar um moribundo, foi correndo buscar o aspersor e o conectou. O resultado foi apreciável a olhos vistos, porque o moribundo reviveu como se lhe fizesse muito bem respirar o ar molhado. O padrinho disse que perdeu um tempo com sua visita, porque perguntou como pôde se precisava de alguma coisa, e que a visita era francamente esperta, e depois de uns quinze minutinhos já bicava aqui e ali alguma palavra em espanhol e lhe pedia rudimentos para se instruir. O padrinho disse que mandou o filhado pedir os textos do primeiro grau para o professor. Como a visita era francamente esperta, aprendeu tudo em dois dias, e em um dia tudo o que ele quis do segundo grau. Depois disse o padrinho,

começou a ler os jornais para inteirar-se de como andava o mundo. (BIOY CASARES, 2013, p. 102).

Todo o relato acerca do evento sobrenatural é dado por dom Tadeíto, o membro menos confiável da família de dom Juan, o que leva o narrador a ter, por um breve momento, uma postura céтика e perguntar ao menino “Você andou lendo **Sobre coisas vistas no céu**, do doutor Jung?” (BIOY CASARES, 2013, p, 103). Todavia, a credulidade predomina, levando o narrador a querer saber mais sobre as motivações do alienígena e a não duvidar nem por mais um momento da existência do hóspede interplanetário. É dito então pelo menino que o extraterrestre frustrou-se quando soube da condição de nosso planeta: governado por péssimas pessoas, capazes de soltar bombas atômicas e destruir toda a Terra. O extraterrestre contava ainda que em lugares mais distantes do cosmos já haviam feito tal descoberta e por ambição e cobiça mundos já haviam sido devastados. O futuro do planeta Terra parecia igualmente tenebroso para ele que afirmava vir em missão de paz: “[...] veio como amigo e libertador e pedia o pleno apoio do padrinho para levar adiante um plano para salvar o mundo” (BIOY CASARES, 2013, p. 103).

Por mais que o alienígena se mostrasse amigável e sábio, tal qual o gigante Micrômegas de Voltaire, dom Juan opta por não ajudá-lo em seu retorno e desliga o aspersor, levando o alienígena à morte. O título do conto parece sintetizar tal desfecho: “A lula opta por sua tinta”, ou seja, se a humanidade estava próxima a entrar em colapso que isso fosse realizado pelas próprias mãos dos homens e não por uma possível invasão alienígena. Ou, como opinaram os homens do bar quando souberam da escolha de dom Juan:

- Dom Juan não quer que o tirem de seu lugar – opinou o galego. – Prefere que este mundo vá pelos ares a que a salvação venha de outros. Veja você, é uma forma de amar a humanidade.
- Medo do desconhecido – comentei. – Obscurantismo. (BIOY CASARES, 2013, p. 105).

No artigo intitulado “Lo humor y lo fantástico en la narrativa de Adolfo Bioy Casares”, publicado na revista **Brumal – Revista de investigacion sobre lo fantástico**, Carlos Damaso Martínez defende o caráter parodístico desse conto, por tratar de temas da ficção científica de forma distinta:

O paródico e o fantástico se combinam também em “A lula opta por sua tinta”. [...] Em um primeiro momento, o narrador personagem é um professor de um pequeno povoado na pampa buenairense. A linguagem coloquial predomina e

os diálogos dos personagens típicos dessa região rural prevalecem. A paródia se constitui acerca do tratamento de uma temática frequente da ficção científica, a chegada secreta de um extraterrestre. Esse caso traz uma série de investigações e descobrimentos de incógnitas, e se revela ao final do conto que o ser tem o aspecto de um bagre, que no final não consegue sobreviver ao seu novo habitat. (MARTÍNEZ, 2018, p. 133, tradução nossa).²⁹

Percebemos que o seu posicionamento segue a tendência de negar a ficção científica quando ela não segue os padrões do *mainstream*. Assim como Roberts (2018) defende que a obra de Luciano de Samósata, **Uma história verídica**, é uma antificação científica por fazer uso de ironias e sátiras, Martinéz, pelo cenário interiorano do conto de Bioy Casares, prefere compreendê-lo como uma paródia. Para Linda Hutcheon, em **Uma teoria da paródia**:

Há-de ter-se já tornado claro que aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. O desafio a esta limitação do seu sentido original, tal como é sugerido, pela etimologia e a história do termo, é uma das lições da arte moderna a que atender em qualquer tentativa de elaborar uma teoria da paródia que se lhe adeque. O *Ulysses*, de Joyce, fornece o exemplo mais patente da diferença, quer em alcance, quer em intenção, daquilo que designarei por paródia no século XX. Há extensos paralelismos com o modelo homérico, ao nível das personagens e do enredo, mas trata-se de paralelismos com uma diferença irônica. (HUTCHEON, 1985, p. 16).

É possível pensar no conto de Bioy Casares como uma paródia nesse sentido apresentado por Hutcheon, pois, se nos lebrarmos de alguns clássicos da ficção científica, notaremos que há um paralelismo irônico na história do argentino. Isso porque, enquanto em **A guerra dos mundos** a queda de cilindros gigantescos anuncia a chegada de seres alienígenas, em “A lula opta por sua tinta”, a ausência do aspersor em um jardim e o estranho pedido de um jovem prenunciam o evento sobrenatural.

Se tomarmos a paródia no sentido apresentado pelas estudiosas Graça Paulino, Ivete Waltly e Maria Zilda Cury, em **Intertextualidades: teoria e prática**, a “paródia é [...] uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (CURY; PAULINO; WALTLY, 1997, p. 36). Acreditamos que

²⁹ “Lo paródico y lo fantástico se combinan también en ‘El calamar opta por su tinta’. [...] En el primero, el narrador personaje es un maestro de un pequeño pueblo en la pampa bonaerense. El lenguaje coloquial predomina y los diálogos de personajes típicos de esa región rural prevalecen. La parodia se constituye sobre el tratamiento de una temática frecuente en la ciencia ficción, el de la llegada secreta de un extraterrestre. En este caso, tras una serie de investigaciones y descubrimientos de incógnitas, se revela hacia el final del cuento que tiene el aspecto de un bagre, quien finalmente no logra sobrevivir en su nuevo hábitat.” (MARTÍNEZ, 2018, p. 133).

o conto de Bioy Casares não nega a ficção científica, mas sim apresenta a temática de maneira incomum e, nesse sentido, não é possível compreendê-lo como uma paródia.

A não identificação com os modelos, especialmente estadunidenses de ficção científica, corresponde a uma característica da escrita latino-americana do gênero. Tal característica remonta às origens da ficção científica que exerceram maior influência do que aquela matriz que se tornou tradicional nos Estados Unidos. Além disso, julgamos que o jogo capaz de fazer o leitor e as personagens adaptarem-se ao evento insólito corresponde a uma importante característica da boa ficção científica.

Em “A lula opta por sua tinta” somos apresentados a um cenário realista, com personagens humanas que vivem um estilo de vida muito corriqueiro e próximo ao nosso. Essa familiaridade corresponde ao processo de adaptação descrito por Todorov (2004) ao falar da ficção científica. Nesse conto, fatos corriqueiros tomam proporções muito mais assustadoras do que os sobrenaturais e o ser alienígena, mesmo possuindo uma forma totalmente anômala, parecido com um bagre, é tratado como um semelhante que necessita de ajuda. O sumiço do aspersor cria mais expectativas e estranhamento do que quando se sabe da real natureza do hóspede de dom Juan. Quando os habitantes do vilarejo conhecem a história, por meio do relato de dom Tadeíto, há uma espécie de fechamento que tranquiliza a população, como se a ordem pudesse ser reestabelecida só depois de todos saberem exatamente tudo que havia se passado naquele local.

Aos acostumados à ficção científica *hard*, o conto de Bioy Casares passa longe de ser uma ficção científica já que os aspectos humanos, especialmente as discussões sobre a vida em uma pequena comunidade, sobressaem àqueles relativos ao encontro com o alienígena e ao fato da descoberta dessa forma de vida extraterrestre não levar a população a uma discussão cosmológica, mas, sim, a uma discussão existencial. O ponto central dessa descoberta está na escolha de dom Juan e no que aqueles homens do vilarejo poderiam fazer a partir dela:

- Coragem, rapazes, vamos fazer alguma coisa – exortou Badaracco. – Por amor à humanidade.
- Por que, senhor Badaracco, tem tanto amor pela humanidade? – perguntou o galego.
- Ruborizado, Badaracco respondeu:
- Não sei. Todos nós sabemos.
- Sabemos o quê, senhor Badaracco? Se pensa nos homens, acha-os admiráveis? Eu penso exatamente o contrário: são estúpidos, cruéis, mesquinhos, invejosos – Declarou Villarroel.

- Quando há eleições – reconheceu Chazarreta –, sua bela humanidade se desnuda rapidamente e se mostra exatamente como é. O pior sempre ganha.
- O amor pela humanidade é uma frase vazia? (BIOY CASARES, 2013, p. 105).

O conto ao final mostra-se uma grande discussão acerca de como o homem lida com seu planeta e como se relaciona com seus semelhantes. Dom Juan concluiu que os homens não mereciam ser salvos, não pelas mãos de um alienígena, e os homens do bar que souberam da história, por meio de dom Tadeíto, apesar do grande pessimismo, decidem tentar salvar o extraterrestre para que ele pudesse reverter os problemas da humanidade, contudo, já era tarde “o bagre” estava morto.

Acreditamos que em “A lula opta por sua tinta” há uma discussão essencial para a ficção científica e que é apresentada de maneira não muito comum: enfatizando os pequenos eventos e deixando o grande evento em um segundo plano. Tal forma de apresentação pode ofuscar o fato de que é perfeitamente possível enxergar esse conto como uma ficção científica *soft*, cujos temas sociais se sobressaem aos tecnológicos. Quer dizer, por mais que o tema do alienígena não ocupe posição central no enredo, é ele que desencadeia uma reflexão existencial. O foco do escritor argentino não está na chegada do alienígena, mas em como isso mexe com a mente de um povo, principalmente de um povo que jamais teve grandes preocupações.

A restrição de um conto tão rico à categoria de gênero fantástico todoroviana só é possível se desconsiderarmos os aspectos supracitados. A hesitação, elemento essencial para o fantástico, não acontece nesse conto e, como já defendemos, a adaptação se faz muito mais preponderante nessa história. O próprio Adolfo Bioy Casares, no prólogo da **Antologia da literatura fantástica** organizada por ele, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, defende uma visão amplificada de fantástico, como lembra Gama-Khalil em seu artigo “A literatura fantástica: gênero ou modo?”, presente na revista **Terra Roxa e outras terras**:

Adolfo Bioy Casares (2009), no prólogo da antologia que organiza com Borges e Ocampo, considera a literatura fantástica como um gênero e defende a amplitude abrangida por ela, já que acredita que tal gênero seria constituído por uma heterogeneidade de textos antigos de vários lugares do mundo — **Zendavesta, Bíblia**, a épica de Homero, **As mil e uma noites**. Como se pode notar, Bioy Casares denomina gênero, mas a concepção que ele expõe acerca da literatura fantástica estaria mais afinada à ideia de modo literário. Para Bioy Casares provavelmente os primeiros especialistas do gênero/ou modo tenham sido os chineses. Como é possível inferir, por intermédio das palavras do citado prólogo e da seleção de contos feita pelos organizadores da antologia, a

literatura fantástica abrigaria diversas ramificações como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 29).

Podemos acrescentar ainda a ficção científica nesse grupo, já que nesse mesmo prólogo, ao definir as diferentes possibilidades de fantástico, Bioy Casares em vários momentos defende modos de se construir o fantástico que se aproximam do que compreendemos como ficção científica. O argentino afirma que os contos fantásticos podem ser classificados pela explicação que o evento sobrenatural recebe na narrativa e um dos tipos é aquele “[...] que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural (‘científica’ não me parece o adjetivo conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, à força de sintaxe)” (BIOY CASARES, 2013, p. 15). Outro momento em que o autor aproxima sua definição de fantástico da ficção científica é quando afirma que:

Depois alguns autores descobriram a conveniência de fazer com que num mundo plenamente verossímil ocorresse um único fato inverossímil, que em vidas comuns e domésticas, como a do leitor, aparecesse o fantasma. Por contraste, o efeito era mais forte. Surge, então, o que poderíamos chamar de tendência realista na literatura fantástica (por exemplo: Wells). (BIOY CASARES, 2013, p. 10).

O conto de Bioy Casares, presente nessa coletânea, é justamente “A lula opta por sua tinta” e nele o aspecto de familiaridade acresce um efeito de real que equivale muito à definição apresentada na citação acima. E, nesse sentido, há uma forte aproximação do conto e da definição de fantástico apresentada pelo autor com a ficção científica, visto que o exemplo apresentado por ele é justamente H. G. Wells.

“A lula opta por sua tinta” é, sem dúvidas, um conto excêntrico, ou seja, um conto que não segue as convenções do centro, mas que notavelmente se aproxima do que se comprehende como ficção científica. Por mais que saibamos do alienígena, só ao final é totalmente explicitada a presença desse ser e suas motivações nos são contadas. Há ainda o caráter reflexivo envolto em toda a história e que remete a um dos maiores medos do período em que o conto foi escrito: uma possível guerra nuclear. Esse medo mostrou-se um grande combustível para a ficção científica mundial do período e Bioy Casares lançou um olhar muito mais sutil para esse perigo, aquele olhar típico do povo latino-americano: tomado pela impotência e passividade, pois nossos países nunca foram detentores desse tipo de poder bélico.

3.2.3 – “Um moço muito branco”, de João Guimarães Rosa, e o real maravilhoso latino-americano

“Um moço muito branco” é um conto breve que carrega uma série de incógnitas. Em um povoado de Minas Gerais um desastre de proporções catastróficas acontece, levando pessoas a perderem seus lares, suas terras, seus rebanhos, algumas ao desaparecimento, outras até a morte. É nesse contexto que surge um homem muito branco, muito mais que os demais habitantes do local e de uma brancura sobrenatural: “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si uma outra raça.” (ROSA, 1967, p. 99). Devido à catástrofe, pressupõe-se que o rapaz deveria ser uma das vítimas, pois, além de ter sido encontrado apenas enrolado em um cobertor, o moço não falava e parecia não possuir nenhuma memória.

O rapaz passa a ser querido por todos e torna-se hóspede na fazenda de Hilário Cordeiro. A recepção e o afeto de todos não é suficiente para que ele se sinta parte daquela sociedade já que havia nele sempre um ar distante, mas, curiosamente, todos que se aproximavam dele sentiam-se muito bem:

E, todavia de seu zelo, mais para diante, Hilário Cordeiro iria ter melhor razão, eis que tudo lhe passou a dar sorte, quer na saúde e paz, em sua casa, seja no assaz prosperar dos negócios, cabedais e haveres E não que o moço lhe facultasse ajuda, na sujeição de serviço ou no vagar a algum ofício, em que, de feito, nem pudesse dar descargo de si – com as mãos não calejadas, alvas e finas, de homem-de-palácio. Ele andava muito na lua, passeava por todo o lugar e alhonde, praticando aquela liberdade vaporosa e o espírito de solidão (ROSA, 1967, p. 102).

Além do bem-estar propiciado pela companhia do moço, há mais algumas questões emblemáticas envoltas em sua passagem pela comarca do Serro Frio. Ao tocar na moça Viviana, que apesar de bela sofria de uma depressão, o moço muda o sentimento que ela carregava diante da vida, transformando-a em uma moça feliz a partir desse momento; e o pai de Viviana, Duarte Dias, que era um homem grosseiro e agressivo, após ser conduzido pelo moço até um local onde havia diamantes enterrados, torna-se calmo e sucinto. Outro evento sem explicação refere-se à semente que o moço dá a um mendigo cego que depois de plantada desabrocha uma planta totalmente desconhecida, de cor aparentemente azulada, mas que todos discordavam ao tentar definir.

Esse breve conto, repleto de acontecimentos inexplicáveis, passa a fazer mais sentido se nos atentarmos a pequenos detalhes contidos em uma história que parece oculta, mas que deixa pistas desde o início. Ricardo Piglia, no capítulo “Teses sobre o conto”, presente no livro **Formas Breves**, afirma que “[u]m conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89). E em “Um moço muito branco” temos acesso à segunda história principalmente por meio dos relatos de José Kakende. Há um importante jogo de ceticismo *versus* credulidade envolvendo essa personagem, pois José Kakende é considerado o louco desse povoado e é descrito pelo narrador como:

[...] escravo meio alforriado de um músico sem juízo, e ele próprio de Ideia conturbada; por último, então, delirado varrido, pelo fato de padecidos os grandes pavores, no lugar do Condado: girava agora por aqui e ali, a pronunciar advertências desorbitadas sandices – querendo pôr em pé de verdade portentosa aparição que teria enxergado, nas margens do Rio do Peixe, na véspera das catástrofes. (ROSA, 1967, p. 100).

A posição marginal que José Kakende ocupa nessa sociedade faz com que seus relatos sejam ignorados, entretanto, tais relatos justificam muitos dos eventos sobrenaturais relacionados ao moço. O primeiro deles refere-se à visão que ele tem nas margens do Rio do Peixe, próximo ao dia da grande catástrofe, e que parece prenunciar a chegada de um ser de outro mundo:

[...] o rôjo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores (ROSA, 1967, p. 101).

O evento contado constitui-se a partir de elementos discrepantes: a descrição de um objeto de formato chato e redondo, ou seja, algo com uma existência material e a chegada de Arcanjos, seres de existência metafísica. O relato de Kakende aproxima-se tanto daqueles de contato de primeiro grau, ou seja, daqueles realizados por pessoas que veem objetos voadores não identificados (os famosos discos voadores), quanto daqueles de pessoas que têm encontros com anjos e santos. Talvez por desconhecer o primeiro fenômeno, o segundo lhe pareça uma melhor justificativa, já que se trata de algo que lhe é familiar: a religião.

A religião tem papel central no conto e não só José Kakende relaciona os eventos sobrenaturais a elementos da fé cristã, como também toda a demarcação temporal da história se dá por meio de feriados santos. A chegada do moço acontece no dia de São

Félix, dia 18 de maio, depois é descrita a empolgação dele com os fogos do dia de São João, dia 24 de junho, no dia de Nossa Senhora das Neves, 5 de agosto, o moço auxilia Duarte Dias a encontrar os diamantes e, por fim, no dia de Santa Brígida, 23 de julho, o moço muito branco vai embora.

Há um problema na organização temporal das duas datas finais que nos levam a duas possibilidades, a primeira é que o moço passou muito tempo na comarca de Serro Frio e depois de mudar a vida de Duarte Dias ficou mais um ano vagando por aquele povoado sem fazer nada de extraordinário; a segunda, e mais provável, é que a imprecisão temporal se dá em consequência de uma outra, a imprecisão da história contada, que, segundo o narrador, aconteceu em um passado não muito distante, no ano de 1872, e foi passada por gerações: “Seja de maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram” (ROSA, 1967, p. 100).

A referência aos feriados santos, o nome do homem que abrigou o moço (Hilário Cordeiro), os relatos de José Kakende e ainda o evento da ida do moço a uma missa, demonstram a importância da fé para a compreensão dessa história. Os feitos sobrenaturais que cercam o rapaz não causam estranhamento na população, pois, para ela o rapaz carregava algo de santo consigo, como demonstra a fala do padre ao descrevê-lo: “Comparados com ele, nós todos, comuns, temos os semblantes duros e o aspecto de má fadiga constante” (ROSA, 1967, p. 101). A ida à missa funciona como um teste para se saber as reais intenções do rapaz:

Mas levaram o moço à missa, e ele portou-se, não fez modos de crer nem increr. Cantoria e músicas do coro, escutasse, no sério sentimental. Triste, dito, não; mas: como se conseguisse, em si, mais saudade que as demais pessoas, saudade inteirada, a salvo do entendimento, e que por tanto se apurava numa maior alegria – Coração de cão com dono. Seu sorriso às vezes parava, referido a outro lugar, outro tempo. Sorrindo mais com o rosto, senão com os olhos; suposto que nunca se lhe viram os dentes. Padre Bayão, antes de com ele bondosamente conferir, de improviso lhe representou diante o signo-da-cruz: e ele não mostrou o desagrado da matéria. (ROSA, 1967, p. 101).

A forte relação com a fé de todos do povoado, bem como a pouca confiabilidade de José Kakende ofuscaram a materialidade da chegada e partida do moço e possibilitam uma interpretação mais próxima daquela do campo da ficção científica. Os aparentes devaneios de José Kakende, relatos de avistamento de naves de formato redondo e achatado, próximo ao rio, somam-se a um outro relativo à partida do moço:

Mas, por contra, no dia da venerada Santa Brígida, de voz comum de novo dele se soube: o moço, plácido. Disse-se, que saíra, na véspera, de paragem, pelos altos, num de seus desapareceres; era um tempo de trovoadas secas. José Kakende contava somente que o ajudara a acender, de secreto, com formato, nove fogueiras; e, mais, o Kakende soubesse apenas repetir aquelas suas velhas e divagadas visões – de nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes. Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tidas asas. (ROSA, 1967, p. 104).

Mais uma vez, uma descrição muito similar a de um disco voador é interpretada por Kakende segundo sua fé, ele enxerga o moço como um anjo, subindo aos céus com suas asas. Acreditamos que a forte influência da religiosidade não aparece nesse conto numa tentativa de suplantar discussões de um outro nível abstrato como a da existência de vida alienígena. Muito pelo contrário, em “Um moço muito branco” a ambiguidade do ser extraterrestre é acentuada por essa confluência com a fé, e também há de observar-se que os relatos de discos voadores surgem apenas no século XX, bem como o fato do termo Objeto Voador Não Identificado (OVNI) ter sido cunhado apenas por volta dos anos 1940 e, com isso, seria impossível, mesmo que o evento se desse em um centro urbano intelectual, reconhecê-lo como tal, restando, assim, a interpretação do evento a partir do que aquela sociedade representada nele conhecia: o milagre (se pensarmos em um sentido lato, os anjos também possuem uma existência “extra-terrestre”).

Por mais que a figura de José Kakende inspire pouca confiança ele não é o único que nos dá pistas sobre a real natureza do moço. O próprio Guimarães Rosa buscou instigar seus leitores a chegarem a essa possível interpretação. A primeira edição do livro **Primeiras Estórias**, uma coletânea de contos do escritor mineiro, do qual o conto “Um moço muito branco” faz parte, apresenta pequenas ilustrações feitas por Luis Jardim, ilustrações essas que foram acompanhadas e sugeridas por Rosa. A que acompanha o conto que analisamos revela-nos muito sobre a história:

XIV — UM MÔÇO MUITO BRANCO



Desenho de Luis Jardim para o “Índice ilustrado” das “Primeiras Estórias”.

FIGURA 2: Primeiras Estórias, 1967, prefácio

Essa ilustração constitui-se, no livro, como o único momento em que a menção ao alienígena é explícitada, contudo, as demais edições do livro não mantiveram esse índice ilustrado e tal elemento, tão importante para a interpretação do conto, perdeu-se, restando-nos apenas os relatos de pouca confiabilidade de José Kakende. Todavia, por mais que Kakende seja considerado o louco do povoado é notável que não só ele, mas toda a população da comarca considere o moço especial e goste dele, principalmente devido à sua presença insólita.

A interpretação do ser sobrenatural, o moço, acontece segundo o sistema de crenças desse povo, sistema esse que leva as pessoas a não se surpreenderem com a chegada de um ser de outro mundo. Isso porque a realidade na qual estão inseridos é uma realidade maravilhosa, tal qual aquela defendida como presente em toda América Latina por Alejo Carpentier. Para esse teórico, essa realidade maravilhosa está fortemente associada à fé latino-americana, pois:

[...] o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de “estado limite”. Antes de tudo, para sentir o maravilhoso é necessário ter fé. Aqueles que não acreditam em santos não se podem curar com milagres de santos. (CARPENTIER, 1985, p. 8).

Rosa nos mostra, em “Um moço muito branco”, que a relação do real maravilhoso latino-americano com a ficção científica é plausível, pois, a realidade maravilhosa desse pequeno povoado faz com que a chegada de um ser insólito como um moço, excessivamente branco, “[...] contam que seus olhos eram cor-de-rosa” (ROSA, 1967, p. 101), seja capaz de transformar a vida de todos à sua volta, e que ele seja tratado com naturalidade e familiaridade, não havendo hesitação, medo ou qualquer transtorno relacionado a essa figura destoante. Não há também questionamentos acerca da origem ou das motivações do moço muito branco ou uma tentativa de controle e ocultamento de sua história. Diferentemente do que se esperaria em uma narrativa tradicional de ficção científica de contato alienígena, não há a necessidade de estudá-lo, basta levá-lo à missa e perceber que não há nele nenhum tipo de oposição ao que é sagrado para aquele povo.

Bráulio Tavares faz uma interessante análise desse conto em um artigo intitulado “João Guimarães Rosa’s ‘A Young Man, Gleaming, White’ and the Protocol of the Question” presente no livro **Latin American Science Fiction: Theory and Practice**

(2012). Em sua análise, o teórico brasileiro busca apresentar ao público estadunidense a possibilidade de esse conto referir-se a um contato com extraterrestres, contudo, esquivando-se quanto à compreensão do conto como uma ficção científica:

Eu tenho uma certa cautela quando cito uma história como essa de Guimarães Rosa como um exemplo de ficção científica (SF), já que leitores mais radicais do gênero correm o risco de se sentirem desapontados. Eles podem acabar dissecando a história, linha por linha, procurando por motivos de SF e, no processo, deixam de fora ou ignoram o que resta. Essa abordagem é um erro de leitura que aflige os leitores de todos os tipos de ficção, não apenas os leitores do SF. Qualquer um que se aproxima de um texto literário com uma agenda ou lista de ideias e se dedica a encontrar essas ideias dificilmente consegue ter uma visão clara do texto real, a menos que tenha sido escrito por alguém com a mesma lista de verificação. (TAVARES, 2012, p. 66-67, tradução nossa).³⁰

É compreensível que o teórico modalize bastante seu discurso para esse público, visto que a ficção científica latino-americana, ao vincular-se a discursos religiosos e de ciências menos ortodoxas, dilui algumas das fronteiras delimitadas pelos aficionados estadunidenses. Em “Um moço muito branco” a religiosidade não busca obscurecer a ciência, na verdade, pela ausência de justificativas para o evento improvável, a fé torna-se uma solução plausível. Se pensarmos sob essa perspectiva, o conto de Rosa diz muito sobre a realidade dos países latino-americanos que, subjugados tecnologicamente, abrigam-se em uma fé capaz de justificar muitos eventos inexplicáveis.

Quando Carpentier diz que “[q]uanto ao real maravilhoso, precisamos apenas estender as mãos para alcançá-lo” (1987, p. 129), podemos pensar nessa história, visto que, independentemente de o moço ser um alienígena ou um anjo, ele é acolhido por aquela sociedade e visto e tratado como um semelhante. Sua partida deixa saudades, como se a sua presença fantástica desencadeasse o melhor naquele povo, como se sua existência desse sentido à existência deles:

Todos singularmente se deploraram, para nunca, mal em pensando. Duvidavam dos ares e montes; da solidez da terra. Duarte Dias, de dó, veio a falecer; mas a filha, a moça Viviana, conservou sua alegria. José Kakende conversou muito com o cego. Hilário Cordeiro, e outros, diziam experimentar

³⁰ “I take a certain amount of caution when I cite a story such as this one by Guimarães Rosa as an example of science fiction (SF), since more radical readers of the genre run the risk of feeling disappointed. They can end up dissecting the story, line by line, looking for SF motifs, and in the process, leave out or ignore what remains. This approach is an error of reading that afflicts readers of all kinds of fiction, not just readers of SF. Anyone who approaches a literary text with an agenda or checklist of ideas and dedicates himself or herself to finding said ideas can hardly manage to have a clear vision of the actual text, unless it has been written by someone with the same checklist.” (Tavares, 2012, p. 66-67).

uma saudade e meia-morte, só de imaginarem nele. Ele cintilava ausente, aconteceu. Pois. E mais nada. (ROSA, 1967, p. 104).

Diferente do que defendemos, para Tavares (2012) o moço representa um elemento capaz de desestabilizar a ordem daquele povoado, um mistério não resolvido:

O objetivo de uma história como “Um moço muito branco” não é explorar a figura do alienígena nem a civilização que ele supostamente representa, mas sim o ambiente humano em que ele pousa, como se fosse um paraquedas. Estudar o alienígena e a “alienação” é um obstáculo da ficção científica *hard*, cujo foco principal é a especulação científica. Na literatura de Guimarães Rosa, o alienígena é de interesse apenas como um fator perturbador para aquele ambiente, um catalisador de reações humanas, e a fonte de um mistério especial que a história busca intensificar mais do que resolver. (TAVARES, 2012, p. 67, tradução nossa).³¹

Por mais que o conto de Rosa não instigue discussões como aquelas da ficção *hard*, é possível que o aspecto social que predomina na ficção científica *soft* permita-nos compreender esse conto com pertencente à ficção científica. Nossa objetivo não é alargar o conceito indiscriminadamente para que toda e qualquer história possa ser compreendida como uma ficção científica. Contudo, no conto “Um moço muito branco”, mesmo que sutilmente, a temática do alienígena, que tem papel central na ficção científica, se faz presente assim como o aspecto social relacionado à recepção e tratamento do sobrenatural, bem como a justificação dele por meio de elementos religiosos que dizem muito sobre como o latino-americano, de maneira geral, relaciona-se com a temática do extraterrestre.

Nesse sentido, a definição de fantástico como um modo pode auxiliar-nos, já que os estudos de Bessière e Jackson compreendem a ficção científica como integrante desse modo que abriga as mais diversas histórias nas quais o sobrenatural irrompe. Acreditamos que é necessário chamar o conto “Um moço muito branco” de conto de ficção científica para que elementos que aparecem de maneira muito sutil nele possam ser percebidos. Porém, o chamamos assim não por acreditarmos que ele se encaixe nos modelos pré-estabelecidos da ficção científica como um gênero, mas sim pela capacidade de expansão e acolhimento que o modo fantástico dá à ficção científica, valorizando histórias que

³¹ “The objective of a story like ‘A Young Man, Gleaming, White’ is not to explore the figure of the alien nor the civilization that he supposedly represents, but rather the human environment in which he lands, as if by parachute. Studying the alien and ‘alienness’ is a staple of hard SF, whose main focus is scientific speculation. In the literature of Guimarães Rosa, the alien is of interest only as a disturbing factor to the environment, a catalyst of human reactions, and the source of a special mystery that the story seeks to intensify more than to resolve.” (TAVARES, 2012, p. 67).

apresentam temáticas consagradas, como a do alienígena, de maneira distinta da convencionada, e adaptada às mais diversas realidades.

3.2.4 – “There are more things”, de Jorge Luis Borges, o horror cósmico na América Latina

Por fim, o interessante conto de Jorge Luis Borges chama-nos atenção principalmente por algumas intertextualidades que o escritor estabelece desde seu início. O título, em língua inglesa, refere-se explicitamente à fala de Hamlet, personagem que dá também o título à famosa peça de William Shakespeare, e que após se encontrar com o fantasma do pai conta a Horácio, que representa na história uma mente racionalista, sobre o evento sobrenatural. Nesse sentido, o título dado por Borges já antecipa que os eventos narrados não se pautarão em discussões meramente empíricas. Outro elemento que antecipa o caráter sobrenatural do conto é a dedicatória que Borges faz: dedica o conto ao escritor estadunidense H. P. Lovecraft. Tal dedicatória faz mais do que uma menção a uma literatura do sobrenatural, avisa-nos que o medo e o desconhecido serão partes importantes da história. Considerando que um dos aspectos das histórias sobrenaturais de Lovecraft é incitação do medo, medo gerado principalmente pelo contato com o desconhecido, ou, como ele faz questão de lembrar na introdução de seu livro, **O horror sobrenatural na literatura:**

Por nos lembrarmos da dor e da ameaça da morte mais vividamente do que do prazer, e por nossos sentimentos, em relação a aspectos benéficos do desconhecido, terem sido, desde o começo, apreendidos e formalizados por rituais religiosos convencionais, restou à parte mais escura e maléfica do mistério cósmico figurar, sobretudo, em nosso folclore popular sobrenatural. Essa tendência, também, é naturalmente reforçada pelo fato de que a incerteza e o perigo estão sempre intimamente associados um ao outro. Consequentemente, qualquer tipo de mundo desconhecido é um mundo de possibilidades perigosas e más. [...]. Crianças sempre terão medo do escuro; e os homens com mentes sensíveis ao impulso hereditário sempre tremerão ao pensamento de obscuros e insondáveis mundos de estranhas formas de vida que talvez pulsem nos abismos para além das estrelas, ou que atormente, hediondamente, nosso próprio planeta em dimensões profanas que apenas os mortos e os lunáticos podem vislumbrar. (LOVECRAFT, 2018, p. 36).

Diferentemente dos demais contos analisados, o conto de Borges apresentará esse contato com o lado tenebroso do desconhecido, cumprindo com as expectativas dadas em suas referências intertextuais. O narrador da história, um estudioso de filosofia que reside

nos Estados Unidos, decide retornar à Argentina depois da morte de um tio e da venda da casa deste para uma personalidade estranha. Tal qual em contos de detetive, esse narrador conversa com alguns habitantes da cidade para tentar descobrir mais sobre o comprador, mas, diferentemente do que normalmente encontramos nesse tipo de história, as pistas levantadas por ele não são muito efetivas, porque as pessoas temem o estranho homem que comprou a casa e evitam falar sobre as excêntricas reformas feitas e até mesmo têm medo de passar na porta da mansão.

O narrador não se contenta com as poucas e vagas respostas que recebe da população local e então decide entrar na casa para descobrir o que de estranho poderia haver lá. É nesse momento que a história torna-se mais obscura, já que o que o homem encontra é incompreensível, sobrenatural, indescritível. Tanto os objetos da casa quanto seu morador são diferentes de tudo que os olhos humanos são capazes de conceber:

A sala de jantar e a biblioteca de minhas recordações eram agora, derrubada a parede divisória, um único grande cômodo desmantelado, com um que outro móvel. Não tentarei descrevê-los, porque não estou seguro de tê-los visto, apesar da desapiedada luz branca. Explicarei. Para ver uma coisa é preciso compreendê-la. [...].

Nenhuma das formas insensatas que essa noite me deparou correspondia à figura humana ou a um uso concebível. Senti repulsa e terror. (BORGES, 1999, p. 40-41).

Parece-nos que há uma certa ironia envolvida na dedicatória a Lovecraft, visto que o estadunidense em seus textos buscou sempre dar forma aos seus monstros, por mais anômalos que eles fossem (lembremo-nos do famoso Cthulhu que se tornou ícone pop, com camisetas e diversas ilustrações de sua imagem). Em Borges, a impotência em relação ao desconhecido é elevada ao máximo impossibilitando qualquer descrição, o mais próximo que há do entendimento é quando o narrador atenta para os objetos da casa:

Havia muitos objetos ou uns poucos objetos entrelaçados. Lembro agora uma espécie de comprida mesa operatória, muito alta, em forma de U, com cavidades circulares nos extremos. Pensei que podia ser o leito do habitante, cuja monstruosa anatomia se revelava assim, obliquamente, como a de um animal ou a de um deus, por sua sombra. (BORGES, 1999, p. 41).

Ao especular acerca do objeto torna-se mais clara a percepção do ser. Gama-Khalil (2017) defende um estudo dos objetos por duas perspectivas: a denotativa e a conotativa. A primeira refere-se à funcionalidade do objeto, por exemplo, uma cama que serve como local de descanso; e a segunda diz sobre o quanto o objeto constitui o sujeito, no caso da cama descrita pelo narrador de Borges, o quanto essa cama diz sobre a forma

e aspecto desse ser sobrenatural. A estudiosa afirma em seu artigo “Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição”, presente na revista **Todas as musas**, que:

Vivemos rodeados por objetos e muitas vezes não nos damos conta de que eles, situados externamente a nós, constituem a nossa subjetividade. Os objetos que temos em nossas casas falam muito daquilo que somos e da nossa compreensão de mundo. Nessa linha de entendimento, “[n]ão se pode falar de processo de subjetivação sem referir-se a dobras, mas não se pode falar de dobras sem referir-se ao objetual” (DOMÈNECH; TIRADO; GÓMEZ, 2001, p.128). Nossa subjetividade, composta por dobras, é, pois, construída igualmente por meio de exterioridades, isto é, o “fora” nos constitui; portanto o que imaginamos compor o nosso interior tem sua forte e imprescindível relação com o exterior, com os objetos que povoam o espaço habitado por nós. (GAMA-KHALIL, 2017, p. 44).

O conto de Borges elucida tal discussão, uma vez que o narrador só consegue se aproximar de uma conclusão acerca do ser visto por ele a partir do momento em que lança seu olhar aos objetos da casa. O ser sobrenatural ao comprar a casa se desfaz dos objetos anteriores e contrata arquitetos e marceneiros para criar os objetos de seu agrado, ou seja, objetos que se adequem não simplesmente às suas necessidades, mas que se integrem ao seu modo de existência tão peculiar.

Os objetos e cômodos da casa, tão estranhos e anormais, são elementos que geram medo, aquele medo mais profundo descrito por Lovecraft, “o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2018, p. 34), isso porque auxiliam na antevisão do morador que só ao final temos uma pista sobre sua verdadeira origem:

Como seria o habitante? O que podia procurar neste planeta, não menos atroz para ele que ele para nós? De que secretas regiões da astronomia ou do tempo, de que antigo e agora incalculável crepúsculo haveria alcançado este arrabalde sul-americano e esta precisa noite? (BORGES, 1999, p. 41).

A partir de tal citação, é possível chegarmos à conclusão de que o habitante daquela casa era, na verdade, um ser extraterrestre. Os questionamentos do narrador sobre a origem e a escolha de palavras como “planeta” e “astronomia”, dão a entender que o ser não é da Terra. Hamlet conclui que a filosofia de seu tempo não é capaz de apreender todos os mistérios que existem entre o céu e a Terra, após a visão de um fantasma, já o narrador de Borges, cujo conhecimento filosófico e científico é diferente daquele da personagem de Shakespeare, chega a essa mesma conclusão quando se depara com um alienígena. Os fantasmas inapreensíveis do século XX são aqueles do cosmos, os habitantes de outros planetas.

Além desse trecho, há no início do conto diversas menções a estudos científicos, que auxiliam na compreensão de toda a história. O tio do narrador, o morador anterior da casa, era um grande estudioso e o ensinava muito sobre algumas correntes de pensamento científicas, como o idealismo de Berkeley e os tratados de Hinton. Citar tais estudiosos não nos parece uma escolha aleatória, já que os estudos de Berkeley referentes aos problemas da percepção humana serão de extrema importância para a compreensão da reação do homem ao deparar-se com um ser sobrenatural e a ideia de Hinton de quarta dimensão mostra-nos que o narrador é um homem de mente aberta que acredita na amplitude do universo e no desconhecimento de algumas camadas dele. Tais elementos apontam-nos para uma leitura do conto como uma ficção científica, pois os estudos citados no início do conto irão servir como sustentação para a reação do homem diante do sobrenatural, por exemplo, ao negar-se a descrever o ser, o narrador aproxima-se muito da corrente imaterialista de Berkeley.

Tais correntes científicas se somadas à importante menção ao escritor H. G. Wells, cujos “[...] bem ordenados pesadelos” (BORGES, 1999, p. 36) muito agradava o tio do rapaz, possibilita-nos uma interpretação dos eventos narrados como um contato com um ser extraterrestre. Por mais que jamais seja dito ao longo da história nenhuma palavra que faça menção explícita a isso, o labirinto no qual Borges desafia seu leitor a entrar ao ler esse conto pode levar a tal interpretação. A dedicatória a Lovecraft já é um indício, visto que muitos dos monstros criados pelo escritor estadunidense vieram de outros planetas, assim como desloca o medo da frase de Hamlet para as inquietações de outra época.

Entretanto, tais referências não se configuram como uma reprodução de modelos estrangeiros de literatura, especialmente aqueles de língua inglesa, mas, sim, como uma forma de deslocá-las para a realidade latino-americana, com o estilo consagrado desse escritor argentino. O medo é suplantado pela curiosidade e ao final o narrador escolhe encarar a criatura: “A curiosidade pôde mais que o medo e não fechei os olhos” (BORGES, 1999, p. 41). Nada mais sabemos sobre o evento, apenas é possível pressupor que o narrador de Borges sai ilesa de tal contato, pois narra os eventos posteriormente. Com isso, há a contrariedade dos modelos estadunidenses de ficção científica, a experiência individual desse homem não gera nenhuma consequência, nenhum grande evento.

Borges cunhou o termo “imaginação racionalizada” para pensar na ficção científica latino-americana e esse conto serve como um grande exemplo disso, dado que o aspecto reflexivo acerca do evento insólito aqui se sustenta por discursos científicos, mas ainda assim a história mantém-se em um plano central. O medo do desconhecido é sobreposto pela curiosidade perante ele, e o encontro com o alienígena pode lembrar-nos do encontro dos colonizadores europeus com os habitantes e as belezas insólitas da América Latina, como lembra Carpentier:

[...] Hermán Cortés escreve em suas **Cartas de relação** dirigidas a Carlos V. Depois de ter lhe contado o que viu no México, ele reconhece que sua língua espanhola torna-se insuficiente para designar tantas coisas novas, e diz a Carlos V: “Por não saber dar nomes a estas coisas não as expresso”; e diz da cultura indígena: “Não existe língua humana capaz de explicar as grandezas e particularidades dela”. Portanto, para compreender, interpretar este novo mundo o homem necessitava de um novo vocabulário, mas além disso – pois sem um não existe o outro – de uma nova ótica. (CARPENTIER, 1987, p. 126).

Borges revive esse sentimento diante do extraterrestre e lembra-nos que há ainda muito para se conhecer e apreender neste mundo. Uma nova realidade se ergue perante o narrador quando ele decide entrar na antiga casa do tio, pois, um novo modo de vida habita aquele local. Se associarmos o conto com a passagem de Carpentier podemos lembrar do caráter “alienígena” do povo latino-americano e compreender o porquê de nossas histórias com extraterrestres não enfatizarem o conflito, o extermínio e/ou a guerra. É como se recontássemos nossa história, mostrando que é preciso lançar um olhar muito mais atento ao outro que, por mais alheio ou diferente de nós, pode não ser monstruoso e o nosso medo pode ser esquecido para que consideremos a curiosidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A compreensão da ficção científica está muito relacionada aos paradigmas que nos são dados por meio do cinema e literatura estadunidense do gênero. Acostumamo-nos a pensar na ficção científica como aquela que explora as mais diversas possibilidades que as ciências de nosso tempo oferecem, assim como uma forma de projeção e especulação sobre como as coisas poderão vir a ser no futuro. Contudo, esquecemo-nos de que a palavra ciência abrange os mais diferentes campos de pesquisa e conhecimento, assim como nos esquecemos de que a ficção científica é acima de tudo literatura.

Em nosso estudo buscamos inicialmente expandir a compreensão da ficção científica considerando esses dois aspectos supracitados, e por meio das seguintes ponderações: se o conceito de ciência é abrangente, a ficção que parte de preceitos científicos também deve ser; a ficção científica não constitui um campo de estudo científico e, por isso, não tem a obrigação de ser “realista” quanto às histórias que conta. Acreditamos que essa discussão foi necessária principalmente porque nos deparamos com algumas concepções teóricas que pareciam desconsiderar tais ponderações.

Além disso, nossa primeira motivação foi estudar a ficção científica produzida na América Latina, mas o apego às ideias de especulação, fidedignidade e/ou projeção científica, assim como também à ideia de que a ficção científica só pode ser expressiva em países cujo desenvolvimento tecnológico e a comunidade científica são grandes precisava antes ser desconstruída, de outra forma seria impossível afirmar que há ficção científica na literatura de nossos países.

Sempre acreditamos que havia uma literatura de ficção científica de qualidade literária nos países latino-americanos e por esse motivo iniciamos nosso estudo apresentando discussões sobre ela. A primeira e importante contribuição teórica sobre essa temática está no prefácio do livro de Adolfo Bioy Casares, **A invenção de Morel**, escrito por seu amigo e também escritor Jorge Luis Borges. Borges, nesse prefácio, chama o romance de Bioy Casares de um romance de imaginação racionalizada, termo que para ele se refere a histórias nas quais o fantástico pode ser explicado por meio de questões racionais. Essa breve definição do escritor argentino é de grande abrangência e nos diz muito sobre como a ficção científica se organizou na América Latina.

Afinal, enquanto nos Estados Unidos a ficção científica logo entrou no gosto popular, em nossos países ela passou despercebida e isso possivelmente contribuiu para que as amarras e ditames para a sua produção fossem menores por aqui. Lá, os editores de revista, como Hugo Gernsback da **Amazing Stories**, apresentavam em seus editoriais discussões sobre as temáticas e como elas deveriam ser tratadas em suas revistas, isso acabou contribuindo para a constituição de um gênero bastante encerrado em discussões tecnológicas. Já em nossas terras, as obras de imaginação racionalizada não encontraram nenhuma sistematização rigorosa ou prescrição, apresentando assim, geralmente, algumas das temáticas clássicas de maneiras pouco convencionais.

Associamos algumas características da ficção científica latino-americana – como a falta de rigor aos preceitos científicos canônicos e a consideração de ciências não ortodoxas, bem como o apego a religiões heterodoxas que buscaram conciliar discursos religiosos e científicos – ao entendimento da realidade latino-americana como sendo uma realidade maravilhosa. Ao longo de todo nosso estudo, demonstramos a relevância das ponderações de Alejo Carpentier acerca da realidade latino-americana e o quanto isso influencia no modo como tratamos o sobrenatural em nossos países.

Não consideramos o supracitado aspecto uma desvantagem, tanto que ressaltamos que alguns desses elementos da produção latino-americana podem nos auxiliar na compreensão da ficção científica como um todo. Pois, por ela acentuar o caráter fantástico presente nas histórias de ficção científica nos instigou a pensar no quanto isso se apresenta enquanto aspecto possível, e necessário, a esse tipo de literatura.

Retomamos o conceito de *mimesis* e de verossimilhança de Aristóteles, visto que eles ressoam ainda hoje tanto nos estudos do fantástico quanto nos da ficção científica. O porquê de recorrermos a uma proposta tão antiga deve-se ao fato de existirem diversas confusões no tratamento desses conceitos, principalmente com relação àquelas leituras que enxergam a verossimilhança como algo que se relaciona a uma similitude com o verdadeiro, o real.

Aristóteles foi de grande relevância para podermos afirmar que a ficção científica não deve ser refém da realidade científica de sua época, ela não precisa, necessariamente, justificar-se para seu leitor. Para aqueles que talvez persistam nesse tipo de afirmação, podemos argumentar que existem ainda outras noções capazes de referendar nossa afirmação: a noção de suspensão de descrença, de Coleridge, e ainda a do efeito de real,

descrito por Barthes. Nesse sentido, cabe dizer que o escritor pode trazer para seus textos alguns elementos da realidade, apegar-se a estudos científicos para basear a sua obra e, ainda, descrever esses estudos exaustivamente, isso pode, inclusive, enriquecer suas narrativas, conferindo-lhe assim um efeito de real. Entretanto, o leitor não deve se deixar enganar, deve se lembrar sempre de que está lendo uma ficção, fazer o pacto ficcional.

Na ficção científica, algumas obras facilitam esse acordo, outras se apegam bastante à ciência e tornam, algumas vezes, essa percepção mais nebulosa. Mas mesmo assim, é necessário que firmemos nosso entendimento nesse sentido de que, antes de tudo, trata-se sempre de uma ficção e não de um texto de algum campo científico. Todavia, não negamos a possibilidade de a ficção científica ensinar, e lembramo-nos inclusive de **Aula**, quando Barthes define as três forças que movem a literatura: *mimesis*, *mathesis* e *semiosis*. Os conceitos apresentados por Barthes auxiliaram-nos também na resolução de uma contenda interna à ficção científica, aquela que opõe os escritores H. G. Wells e Júlio Verne. De nosso ponto de vista, em ambos é possível enxergar as três forças da literatura: os saberes aparecem em suas obras de maneira dinâmica, suas escrituras tornaram-se clássicas e as histórias que contam representam algumas das maiores inquietações dos homens. Esses dois autores também exemplificam as distinções de ficção científica *hard* e *soft* e mostram-nos que é possível escrever grandes obras partindo tanto de noções científicas rígidas quanto de noções anárquicas.

Sentimos a necessidade de contrapor algumas colocações feitas por Muniz Sodré em seu livro **A ficção do tempo**, isso porque percebemos que, por mais que seu livro tenha sido escrito há algumas décadas, alguns dos preconceitos que ele acaba por difundir ainda são compartilhados em espaços acadêmicos do presente. Tais preconceitos consistem principalmente na vinculação da ficção científica a uma literatura de massa e, ainda, à desconsideração da relevância da ficção científica no interior do campo artístico literário.

Como respostas a esses preconceitos apoiamo-nos na noção de arte como procedimento de singularização, proposta pelo formalista russo Chklovski. Acreditamos que a teoria apresentada pelo russo coloca em evidência uma das principais características da ficção científica, que é a capacidade de fazer seu leitor lançar um novo olhar diante do mundo. Aliás, todas as obras que citamos ao longo deste estudo exemplificam bem a

proposta de Chklovski e acreditamos que o alienígena, como um ser ficcional, carrega grande potencialidade desencadeadora desse procedimento de singularização.

Enfrentadas tais questões, sentimo-nos mais confortáveis para dar início a um levantamento de obras em que o alienígena aparece. Percebemos que mesmo antes das descobertas de Copérnico, Galileu e Newton esse ser já instigava o homem. Algumas obras chave, como **Uma história verídica** de Luciano de Samósata, **Somnium** de Kepler e **Micrômegas** de Voltaire, foram importantes para percebermos o caráter global da ficção científica latino-americana, já que ela surgiu em nossos países antes mesmo de Wells e Verne escreverem e que durante o seu momento pioneiro ela se espelhou muito mais nesses antigos clássicos.

O livro da teórica estadunidense Rachel Haywood Ferreira, **The Emergence of Latin American Science Fiction**, auxiliou-nos na apresentação das obras fundadoras da ficção científica latino-americana e também instigou-nos a pensar no caráter híbrido delas. Sentimos então a necessidade de recorrer a algumas definições, como à de fantástico, ficção científica, realismo mágico e real maravilhoso. Percebemos que a fixação das composições latino-americanas de ficção científica como um gênero, como no caso do gênero fantástico ou seus vizinhos, maravilhoso e estranho, seria insuficiente e/ou limitadora. Assim como seria limitador também endossar a relação constantemente feita pela crítica estrangeira da ficção científica latino-americana com o realismo mágico. Acreditamos que tal relação, de fato, não se sustentava.

Encontramo-nos nesse momento em uma posição aparentemente paradoxal, pois compartilhávamos da ideia de Haywood Ferreira quando a autora defendia a importância de rotulação da ficção científica como ficção científica para que elementos típicos ao gênero, como o alienígena, por exemplo, recebessem uma maior atenção no momento da análise. Todavia, tínhamos em mente que os estudos genológicos por sua vez, como mostramos, seriam incapazes de abrigar diversas obras e que as definições de ficção científica como um gênero, e que buscam uma maior abrangência, acabam por fazer imensas listas com temáticas que tendem a se expandir a cada nova exceção.

A solução mais plausível que encontramos diante dessa situação paradoxal foi recorrer aos estudos do fantástico como um modo. Baseando-nos nesses estudos, fomos capazes de valorizar os textos de ficção científica e considerar a pluralidade de histórias criadas a partir de pressupostos racionais para explicar eventos sobrenaturais.

Em um último momento, apresentamos a análise de quatro contos que consideramos grandes exemplos de tudo que defendemos ao longo de nosso estudo. Os autores que escolhemos não são considerados escritores de ficção científica, entretanto, em algum momento de suas carreiras flertaram com esse modo literário que por muito tempo tem sido considerado trivial ou menor. Ao selecionarmos João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges demonstramos que uma das principais inquietações de Haywood Ferreira, referente à não identificação de textos como pertences à ficção científica, é muito real, já que esses contos não estão entre os mais reconhecidos desses autores e que os estudos deles no campo da ficção científica são poucos, ou, no caso dos contos de Borges e Bioy Casares, não existiam até o momento de nossa pesquisa.

Outro elemento essencial nesses contos que corrobora nossas afirmações ao longo do presente estudo de que a ficção científica latino-americana criou para si outros paradigmas, é a escala de configuração do alienígena que conseguimos traçar a partir dessas narrativas. Iniciamos nossas análises com o conto de Queiroz, no qual somos apresentados ao alienígena desde o início, e concluímos com o de Borges, no qual a apresentação desse ser é totalmente sugerida. Aos leitores desatentos pode parecer que alguns dos textos não se referem ao contato com extraterrestres, mas as pistas deixadas ao longo dos contos, bem como algumas outras pistas extratextuais, apontam para essa direção.

Além disso, cada um dos contos contribuiu para ressaltar algumas questões levantadas por nós. O conto de Rachel de Queiroz nos deu um excelente parâmetro quanto à capacidade de subversão da ficção científica latino-americana, pois, nessa narrativa partimos de um modelo comum que leva a um final inesperado. A figura alienígena muito recupera a posição marginal do povo latino-americano, de seus sonhos e horrores de colonização.

O conto de Bioy Casares muito lembra uma narrativa clássica investigativa, no entanto, a descoberta final insere-a no universo da ficção científica. O medo do desconhecido, que remete diretamente a H. P. Lovecraft, é maior do que o medo iminente da tecnologia nuclear, levando a uma reflexão bem-humorada que muito nos fez pensar sobre as questões do gênero. Esse conto, com toda a sua singularidade, dificilmente pode

se encaixar em qualquer categoria e o fato de o alienígena se assemelhar a um bagre destoa de todas as suas representações usuais.

O extraterrestre do conto de Rosa é mais misterioso, pois parece não ter nenhum grande propósito ao pousar no sertão mineiro. Apesar disso, consegue influenciar positivamente todos à sua volta. Em “Um moço muito branco” temos uma grande exemplificação do procedimento de singularização dentro da história: o ser extraterrestre/anjo muda a percepção de todos que conhece fazendo com que lancem um olhar novo para suas vivências e quando parte deixa um mundo mais saudoso, que carece de sua companhia. O sensível conto de Guimarães Rosa é também de suma importância para se pensar a religiosidade que perpassa nossa ficção científica e, no caso desse conto, como ela exerce uma influência positiva, contribuindo para a ambiguidade da caracterização desse ser sobrenatural.

Com Borges, fechamos nossas análises de maneira subliminar. Nesse conto, a incapacidade descritiva perante o sobrenatural é o fator que mais nos chamou atenção. Não somos apresentados a nenhuma ação do ser sobrenatural, a nenhuma frase, a nenhum gesto, sua existência inapreensível é suficiente e o pouco que conhecemos dele está diretamente relacionado aos objetos de sua casa. Acreditamos na sugestão de um extraterrestre por alguns poucos elementos oferecidos pelo texto, bem como a partir de algumas intertextualidades que o autor estabelece como, por exemplo, a partir da dedicatória a H. P. Lovecraft.

A menção direta a Lovecraft no conto de Borges e a passagem de Bioy Casares que remete ao medo do desconhecido fizeram-nos pensar que a relação com o desconhecido é central quando tratamos do extraterrestre e que tal relação não é una. Quer dizer, nessas quatro histórias, esse contato resultou em reações distintas, em “Ma-Hôre” há a tentativa de controle, domesticação do desconhecido; em “Um moço muito branco” há a exaltação religiosa que lhe justifica; em “A lula opta por sua tinta”, esse desconhecido é superado pelo extermínio e; em “*There are more things*” a curiosidade vence o medo.

Sem dúvidas, há diversas outras possibilidades de análise desses contos e ainda há muito para se discutir sobre as questões que trazemos à tona ao longo do presente estudo. Buscamos nesse trabalho recuperar obras, mas não simplesmente seguir por esse caminho historicizante e sim pensar em maneiras abrangentes de estudar a ficção

científica e ainda de integrá-la ao campo dos estudos literários. Acreditamos que cumprimos com a proposta de nossa pesquisa e esperamos que essas discussões não se encerrem nesse estudo.

REFERÊNCIAS

ARES, Silvia Kurlat. La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. **Revista Iberoamericana**, vol. LXXVIII, n. 238-239 (janeiro-junho), 2012, p. 15-22. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.2012.6884>.

ARELLA, Daniel. **Relatos pioneros de la ciencia ficcion latinoamericana**. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2015.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e Posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BELLI, Roberto C. **Ficção científica**: um gênero para a ciência. Blumenau: Edifurb, 2012.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: David Roas (Org.). **Teorías de lo Fantástico**. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001, p. 83-104.

BIOY CASARES, Adolfo; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac, 2013.

BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BORGES, Jorge Luis. **História Universal da infâmia**. 5. ed. São Paulo: Globo, 1987, p. 71.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Globo, 1999, v. 3.

BURLESON, Donald R. The Alien. In: JOSHI, J. T. (Org.). **Icons of horror and the supernatural**: an encyclopedia of our worst nightmares. London: Greenwood Press, 2007.

CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Revista Remate de Males** – Antonio Candido: Número Especial. Campinas: Unicamp, 1999.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Trad. João Olavo Saldanha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: EIKHENBAUM, B. **Teoria da Literatura**: Formalistas Russos. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo. Ática. 1978.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **O pêndulo de Foucault**. Tradução: Ivo Barroso. Editora Record: Rio de Janeiro, 1989.

FURTADO, Filipe. Fantástico modo. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, dez. 2009. Disponível em: Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 27 set. 2016.

FURTADO, Filipe. Ficção Científica. In: CEIA, Carlos (Coord.). **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, dez. 2009. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/>>. Acesso em: 27 set. 2016.

FERREIRA, Rachel Haywood. **The emergence of Latin American Science fiction**. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press, 2011.

GIROLDO, Ramiro. A ficção científica de Rachel de Queiroz. **Revista Abusões**, n. 02 v. 02, ano 02, abril, 2016, p. 80-98 - e-ISSN: 2525-4022.

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

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras**: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HUFTON, Olwen. **The Prospect Before Her**: A history of Women in Western Europe. Volume One 1500-1800. Londres: HarperCollins, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. New York. New accents, 1986.

KHALIL, Marisa Martins Gama. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra roxa e outras terras**: revista de estudos literários, v. 26, dez. 2013, p.18-31 - 1-130 – ISSN 1678-2054.

KHALIL, Marisa Martins Gama. Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição. **Revista Todas as musas**, n. 01(jul - dez.) 2017, p. 43-52 – ISSN 2175 -1277.

KOTHE, Flávio. Aventuras e desventuras. In: **Narrativa Trivial**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994, p.13-52.

LINCOLN, Don. **Universo Alien**: se os extraterrestres existem... cadê eles. São Paulo. Cultrix. 2017.

LOVECRAFT, H. P. O horror sobrenatural na literatura (introdução). In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (Orgs.). **As artes do mal**: textos seminais. Rio de Janeiro, Bonecker, 2018.

LUCIANO. **Uma história verídica**. Prefácio, tradução e notas: Custódio Magueijo. Lisboa: Editorial Inquérito. s/d.

MARTINEZ, Carlos Dámaso. El humor y el fantástico en la narrativa de Adolfo Bioy Casares. **Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico**, v. 4, n. 1 (primavera), 2018, p. 125-141 - ISSN: 2014-7910. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.437>.

OTERO, Léo Godoy. **Introdução a uma história da ficção científica**. São Paulo: Lua Nova, 1987.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: teoria e prática**. Belo Horizonte: Lê, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUEIROZ, Raquel. Ma-Hôre. In: TAVARES, Braulio (Org.). **Páginas do Futuro – Contos brasileiros de ficção científica**. Rio de Janeiro: Ed. Casa da palavra, 2011.

ROBERTS, Adam. **Science Fiction: The New Critical Idiom**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203454657>.

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

ROSA, João Guimarães. Um moço muito branco. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

SODRÉ, Muniz. **A ação do tempo**: Análise da narrativa de Science-Fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

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

TAVARES, Braulio. João Guimarães Rosa's "A Young Man, Gleaming, White" and the Protocol of the Question. In: GINWAY, Elizabeth; BROWN, J. Andrew (Org.), **Latin American Science Fiction: Theory and Practice**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012. https://doi.org/10.1057/9781137312778_4.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VÉLEZ GARCÍA, Juan Ramón. **Angélica Gorodisher**: Fantasía y Metafísica, Consejo Madrid: Superior de Investigaciones Científicas, 2007.