

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GERMANO CÉSAR DA SILVA

***PISCINA LIVRE*, DE ANDRÉ CARNEIRO: ENTRE ÍCONES E
METAMORFOSES**

RECIFE

2011

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GERMANO CÉSAR DA SILVA

***PISCINA LIVRE, DE ANDRÉ CARNEIRO: ENTRE ÍCONES E
METAMORFOSES***

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para
a obtenção do Grau de Mestre em
Teoria da Literatura, em 26/8/2011

Orientadora: Ermelinda Maria Araujo Ferreira

RECIFE

2011

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

S586p Silva, Germano César da
 Piscina Livre, de André Carneiro: entre ícones e metamorfoses /
 Germano César da Silva. – Recife: O Autor, 2012.
 151p.: Il.; 30 cm.

Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC.
Teoria da Literatura, 2012.

Inclui bibliografia e anexo.

1. Teoria da Literatura. 2. Carneiro, André, 1922-. 3. Ficção Científica. 4. Literatura Brasileira. 5. Ícones. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC2012-117)

GERMANO CÉSAR DA SILVA

PISCINA LIVRE DE ANDRÉ CARNEIRO ENTRE ÍCONES E METAMORFOSES

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para
a obtenção do Grau de Mestre em
Teoria da Literatura, em 26/8/2011

Prof.^a Dr.^a Ermelinda Maria Araujo Ferreira

Orientadora LETRAS- UFPE

Prof.^a Dr.^a Sueli Cavendish

LETRAS UFPE

Prof.Dr. Fábio Andrade

LETRAS - UPE

RECIFE

2011

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marli e Genildo, por tudo o que me ensinaram nesta jornada

À minha esposa, Amanda, por me dar forças em vários momentos

À Zuleide, pela fé que sempre depositou em meu estudo

Ao André Carneiro e seu filho Mauricio Soares Carneiro pela presteza com materiais,
livros e informações

À minha orientadora, Ermelinda, por todo estímulo acadêmico ao longo desses anos

If the labors of men of science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the poet will sleep then no more than at present; he will be ready to follow the steps of the man of science, not only in those general indirect effects, but he will be at his side, carrying sensation into the midst of the objects of the science itself. The remotest discoveries of the chemist, the botanist, or mineralogist will be as proper objects of the poet's art as any upon which it can be employed, if the time should ever come when these things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings. If the time should ever come when what is now called science, thus familiarized to men, shall be ready to put on, as it were, a form of flesh and blood, the poet will lend his divine spirit to aid the transfiguration, and will welcome the being thus produced, as a dear and genuine inmate of the household of man.

William Wordsworth, *Preface to Lyrical Ballads*, 1802

Signs of the literature of the twentieth century – love giving place to deductions (...) the interest of the story moved from the heart to the head (...) from the drama to solution

Goncourt Brothers, *After Having Read Poe*, 1856

RESUMO

Nesta dissertação pretendemos explorar o romance *Piscina Livre*(1980) que pertence a um autor de grande importância para a consolidação da Ficção Científica literária no Brasil, André Carneiro, procurando deslocar a centralidade da análise do sexo tal como realizada pela abordagem dos motifs de Dunbar(1976) para uma discussão sobre os processos transformacionais realizados nos ícones da Ficção Científica ao longo do romance. Neste percurso tomamos parte de duas visões teóricas a respeito do amplo ramo literário do século XX conhecido por Ficção Científica, com a qual o romance *Piscina Livre* dialoga. A primeira visão é relativa aos ícones de Gary K. Wolfe(1979), de base cultural e voltada para o estudo do arcabouço imagético dos pulps norte-americanos, especialmente a fase conhecida como Golden Age. A segunda visão teórica provém de Darko Suvin(1979) e observa a Ficção Científica como relacionada ao gênero utópico, trazendo o mesmo para a nossa era cognitiva. Uma vez que Carneiro ao tecer seu romance bebe em fontes que são fundacionais para tais visões, Poe e Wells,estabeleceremos uma comparação entre as mesmas a fim de demonstrar pontos cegos tão quanto pontos de contatos, e assim realizar uma análise que possa estar afeita as transformações que são observadas na linguagem realizada em *Piscina Livre*.

PALAVRAS-CHAVE:André Carneiro; Ficção Científica; Literatura brasileira; Ficção distópica; Utopia; Ícones; Metamorfoses.

ABSTRACT

In this dissertation we intend to explore the novel *Piscina Livre*(1980) by André Carneiro, an author of great importance for the consolidation of Science Fiction literature in Brazil, seeking to displace sexcentered analysis as performed by the motifs approach by Dunbar (1976) for a discussion on transformational processes performed on the icons of science fiction throughout the novel. In this course we take for granted two theoretical views about the broader twentieth-century literary field known as Science Fiction, with which the novel *Piscina Livre*(1980) dialogues. The first view is relative to the icons of Gary K. Wolfe (1979), culturally based and focused on the framework imagery of North-American pulp magazines, especially the period known as the Golden Age. The second theoretical view is from Suvin Darko (1979) and notes as the Science Fictiongenre as related to the utopian genre, bringing itto our cognitive era. Once Carneiro in his novel sources that are foundational to these views, Poe and Wells, a comparison between them to show such blind spots and contacts, and so an analysis that might be accustomed to transformations that are observed in the language held in *Piscina Livre*(1980).

PALAVRAS-CHAVE: André Carneiro; Science Fiction; Brazilian Literature; Dystopian Fiction; Utopia; Icons; Metamorphoses

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CONVENÇÕES E TRANSFORMAÇÕES: DAS PULPS ATÉ CARNEIRO.....	17
1.1. Ficção Científicanorte-americana.....	17
1.1.1. Gernsback e a Amazing Stories.....	19
1.1.2 John Campbell Jr. e a Golden Age.....	25
1.2 Ficção Científica brasileira.....	32
2.APROXIMAÇÕES AO MUNDO DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	51
2.1 As barreiras da Ficção Científica no Brasil	51
2.2. Ficção Científica brasileira: os escritores-críticos e os <i>motifs</i>	59
2.2.1 Abordagens dos <i>motifs</i> da Ficção Científica: Bailey e Dunbar.....	62
2.2.1.1 Abordagens críticas desde Bailey até Wolfe e Suvin.....	65
3. GARY K. WOLFE E A ICONOGRAFIA DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	71
4. DARKO SUVIN E O ESTRANHAMENTO COGNITIVO.....	80
4.1 Wolfe e Suvin: Os dois lados do ícone, entre mito e metamorfose	83
5. PISCINA LIVRE ENTRE ÍCONES E METAMORFOSSES.....	92
5.1 O computador central e a representação do mundo isolado.....	108
5.2 Os indivíduos, as pulseiras e as identidades	113
5.3 O personagem homem e a personagem mulher.....	118
5.4 Several e a personagem mulher.....	120
5.5 Homens e Andrs o confronto intelectual	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
BIBLIOGRAFIA.....	140
ANEXO – PEQUENA ICONOGRAFIA DA FICÇÃO CIENTÍFICA.....	149

INTRODUÇÃO

A proposta do nosso estudo é empreender uma discussão sobre a obra de Ficção Científica internacionalmente reconhecida do escritor brasileiro André Carneiro (1922-). Por se tratar de um gênero de estabelecimento tardio em nosso país, a produção de Carneiro referente à Ficção Científica permanece no limbo do esquecimento. Seus livros críticos como *Introdução ao estudo da Science Fiction* (1968), antologias de contos como *Diário da nave perdida* (1963) e *O homem que adivinhava* (1966) e romances como *Piscila Livre* (1980) e *Amorquia* (1991) totalizam uma farta obra escrita ao longo de seis décadas que carece de reedição e de um olhar crítico capaz de resgatar o seu valor e assinalar a sua real contribuição para o panorama da Ficção Científica, tanto quanto da literatura brasileira em geral.

A estréia literária do autor André Granja Carneiro ocorreu com o livro de poesias *Ângulo e Face* (1949), lançado como parte da *Coleção Novíssimos*, iniciada em 1948, com os *Cadernos do Clube de Poesia*, promovido pelos poetas Cassiano Ricardo (1895-1974) e Domingos Carvalho da Silva (1915-2004), coleção esta que também revelaria para a literatura brasileira nomes como os de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, entre outros. Como afirma Duarte (1997) já no livro *Ângulo e Face* (1949) o jovem poeta André Carneiro demonstrava experimentar um relacionamento próximo com certas especulações voltadas ao impacto da mecanização na vida comum dos indivíduos e, dado ao seu culto dos “*objetos, hábitos e bens criados pela técnica e pela industrialização*” (DUARTE, 1997, p.105), apresentava uma poesia escrita em uma linguagem comedida e pautada em uma elaboração visual com requintes surrealistas como se pode notar nos seguintes versos do poema *Germinal*.

O lavatório é um olho branco
espiando as sombras do teu rosto.
Teus cabelos emergiram da noite,
intervalo azul do sonho.

Vestes a roupa cinza
e apertas a gravata.
As mesmas ruas te esperam

na sua melancolia paralela.

É imutável o teu destino
como o ritmo mecânico das teclas
A engrenagem do teu bom-dia
gira a máquina coletiva. (CARNEIRO, 1949, p.21)

Ângulo e Face (1949) foi bem recebido pela crítica e o saber literário da época, como se observa em comentários do poeta Ferreira Gullar, do crítico Otto Maria Carpeaux e do poeta e escritor Oswald de Andrade que, em um texto em que apresenta o que chama a *Escola de Atibaia*, comentará que em *Ângulo e Face* (1949) "*se estabelece visível a continuidade modelar do Modernismo numa renovada e luminosa expressão.*" (ANDRADE, 2000, p.471). Outra frente de atuação do jovem poeta André Carneiro foi a *Escola de Atibaia* que ser um verdadeiro núcleo de formação e produção intelectual para o poeta André Carneiro. Juntamente com a poetisa Dulce Carneiro e o poeta César Memolo jr, Carneiro ajudou a fomentar a discussão literária na cidade de Atibaia entre debates e reuniões com escritores da época, sendo um ponto alto deste grupo a editoração do jornal literário *Tentativa*, lançado em 1949 e publicado até 1951.

O jornal literário *Tentativa* não se restringiu apenas a divulgação da estética da *Escola de Atibaia*, uma vez que durante os seus anos de duração o jornal seguiu publicando poemas e divulgando idéias de "*autores como Menotti Del Pichia, Oswald de Andrade, Vinícius de Moaraes, Murilo Mendes, Décio Pignatari etc., dando lugar às mais diversas tendências alojadas no Modernismo*". (DUARTE, 1997, p.19). Tal como o livro de estréia, o jornal *Tentativa* também será matéria de boas críticas e, desse modo, por meio das duas publicações, o nome de Carneiro virá a constar na lista da chamada *geração de 45*, rótulo com qual o poeta André Carneiro não procurará enfatizar relações, mantendo-se, pelo contrário, voltado à exploração estética própria.

De tal percurso próprio de exploração estética é que surgiria a oportunidade para a sua experiência em prosa, com a publicação do conto *O Começo do fim* na *Antologia brasileira de Ficção Científica*, de 1961, um intento voltado à exploração

nacional do gênero de *Ficção Científica* nas mãos de autores de reconhecida carreira literária e que fora editado pelo experiente Gumercindo da Rocha Dórea. A partir de então, agora colocado entre o verso e a prosa, a carreira literária de André Carneiro irá se dividir na exploração dessas duas atividades, ora se dedicando a sua obra de Ficção Científica, ora a sua obra poética, mas sempre esboçando uma linguagem próxima em ambos os casos, uma vez que persegue os dilemas do novo mundo em que os antigos fantasmas se legalizaram sob formas modernas, transformando os e não apenas traduzindo os em anseios da nova realidade, como expressam os versos de *Retrato da terra* de seu livro *Espaço pleno* (1966).

Parapsicologia
legalizou fantasmas,
futuro se tornou presente.
Discos telegrafam
que não estamos sós.

E o livre arbítrio,
eternidade do céu
e do inferno?
Telequinésia, isótopos,
biônica, cartas Zener,
cibernética. (CARNEIRO, 1966, p.22)

Durante o final da década de cinquenta, Carneiro já elaborava o que viria a ser seu segundo livro de poesias, *Espaço pleno* (1966), uma obra em que o poeta iria expressar formas mais maduras e experimentais relacionadas a sua visão sobre uma realidade acossada pelos meios técnicos da vida moderna, como afirmará o poeta e crítico Domingos Carvalho da Silva (1966).

O autor de "Espaço pleno" bate-se, porém — e de acordo aliás, com a tese de T. S. Eliot — pela incorporação do vocabulário do nosso tempo à poesia de nossa época. Mas, colocando-se na linguagem lírica e da celebração de um futuro que começa nos laboratórios e nas cabinas espaciais, André Carneiro não abjurou a tradição dos poetas, que preferiram sempre o vaticínio à arqueologia: de estar entre os arúspices, e não entre os arquivistas. (SILVA, 1966, p.5)

Igualmente publicado pelo projeto do *Clube da Poesia*, com *Espaçoplano*(1966) Carneiro demonstra o resultado do relacionamento entre a linguagem experimentada em seus anos de formação com *Ângulo e Face* (1949) com a nova forma literária recém-descoberta pela sua prosa de Ficção Científica e que delineará a sua obra seguinte. É justamente em *Espaçoplano*(1966) que encontraremos o poema intitulado *Ficção Científica*, que segundocomenta o próprio autor, poderá ser interpretado como se “*escrito supostamente no futuro, dentro de uma nave espacial que se afasta da terra*” (CARNEIRO,1968, p.103)

A aeronave
entre espaço e tempo.
Na tela fosforescente
olho fagulhas
do universo.

Só voltarei
após centenas
de anos.

Asteróides
riscam a vigia
transparente.
Sou lúcido,
conformado.

Amor, sentimento
ultrapassado.
Robot põe
a mão fria
no meu braço.
"Pensas abstrato",
define com
ironia.

Proibido brincar
de saudade,
arrependimento.

Prazeres sintéticos,
nítidos, perfeitos.

Ela, na terra,
envelhecendo
sem meu abraço...

O robot me submete,
esquecimento.
Música de planetas,
sonho sucesso,

seres estranhos,
amar estrelas.

Na tela avança
a galáxia.
Daqui mil anos
lego aos
trinetos,
este poema
arcaico. (CARNEIRO,1966,p.24)

As imagens e o caráter seminarrativo do poema revelam que a imersão em um novo mundo exige do sujeito uma nova postura: abandonar os vestígios de uma vida pregressa como o amor, como medida para afastar suas condições terrenas e mundanas e assim se atirar em uma nova realidade de prazeres sintéticos ao amar os seres estranhos e estrelas. É a própria imagem da exploração, ir a um novo espaço é igualmente colocado como ir a uma nova condição na qual o estranhamento gerado durante o processo repercute e molda novas formas de compreensão em sua volta. O caráter deste afastamento e do estranhamento que se dá neste experimento será sentido em sua obra posterior, em imagens que o poeta e escritor André Carneiro apresentará dentro de seu trabalho voltado para a exploração do gênero de Ficção Científica.

Desse modo, observamos que ao passo que este ser lírico adentra nesta nova realidade que lhe exige uma atitude ao mesmo tempo lúcida, pois se nota que há a exigência para uma ação de uma racionalidade, e conformada, na qual será “*proibido brincar de saudade, arrependimento*” (CARNEIRO,1966,p.24), o poeta também passará a lidar com um conjunto de elementos que posteriormente se tornará parte de sua atividade artística. Com sua obra em prosa o poeta passa a dialogar, portanto, com o universo icônico da Ficção Científica na qual se encontram o robô e a nave, representantes do grande ícone da máquina, retirando deles as possibilidades de um confronto entre razão e emoção tal como comenta o crítico e poeta Domingos Carvalho da Silva ainda a respeito do livro *Espaçoplano*(1966), mas em um sentido que pode ser aplicado a obra de Ficção Científica de Carneiro, sobretudo porque interpreta o desejo do poeta de estabelecer confrontos com os ícones, não se limitando aos mesmos:

O que distingue André Carneiro como poeta é principalmente a sua oposição a qualquer solução retórica. A emoção estética que ele busca é essencialmente a da revelação da beleza e do mistério das coisas. Sua poesia — que é de recusa total aos mitos clássicos, as confidências pessoais e a qualquer forma de misticismo começa, sob o aspecto da temática e do léxico, nos dias atuais, e é a celebração do submarino, da nave espacial, do engenho atômico, da radiologia, do robô, da cerâmica esmaltada, do polietileno, da publicidade subliminar e do amor também, mas um amor doméstico e cotidiano com considerações práticas. Mesmo o seu poema para o filho esperado é, afinal, um exame científico e objetivo da situação do nascituro. (SILVA,1966,p.4)

Tais confrontos entre os mitos, ícones e formas da representação moderna encontrariam uma maior ênfase no primeiro romance de Ficção Científica de André Carneiro, *Piscina Livre* (1980), no qual o autor nos situa em um universo dominado por uma imponente máquina – o Computador Central – capaz de domesticar a tal ponto a humanidade que as personagens são levadas a abdicar de outros valores existenciais em busca de uma vivência exclusivamente devotada ao corpo. Por outro lado *Piscina Livre* também põe em cena seres robóticos e revolucionários, chamados *Andrs*, que disputam com os homens a primazia do sentimento. Escrito em uma linguagem que combina experimentalismo e Ficção Científica, *Piscina Livre* apresenta um fascinante quadro sobre a humanidade, no qual os meios tecnocientíficos - exemplificados na imponente figura do Computador Central - permitiram que o homem vivesse em estado de completo ócio, baseando a sua existência na exploração de prazeres e estímulos corporais de várias espécies. Neste caso surge a discussão sobre a diátribe moderna entre razão e emoção, que nos interessa trazer para o debate enquanto propomos uma análise que aprofunde a mera exposição dos *motifs* proposta por Dunbar (1976).

Para empreender esta análise, partimos da idéia de que a Ficção Científica não é só uma irmã gêmea da Literatura, como falam Suvin(1979) e Bloom(2006), mas um de seus ramos legítimos, possuindo uma linguagem rica que ainda necessita ser explorada criticamente em maiores detalhes, principalmente se utilizados os meios adequados para essa abordagem.

É fato que a Ficção Científica vem saindo de uma situação de desterro, abandonando gradativamente sua posição até então marginal nas literaturas imaginativas, pelo menos em grande parte dos centros acadêmicos das nações desenvolvidas. Esse “revival” da Ficção Científica proporciona a uma leva de autores, antes esquecidos e negligenciados, a oportunidade de retornarem à cena com suas instigantes e desafiadoras contribuições para a reflexão filosófica sobre os avanços da ciência e da tecnologia, e a reconfiguração do humano na atualidade.

Muitas dessas obras, criadas no auge do entusiasmo com os inimagináveis desdobramentos da revolução científica e industrial, como as descobertas genéticas, o avanço da cibernética e as viagens espaciais, refletem sobre aspectos profundamente atuais e constituem um meio fértil para análises em tempos de tão radicais e vertiginosas transformações. Perdido em meio a esses desafios, o ser humano, mesmo o mais sintonizado com a realidade contemporânea, não deixa de sentir na pele o temor pelo desconhecido que avança sobre ele sem lhe dar tempo de raciocinar, ou sequer de processar as novas informações. Os discursos que tradicionalmente erigiram fórmulas de bem conduzir a vida, como a religião, a filosofia, o direito, a ética, já não conseguem acompanhar as mudanças. Desafiada pela barbárie da mecanização da vida e pela desenfreada ideologia do consumo, a humanidade torna-se refém da Razão, e a Ficção deixa o âmbito da representação inócua para invadir a Realidade.

Como referencial teórico para a nossa análise, buscamos um caminho baseado em duas das principais vertentes de abordagem da Ficção Científica: os ícones de Wolfe (1979), que defendem a estabilidade do repertório imagético do gênero; e as teorias de Suvin (1979), que procuram enfatizar as possibilidades de reconfiguração e de questionamento desses ícones. Assim sendo, neste estudo procuraremos empreender o que acreditamos ser mais concernente a uma dialética entre o conhecido e o desconhecido, entre o caos e a ordem, para assim demonstrar, por meio dos textos aqui escolhidos, como se dá o embate entre os ícones e suas metamorfoses em meio aos processos de estranhamento neste gênero de literatura, a Ficção Científica.

Em ambos os autores, notamos uma preocupação reiterada com o tema da máquina – sem sombra de dúvidas o mais emblemático ícone da Ficção Científica

desde os seus primórdios. Segundo Wolfe, a máquina na Ficção Científica é posta em relevo de forma a se tornar um elemento narrativo indispensável em vários tipos de caracterizações. Seja como protagonista, personagem secundária ou mera coadjuvante, numa versão afetuosa e familiar ou paternalista e autoritária, a máquina quase sempre consiste num ponto de convergência das ações e discussões dos enredos, representando um *locus* semântico privilegiado da Ficção Científica. A máquina justifica, portanto, uma máxima que ficou conhecida como “*idea as hero*”: na medida em que constitui o lugar a partir do qual a ideia se desenvolve e domina a ambiência da história.

O pioneirismo de Carneiro, um autor que se lançou na Ficção Científica quando já possuía uma sólida carreira como poeta, decorre justamente de seu trabalho de exploração estética da linguagem da própria narrativa especulativa, adentrando em seus elementos, investigando seus códigos e esquemas representativos, e explorando a resiliência de temas muito codificados e engessados pelo gênero. Mesmo sem respaldo acadêmico e editorial nos anos 1960 e 1970, Carneiro demonstrou suficiente maturidade como ficcionista para investir na exploração e na defesa do uso deste repertório numa proposta estética mais sofisticada – uma determinação que o consagrou como um dos principais iniciadores da então inexistente tradição nacional da Ficção Científica, bem como um dos mais produtivos autores deste ramo da Literatura Brasileira no século XX.

Pretendemos, com esta dissertação, não só resgatar o importante trabalho deste autor, mas colaborar com o crescente campo de pesquisas universitárias relacionado ao imaginárioda Utopia e da Ficção Científica na atualidade.

1. CONVENÇÕES E TRANSFORMAÇÕES: DAS PULPS ATÉ CARNEIRO

A discussão sobre o fato da literatura de Ficção Científica se constituir como uma literatura de mudanças, por seu aspecto experimental e imaginativo, ou por outro lado como uma literatura de aspectos convencionais, uma vez que lida com temas e imagens constantes, tem movido grande parte da crítica relacionada à discussão do gênero, no qual destacamos Suvin(1979) e Wolfe(1979), adotados como base para o presente estudo. Pretendemos por enquanto iniciar com uma exposição de algumas alterações mais gerais na Ficção Científica, observando o caso norte-americano e o rumo próprio de exploração ocorrido no cenário brasileiro, para assim, a partir deste prisma dos vários caminhos da Ficção Científica, apresentar o romance *Piscina Livre* de André Carneiro.

1.1. FICÇÃO CIENTÍFICA NORTE-AMERICANA

Embora o termo *Ficção Científica* venha ser utilizado de forma ampla para designar uma grande variedade de textos e subgêneros ao longo da história, segundo a abordagem de Suvin(1979), seguiremos o enalço proposto por Wolfe (1979), uma vez que concordamos que uma condição necessária para uma apresentação da história da Ficção Científica é procurar chegar a uma idéia do que fora o seu berço original, as *pulp magazines*, visto que foi neste espaço que as principais premissas da Ficção Científica se moldariam, principalmente seus ícones e sua linguagem.

É o que dirá Causo(2003) ao resumir a época do seguinte modo: “*modelagem de convenções e dispositivos, abertura de horizontes temáticos, aperfeiçoamento técnico de autores e formação de público fiel*”. (2003,p. 262) Foi

por intermédio das pulps que a Ficção Científica ganhou seu nome, foi ali também que os antigos escritores como Poe, e Verne e o contemporâneo Wells passariam a ser valorizados e lidos dentro desta nova categoria.

De um modo as *pulps* podem ser descritas como publicações sucessoras dos antigos *story papers* de publicação semanal do século XIX e das *dime novels* do início do século XX. Segundo Lopes (2009), a cultura que se utilizou do formato pulp, que era uma adaptação mais barata do material impresso, tinha se iniciado por volta da última década do XIX com as revistas *Munsey Magazine* e *The Argosy*, ambas idealizadas e editadas por Frank Andrew Munsey, que publicaram um grupo heterogêneo de narrativa em suas páginas, variando entre westerns, detetives, aventura, fantasia, romance, horror, mistério e relatos heróicos.

Tais histórias já ensaiavam de algum modo o que viriam a se chamar for Ficção Científica, mas geralmente as narrativas eram imbuídas em meio a alguma das outras linhas narrativas citadas e, portanto, sem apresentar o formato que viria a ter na segunda década do século XX com a revista *Amazing Stories*. A cultura das pulps viria a atingir sua máxima popularidade por volta dos anos trinta para, a partir de então, entrar em um processo de altas e baixas até perder a força como meio de entretenimento exclusivo diante da ascensão de outros media populares na década de cinquenta.(LOPES,2009)

As *pulps magazines*, que a princípio apresentavam histórias muitas vezes escritas em um estilo solto e sem grandes pretensões literárias, próprios para uma leitura rápida, podem ser consideradas sinais do forte mercado editorial norte-americano que despontava desde o século XIX com grandes tiragens de periódicos e livros de todos os tipos. Hoje, com os meios tipográficos em plena concorrência com outros media, os dados dessa realidade podem parecer excessivos, mas de fato as tiragens dos pulps de sucesso chegaram a superar as casas dos 100.000 exemplares (WESTFAHL,1999).

Deste modo, o termo *pulp* era torna-se referente ao boom editorial ocorrido durante a primeira metade do século XX que proporcionou o embrião para aquilo que ficaria conhecido como Ficção Científica e seu correlato fenômeno cultural,

dotado de uma linguagem peculiar como afirma Wolfe (1979). Para Gary Westfahl (1999) os primeiros a defenderem a existência da Ficção Científica, seu cultivo e ideais, foram os próprios editores das pulps, especialmente de nomes como os de Hugo Gernsback e John W. Campbell, observando o modo como cada qual expressou o que entendiam por Ficção Científica.

Esse farto material dos *pulps* tinha um destino certo, buscava suprir as necessidades de cultura e entretenimento do grande público de alfabetizados que passavam a residir em um meio urbano cada vez mais crescente à medida que os imigrantes e demais trabalhadores chegavam às grandes cidades dos EUA inspirados pela conquista do sonho americano. Como conta Assis (2009)

Mais gente alfabetizada, grandes aglomerações humanas nas cidades industriais e o aumento do dia útil (com a disseminação da eletricidade doméstica) criaram uma demanda por literatura de fácil digestão. (...) Com o papel quase cem vezes mais barato e com métodos de impressão mais eficientes, as editoras puderam atender à demanda criada pela alfabetização e pelo aumento do período do dia com a luz disponível. Foi a época das revistas de massa. (2009,p.9)

1.1.1. GERNSBACK E A AMAZING STORIES

Foi dentro deste espírito de sonho-americano que Hugo Gernsback, um Luxemburguês, migraria para os EUA em 1904, seu nome se tornaria demasiadamente importante para a Ficção Científica, uma vez que foi ele mesmo quem a batizou de "Ficção Científica" em 1929 (WESTFAHL,1999). A sua importância para a cultura da Ficção Científica foi de fato tão marcante que, em sua homenagem, foi criado em 1955 um prêmio oferecido aos melhores trabalhos de Ficção Científica e fantasia, entregue anualmente desde aquele ano: o *Hugo Award*.

Tendo uma formação técnica, Gernsback possuía uma boa noção da linguagem da ciência aplicada. Em 1911 lançaria o seu primeiro romance

folhetinesco cujo título excêntrico era “*Ralph 124C 41+ : a romance of the year 2660*” nas páginas da sua revista *Modern eletrics*, que segundo Aldiss(1986) fora a primeira revista do mundo dedicada ao rádio. Conforme explica Ashley, no início do século era comum as publicações populares apresentarem um formato emprestado de outro discurso, o rádio, os quadrinhos e o cinema possuíam linguagens que muitas vezes se interpenetravam, com *Modern Eletrics* Gernsback apostara no rádio, uma invenção recente que estava em vias de se tornar um bem doméstico.

Sobre o seu romance *Ralph 124C 41+;*, Rabkin(1998) e Sawyer (2008) afirmam que esse desfruta mais de um valor histórico do que certamente literário, uma vez que a trama simples não escondia o confesso propósito de apresentar os dispositivos de uma era futura. No entanto o folhetim se tornara a primeira tentativa de se construir um romance de Ficção Científica dentro das pulps. Mas o espírito de pioneirismo viria novamente a tona em 1926 em um editorial da sua recém lançada revista *Amazing Stories*, a primeira totalmente dedicada a publicação de textos de Ficção Científica. No editorial intitulado “*A New Sort Of Story*”, (WESTFAHL, 1999) no qual buscou expressar aos seus leitores o tipo de histórias que seriam exclusivamente impressas naquelas páginas, Gernsback lança a expressão “*Scientfiction*” ao emitir as seguintes linhas “*By ‘scientfiction’ I mean the Jules Verne, H.G. Wells and Edgar Allan Poe type of story — a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision*”. (apud WESTFAHL, 1999, p.70)

Sem ter exata noção da força do seu ato, Gernsback conseguiria neste rápido trecho não só nomear o tipo de texto que há alguns anos ele já perseguia, e que iria se tornar um dos maiores gêneros populares da história, como também lhe garantia uma generosa tradição, uma certa base erudita a qual se espelhar, tornando populares os autores que no século anterior, Verne e Poe, haviam conquistado um certo público.

O último autor citado por Gernsback é de fato o mais antigo do grupo e que, de certo modo, exerceu certa influência sobre os outros dois autores. Pode se dizer que Poe de fato possuiu uma especial ligação com os pulps: Durante sua vida ele também se dedicou a atividade de publicação de periódicos. Até a data de sua morte Poe já havia exercido as atividades de “*proofreader, editor, reviewer and - briefly as*

the sole proprietor of his own journal" (WHALLEN,2001,p.64) o que o tornou um dos primeiros escritores profissionais da história dos EUA. É interessante notar que a ciência ocupou um importante espaço dentro de sua obra. Sabe-se que sua estréia literária se deu justamente por meio do soneto da ciência e findou com a publicação do ensaio Eureka. Mas outros fatores fizeram com que Poe se transformasse na figura de respeito para a linguagem da Ficção Científica no século XX, a começar pela preocupação que sempre demonstrou pelo processo de formação dos objetos, em especial a escrita, tornando-se um profundo experimentador e analista do artefato literário, ponto este que será ressaltado por Wolfe(1979) ao reconhecer nele o precursor do culto da racionalidade. Mas Gernsback pode ter citado Poe apenas para tomar aspectos mais gerais de sua obra como o grotesco e o arabesco que sempre lhe é associado em leituras superficiais.

Quanto à Verne, outra figura frequentemente apontada como patrona na Ficção Científica, podemos observar que seu trabalho artístico pode ser descrito como elo entre os contos de Poe e os romances de Wells, não só por ter sido contemporâneo dos dois, mas por ter tido a oportunidade de dialogar com eles por meios de seus textos ainda em vida. O contato de Verne com Wells viria principalmente pelo formato utilizado pelos dois autores, Wells escrevia *Scientific Romances* e Verne *Roman Scientifiques*, o que gerou uma discussão, não muito amistosa, entre a atualização deste caractere "científico" partilhado por suas obras.

Uma vez, indagado sobre a obra de Wells, disse "Ele mente". Ou seja, Verne construía o possível, enquanto Wells soltava a imaginação e se preocupava menos com a plausibilidade do conteúdo do texto. Verne Jamais escreveria uma Máquina do tempo, pois acreditava que FC decente é FC do possível, talvez com uma dosesinha mínima de extrapolação. A desvantagem do possível, claro é que o autor fica limitado ao que lhe é dado discutir. (ASSIS,1995,p.75)

Também uma herança de Poe é profundamente sentida em Verne pois, segundo Amis (1963), os cinco primeiros romances deste último são na verdade recriações dos temas encontrados nos contos daquele. Mas Verne impregnou aqueles temas do mestre do conto com uma narrativa que foi uma das fontes de

inspiração para a construção discursiva da moderna utopia, na qual as suas *viagens extraordinárias* aludiriam a idéia de um mundo cada vez menor em decorrência da evolução científica.

Dos três H.G. Wells era a figura de maior recepção literária nos meios intelectuais. De fato a literatura de Wells exerceu uma grande influência em seu tempo, era tido como homem de idéias e figura de grande influencia cultural, além de representante de uma literatura engajada com os destinos da humanidade. Hoje em dia grande parte desta recepção crítica foi deixada para trás, mas segundo Rabkin(1999) durante certo tempo Wells e Henry James, amigos de longa data, mantinham uma discussão que estava no centro da literatura anglo-saxônica do início do século XX, algo que foi suplantado com a chegada da modernidade de James Joyce. Suvin(1979) o destacará como precursor no século XX de uma literatura do estranhamento cognitivo, no qual adaptaria o formato da antiga utopia para uma era científica como a nossa. Ao lado de Edward Belamy e William Moris, Wells seria um dos que traria para os tempos modernos a linguagem da utopia de More, bem como reintroduziria aos novos tempos, por meio do rigor filosófico de características fantásticas com seu *Scientific Romance*, algumas facetas da tradição luciânica, transformando a sátira em extrapolação (ASSIS,1995). Gernsback, no entanto, teria utilizado o nome de H.G. Wells com fins de passar uma seriedade ao seu intento, evocando também suas qualidades de pioneiro e articulador científico-filosófico.

No todo, apesar desses autores citados possuírem uma carga de significados que porventura seriam explorados em outros momentos pela Ficção Científica, poderemos notar que Hugo Gernsback teria apenas se baseado em aspectos gerais e superficiais de suas obras uma vez que observamos a os adjetivos utilizados em sua rápida descrição ao estilo que seria mais adequado às histórias a serem vinculadas em sua *Amazing Stories*.

1. *Charming romance*: relacionada à forma de apresentação, o que Gernsback mais a tarde substituiria por *Thrilling adventure*, demonstrando ser necessária a apresentação em meio a elementos de aventura, deixando claro o foco para uma linguagem mais despojada.

2. *Scientific fact*: Que corresponderia aos anseios de Gernsback por uma redação didática, que instigasse nos jovens, seu público alvo, o gosto pela ciência (James:2000)
3. *Profetic Vision*: Com o qual retorna a afirmar o tema da antecipação tal como expresso em seu romance *Ralph 124C 41+*

Para Gernsback, portanto, as relações entre as matérias da ficção (aventura, *Profetic Vision*) e as da ciência (*Scientific Fact*) se apresentariam em meio a uma necessária interação para fins de:

A) *Instruir*: apresentar conhecimentos científicos, o que para Gernsback significaria apresentar conceitos da área de mecânica e eletricidade, os quais ele próprio dominava.

B) *Entreter*: tomando por base a linguagem aventureira, o Charming Romance, apropriada para o público leitor dos pulps. Deste modo, o editor da *Amazing Stories* procurava anotar em suas páginas as possibilidades oferecidas pelo conhecimento disponível à época pelas engenharias, a eletrônica e a mecânica, ao passo que também estimulava o espírito de inventividade em seus leitores. Ou seja, buscava elaborar um verdadeiro *brainstorm* de idéias, o que resultaria mais a frente naquilo que Amis (1963) chamou de “*Idea as hero*”, ou seja, o tipo de texto de Ficção Científica em que o personagem muitas vezes se encontra em segundo plano, eclipsado por alguma idéia, o que no caso de Gernsback seria algum dado científico ou mesmo alguma invenção.

Na prática tais idéias não acabavam dando grandes resultados. O próprio fato do formato “periódico” levava o editor a lidar com curtos prazos de publicação e ter que recorrer a uma farta quantidade de material para preencher suas páginas, fatores esses que ocasionavam uma escolha por material de qualidade média ou baixa: *Since the pulp writers were poorly paid, they were forced to write quickly to make even substance salaries. As a result, productivity rather than carefully edited prose or stylistic innovation was their paramount concern.*(YULE,1991)

E assim chegávamos a outro resultado observado na prática de publicação dos pulps: a falta de um estilo coerente, ou ao menos próximo da proposta inicial do seu

editor. Gernsback não deixava de publicar editoriais enfatizando a sua intenção didática e visionária com aquilo que desejava passar em suas páginas, mas com a quantidade de textos se impondo sobre a qualidade tornava-se difícil, ou quiçá complexa, a atividade de impor um estilo em especial sobre os demais existentes na época. Desse modo o editor muitas vezes deixava passar ao largo uma mistura de estilos de narrativa que a princípio desejava ver apenas fora de sua revista. É quando a especialização do discurso, a necessidade de se criar a linguagem da Ficção Científica, cedia na tentativa de sanar a própria dificuldade dessa Ficção Científica desenvolvida nesta época: A falta de uma tradição de textos mais evidente com a qual negociar no intento de delinear uma identidade criativa mais coerente e capaz de se destacar das demais.

The kind of fiction published in the magazine revealed its popular science and formula fiction parentage more obviously than its literary sources. Characterization was perfunctory and plots were often thinly disguised westerns, mysteries or lost-world romances. Several writers helped to translate these older formulas into that what is now called space opera. (...) Many contributors to the early sf magazines were experienced pulp writers, not specialists in scientific speculation but adaptable professionals willing to supply the new market with variations on what they had been writing for detective, western or general adventure magazines. (ATTEBERY, 2003, p.35)

Outro feito de Gernsback relegado para a cultura dos pulps durante seus anos de atividade foi ter conseguido chamar a atenção dos leitores para uma área das revistas geralmente desprezada, o editorial, uma vez que em todas as edições ele apresentava novos dados relacionados ao tipo de texto ali apresentado. Em um desses editoriais alteraria o seu termo *Scientifiction* para o nome que conhecemos hoje, *Science Fiction*. Em outro editorial insere o nome de Edward Belamy como um dos percussores. Sua atuação na *Amazing Stories* duraria até 1929, o malfadado ano da quebra da bolsa de Nova York, quando Gernsback vende suas revistas e se retira do campo editorial.

Paralelamente a saída de Gernsback outro fenômeno começava a despontar da cultura dos pulps: a ascensão da comunidade dos fãs, o *Fandom* (o nome aglutina a expressão *fanatic kindom*), que representaria o “público fiel” em formação (CAUSO,2003,p.262). Tal como Gernsback, outros editores souberam transformar o seu público leitor em uma comunidade de leitores-fãs cada vez mais atuante em suas revistas. Este *Fandom* se fazia presente a cada tiragem, a ponto de movimentar o interior das pulps em todas suas sessões, contribuindo com: colunas, resenhas, participando das sessões de carta, apresentando reclamações, erratas etc.; Como também de tais fãs coube a espontânea atividade levar aqueles debates para fora das revistas, por meio das convenções, das reuniões com os escritores e com a elaboração dos seus fanzines (publicações de caráter amador) a partir da década de 30 (WESTFHAL, 1999).

1.1.2 JOHN CAMPBELL JR. E A GOLDEN AGE

Em mais de uma década o campo da Ficção Científica teria outro nome de respeito, John Campbell Jr, editor da revista *Amazing Stories* entre os anos 30 e 50 bem como o principal promotor daquilo que seria denominado por *Golden Age*, um período de grande profusão artística no qual se observou o estabelecimento da linguagem da Ficção Científica e o surgimento de grandes autores. Sobre o trajeto que transcorreu do trabalho de Gernsback até Campbell é comum aos críticos apresentarem terminologias referentes a um desenvolvimento de faixa etária, alguns falam de “crescimento”, outros “puberdade”, além “amadurecimento” e “idade adulta”. Um exemplo é o crítico Mark Ashley (2007) que, se referindo a tais termos, fala que a Ficção Científica de fato tinha 12 anos em 1938, contando a partir do lançamento da *Amazing Stories* em 1926 até a entrada de Campbell na chefia da revista *Astounding Stories*. O que encontramos por detrás de tal terminologia pode

indicar que aquela leva de escritores capitaneada por Campbell possuía antes de tudo um inegável diferencial em relação aos escritores dos tempos de Gernsback: o fato de que eles já desfrutavam de algo ainda inexistente nos primeiros anos de produção da Ficção Científica, uma base estrutural e imagética com a qual se situar.

Todas as experiências transcorridas durante dos anos 20, com a ascensão do gênero e da difusa linguagem da Ficção Científica agora encontraria lugar nas mãos de escritores que haviam acompanhado de perto essa evolução etária e como diria Wolheim(1975)

"They were actually the first generation of writers who had grown up on science fiction, had been grounded and, as it were, schooled in science fiction and hence were able to utilize this in advancing further."(1975,p.75)

No quesito *"modelagem de dispositivos e convenções"* (CAUSO,2003,p.262) poderemos observar que declaração de Wolheim(2005) pode ser confirmada pela de Malzerbeg(2005), segundo o qual a criação de uma categoria (o nome *Ficção Científica*) e de um media (os *pulps*) *"gave the genre its exclusivity and a place in which it could began that dialogue"*(2005,p.142).O primeiro espaço da Ficção Científica, como já ressaltamos, não foi outro senão o das pulps, a mídia inicial da Ficção Científica, e se deu mesmo antes da Ficção Científica encontrar publicações mais elaboradas como as antologias de conto e o romance, formatos a serem mais freqüentados nos anos posteriores a Campbell.Pelos pulps aquela cultura se desenrolou, pode criar seus ícones, as imagens pelas quais a Ficção Científica poderia ser reconhecida, segundo Wolfe(1979).

E ela mesma proporcionou o diálogo entre aqueles que descobriram por meio de seus elementos um reconhecimento de algum valor intrínseco, algo único que viera a se alojar dentro da denominação "Ficção Científica", como diz Malzbeq (2005,p.142)*Those identified with Campbell – was composed of people who had grown up reading the early science fiction and were prepared to build upon it."* enfatizando Wolheim(1975), mas declarando a presença de Campbell como decisiva.

As palavras de Wolheim(1975) e Malzberg(2005) descrevem a ascensão do primeiro corpus de escritores norte-americanos a desenvolver uma obra contínua de exploração cada vez mais provocante e reflexiva dentro da Ficção Científica: Van Vogt, Isaac Asimov, Robert Heinlein, Arthur C. Clarke e Fredrick Pohl, exploração que Wolfe(1979) identificara como pertencente a um culto da racionalidade.

Embora Westfahl(1999) e James(2000) procurem reforçar um sentido de continuidade entre as propostas de Gernsback e Campbell,devemos salientar que o caminho que leva Gernsback até Campbell e seus escritores não foi contínuo. Entre a saída de um e a chegada de outro houve de fato vários momentos de baixa que revelam uma fuga às premissas que levariam Gernsback a lançar sua revista. O caractere da ciência se modificava, tornando-se vago e dando vazão para a existência de outra nomenclatura intitulada Science Fantasy, mas este processo não evitou que a própria *Science Fiction* deixasse de buscar os ares da fantasia e do horror.

A “*profetic vision*” de Gernsback, que dava margens para a exploração da inventividade, abria espaço também para elaborações de pseudociências que, conforme se manifestava mais a vontade pelo espírito de aventura nas histórias, encontrava seu caminho para se tornar em superciências: relatos totalmente miraculosos de alguma forma relacionados a uma visão da ciência, geralmente distorcida. Deste modo o *Scientific Romance*, que antes havia sido cultivado pelos precursores Wells, Verne e Poe, encontrava-se cada vez mais subjugado a necessidades de um *Charming Romance*. É o que afirmaria Campbell em 1947:

To be science fiction, not fantasy, an honest effort at prophetic extrapolation of the known must be made. Ghosts can enter science fiction, if they're logically explained, but not if they are simply the ghosts of fantasy. Prophetic extrapolation can derive from a number of different sources, and apply in a number of fields. Sociology, psychology, and para-psychology are, today, not true sciences; therefore, instead of forecasting future results of application of sociological science of today, we must forecast the development of a science of sociology. From there the story can take off. (apud GUNN,2005,p.86)

Com suas atitudes editoriais Campbell buscava reorientar os rumos da Ficção Científica, reintroduzir a forma do *Scientific Romance* por meio de uma abordagem "hard science", ou seja, a um aprofundamento maior para dentro da linguagem da ciência, algo além do simples sentido de pseudociência, ou o prophetic vision de Gernsback que descambava em uma linguagem artificial, colorida e apenas relacionada a uma superciência com sentidos de gandiloquência.

Além disso, ao contrário, do editor da Amazing que apenas estimulava seus escritores no delinear de enredos voltados a exploração de idéias das ciências exatas, o editor da *Astounding* desejava colocar em primeiro plano o discurso desenvolvido à época pelos saberes em geral, ampliando o sentido da ciência para incluir os ramos das humanas, ou seja, as pesquisa sociais e históricas. "*Sociology, psychology, and para-psychology*" (apud GUNN,2005,p86)

Sua *hard science*, deste modo, não implicava a "ciência" do modo que pautada nos primeiros anos dos pulps, o termotornava-se um fator mais descritivo da nova abordagem que se destinava agora a impor um rigor ainda maior voltado à exploração das idéias. Campbell Procurava adicionar mais seriedade intelectual e raciocínio onde antes se concentrava apenas aventura e drama, e isso também passaria necessariamente pelas táticas narrativas. Se a ciência não se fazia de modo exagerado ou apressado o desenrolar da história também deveria ser mais exato e coerente.

Áquela época, já em fins da segunda guerra, o mundo já não era mais aquele mesmo cenário de esperanças como descrevemos o início do século para os norte-americanos. Com a chegada da era atômica e da guerra fria o mundo descobria novas atrocidades em nome de algumas razões científicas e políticas. As relações do homem com o mundo como um todo haviam modificado, deste modo a escrita e o sentimento estético diante deste novo cenário não poderiam ficar para trás. As atitudes de Campbell de certo modo tentaram preencher esses novos espaços nos quais a imaginação científica se tornaria um verdadeiro dispositivo engajado em estimular discussões sobre o mundo, como ocorreu a H.G. Wells. Mas para Campbell, ao contrário do que fora para Wells, tais discussões também implicariam a sugestão de soluções práticas para os conflitos entre o homem e o elemento

tecnológico, não apenas se limitando ao simples recurso do *Impossible Hypothesis* de Wells, que segundo afirma Parinder (1986) recaía em uma solução meramente científica, obliterando a exemplificação de uma prática que reestruturasse os laços entre o elemento humano criador de um lado e de outro lado a criação, ou criatura. É por este motivo que podemos notar que a atitude por soluções práticas para o elemento tecnológico por si caracteriza outra importante distinção entre Gernsback e Campbell, pois enquanto o primeiro buscava alimentar alguns anseios dos jovens com sua idéia de futuro, algo que nem sempre resultava em um esforço coerente relacionado àquela Ficção Científica que ele mesmo atestara, visto a variada qualidade das histórias publicadas em sua revista, Campbell procurava, por meio do rigor de suas abordagens, inspirar os engenheiros e cientistas na tomada de decisões. Haja visto o fato de que o próprio Campbell havia sido aluno de Nobert Wiener, o pai da cibernética, que ao fim na década de trinta, em meio a suas aulas no instituto de tecnologia de Minnessota, o MIT, já desenvolvia os conceitos que viriam à tona em suas publicações a partir dos anos 40. A cibernética era a própria imagem do que Campbell procurou apresentar na sua revista, a *Astounding*, pois este ramo de pesquisa tinha como um dos seus mais ambicionados objetivos a congregação de vários ramos do saber para criar, a partir de uma almejada interdisciplinaridade, novos caminhos para a comunicação diante dos desafios técnicos impostos pela imensa variedade dados na era moderna.

Os frutos deste novo empreendimento editorial de Campbell vieram com o aparecimento de uma geração de escritores motivados pelas representações desta nova interação tecnológica suscitada por Campbell, tendo por base alguns pressupostos da cibernética. Dentre esses podemos destacar o trabalho do escritor Isaac Asimov por este conseguir observar as raízes de um conflito demasiadamente explorado em sua época e por, conseqüentemente, retrair aqueles modelos narrativos ao impregnar nas suas máquinas novos conflitos, agora de base lógica, relacionados a um sentido de ética que ficou conhecido pelo neologismo criado pelo próprio autor: *Robótica*.

A Ficção Científica, desse modo, ganhava aos poucos novas acepções para a exploração de outras linguagens, outras possibilidades para a sua expressão. Mas ainda um ponto não estava de todo esclarecido neste meio: o que de fato viria a

implicar em termos de criação e linguagem a sua ligação com a ciência do mundo empírico. Desde Gernsback até Campbell, se podemos encontrar uma linha de desenvolvimento entre os dois editores, vemos que as propostas para o delinear dos efeitos da Ficção Científica tinham sido voltadas para a explanação de algum senso científico, embora, como já citamos as idéias do último editor tivessem sido mais coerentes, firmes em seus embasamentos e de fato moldadora dos estilos dos escritores de sua revista. Mas em tese ainda se manifestava em ambos os casos uma proximidade com o discurso científico.

O debate levado a cabo durante os anos das pulps pelos editores das principais publicações, Gernsback e Campbell, viria a ganhar novas proporções alguns anos depois, já passados os anos mais eufóricos dessas publicações e agora com o mundo entrando em debates de contracultura como o foram a década de 60. O momento de maior crítica ao estilo delineado pelos editores da Ficção Científica veio justamente durante o congresso que veio a ser “*One of the great events in the history of academic science fiction criticism*” (JAMES,2000,p.36) uma vez que consagrou a entrada da Ficção Científica dentro do discurso acadêmico: O *Modern language Association* de 1968, organizado pelo incansável pesquisador e promotor do estudo da Ficção Científica na academia, o professor Thomas Clareson e que contou com palestrantes de destaque o escritor Issac Asimov e o professor e crítico Darko Suvin cuja teórica obra ainda não estava completamente delineada durante aqueles anos mas cujas convicções críticas já poderiam ser pressentidas pelo teor de sua palestra.

Tanto Suvin quanto Asimov, segundo James(2000), tinham seus discursos relacionados a algum determinado uso da Ficção Científica ainda dentro do espírito dos anos Campbell, isto é, observando seu papel como estimuladora de idéias do futuro e formadoras de pensamento científico. Mas tais opiniões não agradariam a todos presentes. Em um dado momento uma pessoa que estava na platéia, depois identificada como sendo Robert Silverberg, um dos escritores da nova geração da Ficção científica e na ocasião presidente da *Science fiction & Fantasy Writers of America*, levantaria a sua voz em protesto para afirmar:(apud JAMES,2000,p.36)

I really must deplore the unanimity of opinion that came from this platform, because it seems to me that you gentlemen were all expressing a utilitarian and not a literary view of science fiction that is rather dreary to a practicing writer.

A queixa de Silverberg seria ainda mais agravada pela resposta do organizador da mesa, Thomas Clareson, na tentativa de remediar a disputa apenas ocasionou uma explicitação daquilo que estava implícito não só durante toda a palestra, mas de modo geral em todo o período de existência das pulps magazines desde o início desta cultura. Disse Clareson que “*To some extent this imposition of literary values on science fiction interferes with its function as science fiction*”(apud JAMES, 2000, p.36). Ficava claro o contraste, de um lado Silverberg, representando os novos tempos trazidos pelos escritores do movimento *New Wave* britânico e pelos norte-americanos do *Dangerous Visions* e do outro lado os palestrantes ainda agarrados a convenções e intencionalidades dos anos pueris das primeiras publicações de Ficção Científica. Durante aqueles anos em que os pulps perdiam a forma como meio exclusivo de publicação da Ficção Científica o cenário artístico passava por mudanças radicais na medida em que surgiam novos escritores de uma geração que seguia um rumo próprio de exploração avançando sobre as barreiras impositivas da convenção dos antigos pulps.

Afirmando sua opinião sobre as imponentes convenções que regulavam o campo durante os longos anos da formação da Ficção Científica, Silverberg voltaria a falar em outro texto publicado poucos anos depois sobre as “*radical changes*”(SILVERBERG, 1975, p.29) que o campo passava durante a passagem do final dos anos 60 para os 70. Durante aqueles anos apenas alguns autores mais prestigiados poderiam se dar a liberdade de inserir algum estilo ou abordagem mais literária em suas histórias “*In the bad old days one had to be an established writer of mighty stature of a Bester, of a Blish, of a Sturgeon, to get away with any sort of literary adventurousness*” (SILVERBERG, 1975, p.29). Uma vez que a Ficção Científica ainda sofria a influência de imponentes forças que tendiam a regular a sua criatividade artística “*most editors rightly thought that their readers were hostile to unusual modes of narrative, and nearly everyone wrote in an*

interchangeable manner, unquestioningly adopting universal conventions of style and construction” (SILVERBERG,1975,p.29) Mas algo iria ocorrer em breve, as convenções começariam a perder suas forças e uma era nova se iniciava para o delinear da Ficção Científica

Suddenly the way of telling stories was released from convention. The familiar old robots and starships were being put through strange and fascinating new places. Pulp-magazine requirements for neat plots and upbeat positive resolutions were abandoned. (SILVERBERG,1975,p.29)

E assim, enquanto se testemunhava no meio da Ficção Científica o surgimento de novas linhas editoriais e de novas gerações de escritores e por outro lado o igual aparecimento de outros escritores com carreiras literárias estabelecidas que passavam a se utilizar de técnicas da Ficção Científica, aquele fascinante mundo das antigas pulps deixava de ser o lugar exclusivo para a publicação e divulgação das imagens e ícones reconhecíveis da Ficção Científica, que se tornavam estranhas e renovadas enquanto toda essa leva de escritores sofisticava a sua linguagem, evitando estereótipos e lugares comuns já dominados pela tradição. Assim, enquanto o termo descritivo Ficção Científica se tornava amplo, não acompanhando o destino cada vez mais heterogêneo observado nas novas obras, as literaturas representadas por essa terminologia encontravam espaço em outras manifestações literárias ao redor do mundo

1.2 FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA

A Ficção Científica não se iniciou, nem ao menos se desenvolveu no Brasil do mesmo modo que foi observado em meio ao processo de ascensão das pulps e sua ampla cultura nos Estados Unidos. O principal fator para a diferenciação não foi meramente cultural e pode ser encontrado na própria base tecnológica de ambos

ospaíses durante aquelas épocas concernentes aos sistemas de publicação e distribuição de materiais de caráter bibliográfico: seja livro ou revistas. Se por aqui os precários meios de imprensa dificultaram a proliferação de uma cultura livresca, que dirá de uma cultura de entretenimento de caráter popular e de leitura mais digerida como foram as primeiras pulps.

Assim, se nas primeiras décadas do século XX o editor Hugo Gernsback lançava suas revistas e expressava seus ideais em sua *Amazing*, por aqui o escritor e editor Monteiro Lobato ainda tentava introduzir o primeiro sistema de distribuição de livros nacional em um país que tinha apenas trinta livrarias ao todo (HALLEWELL,2005). Assim sendo, não se poderia esperar o mesmo florescer tal como ocorrido com as pulp magazines, nem existência da cultura que lhe foi referente, no entanto algumas publicações vieram, principalmente depois da segunda metade do século XX, ainda que de modo restrito e em poucas tiragens como veremos adiante.

Teríamos sim a presença dos autores que motivaram as primeiras idéias editoriais de Gernsback, principalmente o escritor francês Jules Verne e o escritor britânico H.G.Wells. Assim, desde os finais do século XIX, com uma predominância da influencia de uma cultura francófona, veríamos uma recepção de autores como Jules Verne e Camille Flammarion, cuja força imaginativa tornaria possível a existência de alguns folhetins, e da incursão pelas letras do emigrante português, naturalizado no Brasil, Emilio Augusto Zaluar, com o seu livro *Doutor Benignus*. Porém recepção maior teria o escritor britânico H.G.Wells, principalmente durante a terceira década do século XX. O enorme respaldo obtido pelo pensamento do Wells em toda Europa viria a ter interessantes ecos em solo brasileiro.

Sinais do forte colonialismo cultural e intelectual europeu do início do século XX, que representava um largo número da ainda incipiente produção bibliográfica nacional da época, os poucos leitores brasileiros não tomaram conhecimento das *pulp magazines* norte-americanas, meio que incorporou alguns ideais de Wells, mas apenas os materiais que vinham estritamente da Europa, como os próprios livros brasileiros, muitos deles ainda editados na França e em Portugal.

Daí que os nossos escritores que irão trilhar os caminhos na experimentação do *scientific romance* e de outras formas variantes de pré-Ficção Científica serem até a década de 50 apenas “*influenced by portuguese translations of Jules Verne, Emilio Salgari, J. Aragón, Gustave Le Rouge, and H.G. Wells*” (BELL& MOLINA-GAVILLÁN, 2003,p.4) mas nesse panorama o nome de Wells se destaca, principalmente por suas teses utópicas desenvolvidas nos últimos anos de sua carreira.

É bem verdade que os autores nacionais interessados no cultivo da literatura do *scientific romance* de Wells estiveram “*retidos mais nos aspectos filosofantes, do que a especulação e/ou a extrapolação científica*” (SILVA,2009) o que indica que não deixam de expressar em seus textos uma forte carga ideológica, em alguns casos esboçando um clima panfletário, tendo o futuro como forte argumento para a explanação de suas convicções políticas.

Exemplos disso podem ser encontrados já em 1922, com o romance O reino de Kiato (No país da verdade) da autoria de Rodolpho Theophilo, uma curiosa publicação da Monteiro Lobato & Cia. No romance seguimos narração do professor norte-americano King Peterson em sua aventura em meio à sociedade utópica de Kiato que, “*havia abolido os principais males da humanidade: o fumo, o álcool e a sífilis*” (CAUSO,2003,p.152). O romance, em clara demonstração de sua carga política, não deixa de antecipa diversas questões do “*1º Congresso Brasileiro de Eugenismo*”(PEREIRA, 2005,p.22).

Anos mais tarde, em 1926, o próprio editor do *Reino de Kiato*, Monteiro Lobato, conhecido hoje mais por sua obra na literatura infantil, também viria a experimentar a forma do *scientific romance* com o seu “*Presidente Negro: O choque das raças*”. O romance de Lobato revisita o clima apresentado pelas primeiras distopias de Wells bem como o seu darwinismo social encontrado na *Máquina do Tempo*. No romance *Presidente Negro* de Monteiro Lobato a ação se transcorre em um distante 2228 e tem como ponto alto não uma luta entre classes como tematizada pelo escritor britânico, mas uma luta entre negros e brancos, com a vitória desses últimos sobre os primeiros através de uma inusitada estratégia que acaba por esterilizá-los.

Na segunda metade do século XX houve um curto florescimento do gênero de Ficção Científica, iniciado com uma breve pulp era brasileira, que não chegou a se constituir nos moldes norte-americanos, mas que ainda assim abriria espaço para o que seria a “primeira onda” da Ficção Científica brasileira. Na década de 50, com o mercado editorial brasileiro em franco desenvolvimento, haveria uma maior circulação de idéias e noções desenvolvidas nos quatro cantos do mundo. É a época em que o nome Ficção Científica primeiramente surge entre nós (CUNHA, 1976) bem como as noções de cibernéticas (DUARTE, 1997), tal como pesquisadas pelo seu fundador, Norbert Wiener. Como vimos desde a década de 30 o mercado editorial brasileiro já abria espaço para a publicação de materiais relacionados à Ficção Científica estrangeira, mas só foi em 1955 que viria surgir primeira revista especializada em Ficção Científica que abriria as portas para autores brasileiros: a *Fantastic*, versão nacional da homônima revista norte-americana foi publicada pela editora Edigraf, Zaé Júnior (CAUSO, 2003, p.240).

A segunda revista nacional, Galáxia 2000 era uma publicação da popular revista O Cruzeiro, e viria, no ano de 1968, trazendo o respeitado crítico Assis Brasil como responsável pela resenha de abertura. Em seguida seria a vez de o escritor Jerônimo Monteiro editar a *Magazine de Ficção Científica*, que, além de ter histórias assinadas pelo próprio Monteiro, também contou com a presença de autores como Nilson D. Martello, Dirceu Borges, Walter Martins, Clóvis Garcia, Walmes Luciano Rodrigues, José Coiro, Oswaldo Baucke, Marinho Galvão, Alfredo Jacques e Fernando G. Sampaio (CAUSO, 2003).

Embora trouxesse uma boa proposta e material bem selecionado, essa revista, assim como as outras publicações, não durou muito tempo até ser cancelada. Segundo Fausto Cunha, um dos fatores para o cancelamento dessas revistas pode ser notado no erro editorial de “misturar o bom com o péssimo” (CUNHA, [s/d]: 14), ou seja, por abarcar materiais de diferentes estilos e, principalmente de diferentes qualidades. Desse modo se encerrou a nossa pulp era, com a primeira tentativa do mercado editorial para popularização (e massificação) da Ficção Científica em território brasileiro.

Uma outra importante investida editorial, agora por meio de livros, ocorria concomitantemente a essas tentativas de sobrevivência dos pulp magazines nacionais. Apesar de Bell e Molina-Gavillán afirmarem que:

“Through the 1950s there was no cohesive science fiction tradition in Spanish and Portuguese-speaking world, and no Gernsback or Campbell to nurture writers and give the emerging genre a distinct shape and feel” (BELL & MOLINA-GAVILLÁN, 2003,p.4)

Teríamos de fato no Brasil projetos editoriais seriamente voltados para a publicação de material de boa qualidade relacionado à Ficção Científica. Exemplo disso ocorreu com as editoras GRD, no Rio de Janeiro, e Edart, em São Paulo, que já vinham atuando no mercado e ajudariam a dar um verdadeiro estímulo para a produção nacional ao publicar antologias, volumes de contos e alguns romances da autoria de escritores consagrados em outros empenhos literários, como a escritora Raquel de Queiroz, o poeta Domingos Carvalho da Silva, o crítico e escritor Antônio Olinto, o crítico Fausto Cunha, o poeta André Carneiro e o escritor veterano Jerônimo Monteiro, entre outros.

A editora carioca GRD era chefiada pelo editor baiano Gumercindo Rocha Dórea, que, num inédito empenho em prol do gênero de Ficção Científica, conseguiu unir os escritores brasileiros que formaram *“o primeiro corpus coerente de FC brasileira a referenciar o desenvolvimento do gênero no Brasil”*(CAUSO,2003,p.289): a chamada “geração GRD”, cujo nome advinha das *“publicações GRD”* (abreviação do próprio nome do editor Gumercindo Rocha Dorea), da qual fizeram parte os nomes já citados anteriormente.

Podemos encontrar entre suas publicações obras como *Eles herdarão a terra* (1960), da escritora Dinah Silveira de Queiroz; *As noites marcianas* (1960), de Fausto Cunha; *O Diálogo dos mundos* (1961), de Rubens Teixeira Scavone; *Fuga para parte alguma* (1961), de Jerônimo Monteiro; a *Antologia brasileira de Ficção Científica* (1961) e a antologia *Histórias do acontecerá* (1961); *Testemunha do Tempo* (1965), de Guido Vilmar Sassi; *O Terceiro Planeta* (1965), de Levy Menezes.

Em 1969 ocorreria o primeiro encontro internacional de escritores de Ficção Científica fora dos Estados-Unidos da América, até então lar de grande parte dos autores consagrados. Chamou-se SF Symposium/FC Simpósio ocorreu na ensolarada cidade do Rio de Janeiro, no teatro Mason de France, como parte integrante do II Festival Internacional do Filme do Rio. O duplo nome do evento (SF Symposium/ FC Simpósio) parece ter tido o desejado efeito de agradar tanto aos visitantes anglófonos quanto aos anfitriões brasileiros.

Porém, como relatou o cineasta Glauber Rocha em sua crítica desfavorável ao festival, tal evento tinha uma procedência anti-popular. A crítica se dirigia em grande parte contra o investimento de dinheiro público para o evento aprovado pelo Instituto Nacional de Cinema, órgão ligado ao ministério da Educação e Cultura, à serviço do então governo militar. Em sua oposição Glauber comenta:

Teriam que convidar os compradores do mercado de cinema, e não o fizeram. Teriam que - em vez de organizar um Simpósio de Ficção Científica - organizar um encontro de cineastas latino-americanos. E eles decidiram continuar com a science-fiction, com seu festival "sociocultural". (ROCHA,2004,p.185)

Uma das principais motivações desses setores do governo para o evento era a de colocar o Rio no panorama dos grandes Festivais internacionais de cinema, não apenas no circuito latino-americano, mas mundial, o que necessariamente pegaria uma carona no enorme capital da indústria cinematográfica norte-americana, lembrando que o carro-chefe de Hollywood em 1969 era justamente o filme *2001: Uma odisséia no espaço*, inspirado em um conto do autor britânico Arthur C. Clarke, um dos convidados do festival. Então ocorreu que Jose Sanz, redator e tradutor de muitos livros da Ficção Científica, bem como entusiasta do meio, "*talked them into holding an sf seminar in conjunction with it*". (KNIGHT,1975)

A façanha da organização levada a cabo por José Sanz, então designado como Coordenador de atividades culturais do festival, foi notável, nenhum outro evento anterior conseguira reunir tamanho material humano relacionado à Ficção

Científica disponível à época, como mencionou Damon Knight, *Sanz invited sf writers wholesale, and the writers suggested others writers.*(1975,p.141) Constavam no catálogo do evento os nomes de: Forest J. Akerman, Sam Moskowitz, Alfred Bester, Robert Schekley, Harlan Ellison, Philip José Farmer, Damon Knight,, Brian Aldiss, J.G. Ballard, John Brunner, Wolf Rilla, Fredrick Pohl e Arthur C. Clarke . A participação brasileira no evento, no entanto, foi mínima se não passageira, sem aprofundamento crítico tal como exercido pelos outros convidados estrangeiros.

O catálogo, publicado no mesmo ano, trazia uma apresentação de José Sanz no qual o autor descreve alguns dos temas gerais relacionados à Ficção Científica internacional. Sanz, em uma rara passagem em se refere ao panorama brasileiro de Ficção Científica, chega a se equivocar ao comparar autores que haviam partido para a defesa da Ficção Científica, relacionando o escritor e crítico britânico Kingsley Amis ao escritor e crítico brasileiro Fausto Cunha, quando na verdade o nome de André Carneiro poderia fazer mais jus a tal comparação, sendo Amis atuando deste modo com seu *New Maps of Hell* (1963) e Carneiro com seu *Introdução ao estudo da Science-Fiction*(1968).

Entre os brasileiros Sanz menciona a presença do escritor Rubem Fonseca, não por acaso relacionado aos organizadores do evento, pois anos atrás havia sido descoberto pelo mesmo Gumercindo da Rocha Dórea que liderara o intento da Ficção Científica, porém Fonseca apenas se ateuve as atividades de “*tradutor-interpretador-datilógrafo*”. Outro colaborador ilustre foi justamente o escritor André Carneiro, único representante daquela geração de escritores de Ficção Científica brasileira surgida nos anos 60, empreendida pelo mesmo Gumercindo citado acima. Carneiro, apresentado brevemente por Sanz como “*poeta e escritor de Ficção Científica*”, teria atuado também ativamente durante o evento ao dirigir os “*trabalhos de campo*”, como expressou o próprio Sanz. Porém, segundo nos conta o autor Damon Knight, também participante do evento, a participação de Carneiro originalmente fora muito mais importante do que a simples direção dos convidados.

A Brazilian writer, André Carneiro, was the chairman of the symposium, and several others hung around the lobby of our meeting place,

but they had no part in the proceedings. I tried to organize a meeting of American and Brazilian writers, through Carneiro, but instead it was a meeting of American writers and Brazilian publishers. (KNIGHT, 1975,p.142)

Com a carência de uma troca de experiência entre autores dos dois países, no que poderia ser um produtivo momento de trocas criativas entre os autores de cada país, o evento se converteria em uma jogada publicitária empreendida por editores para atrair novos aficionados para a Ficção Científica. Algo que viria à tona pelo próprio Sanz em sua declarada vontade de apresentar o todo da Ficção Científica como um rótulo facilmente reconhecível para o público, pois segundo palavras do mesmo: *“todos sabemos que um produto para ser vendido com sucesso, precisa ser rotulado”* (SANZ, 1969, p.7) A divisa que não agradaria a todos os convidados ali presentes visto que nem o valor mercadológico implicitamente expresso em tal sentença nem a noção de rótulo seria de comum acordo. Na verdade não havia sequer unanimidade entre aqueles autores, o grupo constituía um todo heterogêneo a abrigar várias linhas de pensamento em torno da Ficção Científica, vários "partidários" segundo Aldiss diria em sua polêmica palestra.

Estavam ali representantes da era de ouro, como o caso de Robert Heinlein, Von Vogt, Fedrick Pohl, além do inglês escritor de longa data Arthur C. Clark, estavam também os da "nova onda" britânica como Brian Aldiss e J.G. Ballard (que inclusive eram seus originais idealizadores) também os escritores da nova geração norte-americana como o caso de Harlan Ellison. Se para Knight boa parte do conteúdo debatido durante o simpósio constitua um simples “mais do mesmo” para a maioria dos autores ali presentes, detectamos que alguns pontos altos dos discursos estiveram relacionados a problemáticas trazidas à tona pela expressão dos diferentes pontos de vistas dos palestrantes.

Mas nenhuma entre as palestras iria chamar tanta atenção como a de Brian Aldiss que iniciou um discurso intitulado *“O império da Ficção Científica”* para depois lançar duras críticas a tal império como lugar ambíguo em que, ao mesmo tempo em que se propunham novos mundos, novas ideais, pois esse era um dos lemas mais arraigados da própria Ficção Científica, *“literatura de idéias”*, também se estimava a eternidade das antigas convenções. Para Aldiss as idéias estavam de fato presas

à barreiras criativas e era necessário quebrá-las para que a Ficção Científica pudesse almejar seu caminho como arte literária.

As proposições apresentadas no discurso de Aldiss foram patentes do espírito de revolta que as novas gerações de escritores de Ficção Científica da época, anos 60 em diante, estavam a manifestar, como mencionamos o caso de Robert Silverberg durante o congresso Modern Language Association. Como afirma Aldiss:

Toda a vida deve ser vivida em direção à arte e à individualidade, pois isto é o que sempre sobrevive aos impérios. Assim sendo, meu suave e calmo conselho primaveril aos escritores de Ficção Científica é: Abaixo os impérios e viva os indivíduos. Na verdade, este é meu conselho para o mundo (ALDISS, 1969, p.78)

Com o fim da hegemonia dos pulps e da cultura que lhe acompanhava a Ficção Científica enfrentou um desafio de provar sua independência àquele antigo formato. Em um progressivo rumo de transformação de suas capacidades narrativas, descobria-se uma veia crítica que não tinha mais a ver com a antiga inocência dos pulps. Os autores provaram do fruto do conhecimento e o preço fora a representação de realidades mais amplas e em muitos casos mais caóticas. O clima de revoltas, e revoluções dentro do gênero, abriu espaço para a ascensão de experimentações e da "distopia" que voltou a convergir a Ficção Científica com a utopia do modo como Wells havia esboçado no início do século. Assim, os velhos robôs que, em decorrência da linguagem maniqueísta e bilateral de tais representações eram geralmente apresentados como figuras antagônicas, entrariam em um espaço de "*strange and fascinating new places*" (SILVERBERG, 1975, p.29) oferecendo questionamentos sobre a vida artificial em debates sobre a modificação do corpo e da existência humana. As naves também refletiriam as questões sobre a transformação sobre o natural, demonstrando os graves riscos da modernidade desenfreada em sua alucinante passagem do ambiente natural a uma estratosfera totalmente mecanizada e artificial em grande parte acossada pelas novas mídias.

Nos anos 70 em diante, como afirma Ginway em *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*(2005), uma série de textos pôde ser observada dentro desse estilo na literatura brasileira ainda que o fato não tenha se configurado como uma corrente literária contínua da época. A pesquisadora elenca obras como *Zero* (1975) e *Não Verás País nenhum* (1981) de Ignácio de Loyola Brandão; *Fazenda modelo* (1974) de Chico Buarque de Holanda; *Asilo nas Torres*(1979), de Ruth Bueno; *Adaptação do Funcionário Ruan*(1975), de Mauro Chaves; *O outro lado do protocolo* (1985) de Paulo de Sousa Ramos. Notamos que esses escritores em grande parte se inspiravam em célebres modelos distópicos de Aldous Huxley, com seu *Admirável Mundo Novo* (1932) e George Orwell, com seu *1984*(1948) e de fato se apresentavam mais como cultuadores da forma do *Scientific Romance* de H.G.Wells do que dentro das tradições e/ou das transformações da Ficção Científica que vinham sendo empreendidas durante aquelas épocas. É importante mencionar, portanto, que André Carneiro, mais do que os autores brasileiros mencionados, recebeu entre os anos 60 e 70 um grande destaque entre os próprios impulsionadores das renovações da Ficção Científica.

O escritor André Carneiro chegou a ser citado nos Estados Unidos em listas de melhores escritores da década de 70 quando seus contos foram publicados em diversas antologias ao lado de personalidades como Brian Aldiss, Harry Harrison entre outros nomes hoje reconhecidos como grandes mentores da Ficção Científica. O professor e pesquisador da área de Ficção Científica Leo L. Barrow, da Universidade do Arizona, foi um dos primeiros a chamar atenção para a produção de Carneiro ao traduzir e publicar o conto “Escuridão” no volume *Best Science Fiction of the Year* de 1975. O imediato reconhecimento por parte do saber norte-americano fez ainda com que nome de André Carneiro constasse como verbete da *Dictionary of Brazilian Authors* (1973)

Além disso, foi o único membro da América do Sul até pouco tempo a participar da ambicionada “*Science fiction & Fantasy Writers of America*”, entidade profissional de escritores americanos. Apesar de ter obtido uma excelente recepção internacional, a obra em prosa de Carneiro sempre careceu de maior atenção por aqui, até mesmo a sua obra poética entrou em um contínuo e inexplicável processo

de esquecimento passados os anos de euforia em torno da chamada Geração de 45 (DUARTE,1997) só vindo a reacender após a publicação do volume de poesias *Pássaros florescem* (1988), vencedora da II bienal nestlé. Em 2003 as pesquisadoras Angelica I. Bell e Yolanda Molina-Gavillan publicam o conto *Brain transplant* na inovadora coletânea de Ficção Científica latino americana *Cosmos Latinos*.

O ensaio *Introdução ao estudo da Science Fiction*, escrito em 1967 e publicado apenas no ano seguinte como parte de uma coletânea de estudos promovida pela comissão de literatura do *conselho estadual de cultura* de São Paulo veio a receber o Prêmio Literário Câmara Municipal de São Paulo. O livro permanece como um documento do pioneirismo no qual Carneiro demonstra estar atento as problemáticas a respeito dessa literatura, apresentando e discutindo em seu texto alguns dos principais temas relacionados à Ficção Científica, algo inédito à época no Brasil e que se consagra por ser um testemunho impar de um escritor que se coloca na posição de crítico para afirmar sua própria poética.

Quanto à recepção de André Carneiro no Brasil é mais comum encontrarmos comentários a cerca de sua obra poética. Lembramos o fato de que seus livros *Angulo e face* (1949) e *Espaço pleno* (1966) obtiveram boas recepções de nomes respeitados no meio literário como Otto Maria Carpeux, Oswald de Andrade, entre outros. Desse modo, ainda que o nome de André Carneiro possa constar em algumas publicações dedicadas à poesia moderna, não encontramos comentários por parte da grande crítica relativos a essa sua outra dedicação: A Ficção Científica. Mas não por acaso, o campo estético que abraçou remetia a um gênero não condizente com o protocolo de leitura da intelectualidade literária brasileira sua época.

É fato que no Brasil, ao contrário do que ocorreu em boa parte da América latina, as literaturas de caráter imaginário sofreram uma situação de desterro, encontraram-se à margem do saber crítico e de um lugar devido dentro das suas articulações literárias (PEREIRA, 2005).

Sinal claro disto é que uma das únicas menções no Brasil à obra em prosa de Carneiro até os primeiros anos da década de 70, ao contrario do que veio a ocorrer

no exterior, ter sido citada apenas de passagem para um prefácio para uma obra estrangeira, o livro *No mundo da Ficção Científica* de L. David Allen. Ainda que o prefácio tenha sido assinado pelo crítico literário Fausto Cunha, já reconhecido por alguns trabalhos no panorama nacional até a época, sem contar o fato de que o mesmo também já havia experimentado a Ficção Científica em algumas ocasiões, fica patente a questão do reduzido espaço crítico até então possível para tratar da produção nacional relacionada à Ficção Científica. Ao citar alguns dos nomes que na década anterior haviam participado da chamada "geração GRD", Cunha afirma que eles

Revelam pela primeira vez no Brasil, a existência de uma 'plêiade' de autores do gênero, entre os quais André Carneiro, destinado a ser um nome dominante na área. (1976, p.11)

A nobre expectativa levantada por Cunha não foi de todo realizada no plano crítico, uma vez que não se podia ainda falar na existência de uma área competente para a discussão da Ficção Científica no Brasil desta época. No plano artístico Carneiro, entretanto, insistiu em sua produção em prosa se tornando o mais produtivo dos autores de Ficção Científica de sua época. Os duros anos de chumbo da ditadura, nem a falta de uma crítica interessada em debatê-lo não cessaram sua força criativa. Justamente durante esta década Carneiro já estava envolto na escrita de *Piscina Livre*, que só conseguiria publicar em 1980.

A bibliografia sobre o romance *Piscina Livre*(1980) é ainda mais escassa e rara, quase inexistente. A publicação em uma editora de grande circulação, a *Moderna*, ficou em comentários escritos de passagem em páginas de periódicos da época aos quais não tivemos acesso. Mesmo nos estudos dedicados à Ficção Científica brasileira realizados nos últimos anos *Piscina Livre* (1980) é raramente citado. Apenas Godoy(1987) e mais recentemente Ginway(2011) mencionam seus livros e traçam pequenos resumos de sua obra em prosa. Bráulio Tavares, que compilou o *Fantastic, fantasy and science fiction literature catalog* para a biblioteca nacional escreve (1992,p.12)

Almost ten years later, André Carneiro returns to the universe of *Piscina Livre* (which in turn derived from the short story *Diário da nave perdida*) in a book that strays even further from the conventional techniques of novel".

Ao apresentar o poeta, Maria Lúcia Pinheiro Sampaio diz que "*Seu romance 'Piscina Livre', editado na Suécia foi destacado pela crítica*" (1991,p.110) de fato o romance foi editado naquele país dentro de uma linha editorial da companhia *Delta Folgs* concernente às grandes obras da Ficção Científica mundial, na qual Carneiro é o único latino-americano e se encontra acompanhado a grandes nomes da contemporaneidade.

No romance *Piscina Livre* (1980) o escritor André Carneiro apresenta o que tanto pode ser interpretado como um conjunto de experiências literárias bem como atitudes próprias da representação de uma Ficção Científica de caráter Distópico. O mais caso mais evidente deste duplo registro pode ser observado quando em *Piscina Livre*(1980) o nome e a identidade dos personagens são colocados em questão, dado ao fato destes se verem obrigados a se modificarem incessantemente todos os dias pelo sistema de suas pulseiras e colares cibernéticos.

Assim, os personagens são condicionados a se adequarem a novos registros, novas situações de caracterização e posturas advindas deste novo nome diante de um mundo ao mesmo tempo conhecido, dada a forte domesticação a que são submetidos por uma totalizante presença da máquina denominada Computador Central, e desconhecido, visto que carecem de dados precisos da própria língua para acessar, bem como expressar a própria realidade em seus detalhes. A pulseira, para além de simples adorno, passa a ser o elemento de um fetichismo tecnológico que relega e aprisiona toda a identidade dos sujeitos, anulando aquela que seria possível por meio de suas vivências históricas.

—Será que não era melhor antigamente, quando se levava um nome a vida inteira? —Não, está provado que não. Limita a liberdade, estabelece reações uniformes. (CARNEIRO,1980,p.4)

Mas, enquanto a maioria dos personagens coadjuvantes apresentados no romance não possui sequer uma menção mais caracterizadora, seguindo anônimos como gados ao longe, tal ocorrência de transformação dos nomes vem de fato a ser verificada nos dois personagens humanos que se colocam como protagonistas na narrativa, o personagem Homem que atende pelos nomes de *Kratz, César, Hamlet, Cresus, Vogt, Sigismund, Barrow, Gasca, Herbert, Sanz, Adolf, Arthur e Brian*. Enquanto que a personagem Mulher atende pelos nomes de *Blanche, Misui, Nice, Alpha, Sharon, Ofélia, Djemal, Constance, Lolita, Eva, Jaqueline, Justine, Ox, Kátia, Madalena, Tamar, Vesti e Maria*. Assim, os registros literários se sucedem enquanto tais indivíduos seguem encarnando uma diversidade de papéis e não formulam um sentido claro para suas existências que de fato são colocadas em inteiro cuidado das máquinas que os rodeiam.

Todos os humanos se entregam a um estado de inércia e dormência enquanto vivenciam o sufocar das ações e estrangulamento de seu desenvolvimento intelectual para apenas se entregar a uma epistemologia particular desta sociedade na qual o prazer é colocado como elemento exclusivo e decisivo para a obtenção da felicidade. Como afirma o personagem homem em uma das passagens do romance:

—Ora, Sharon, estamos no limite quase do conhecimento e do controle artificial. Nossa vida facilitada pela ciência nos torna apáticos e comodistas. (CARNEIRO, 1980, p.20)

Além desses personagens mencionados, e seus múltiplos registros, temos também no plano principal a figura de Several, um ser robótico de aparência humana qualificado neste mundo como um *Andrs*, talvez uma corruptela para Andróide ou se referir à raiz grega para a palavra Homem, *Andrós*.

Os *Andrs* se constituem como um terceiro elemento, o “outro” ou o “duplo” para a humanidade, porém colocados à margem, pois não partilham os mesmos direitos e deveres que aquela, como também não modificam seus nomes como os

humanos e não aceitam se colocar sob as condições de controle, mas antes procuram empreender uma revolução particular para realizar sua parte “*na aventura do Homem*” (CARNEIRO,1980,p.19).

Desse modo, ao redor de uma grande gama de imagens reflexivas, acompanhamos em *Piscina Livre*(1980) a trajetória de três personagens principais. O personagem Homem que abarca múltiplas personalidades, a mulher que igualmente vivencia múltiplas personalidades e o andróide Several. Os três seguem suas existências em meio a um mundo em que o senso de tempo e de identidade particular foi abolido em favor de um contínuo fluir das formas e do corpo.

Pequeno e infinito, o corpo humano vive à procura de contato, de osmose, de experiências repartidas, de sensações mútuas.(CARNEIRO,1980,p.50)

No início o foco se dá na mulher, sua participação nos ritos deste mundo e sua hesitação perante aos mesmos. Ela mantém uma relação próxima com o personagem Homem, mas logo conhece Several, que descobre ser um Andrs especial, observando nele uma afinidade não experimentada até então com outro ser. Os encontros se alternam. Em momentos a mulher está com Several, no qual eles fluem pelo cenário, participando de várias das mídias ambientes oferecidas pelo mundo.

Em outros momentos ela está com o Homem, são ocasiões mais tensas, nos quais são cobrados ciúmes intelectuais, não simplesmente físicos, que colocam em questão o tema da disputa entre homem e máquina sob um prisma que impulsiona uma intermitentemente mistura de razão e sentimento. Neste nível particular de narrativa desenvolvida em torno da personagem mulher, é interessante notar que o caráter de disputa ideológica entre os pretendentes da mulher vem a ser reforçado pelo fato de o personagem homem e o Andrs não chegam a se encontrar em algum momento.

Mente, cérebro, pensamento, instinto, amor. Polaridade dos princípios masculino e feminino. Receber, penetrar. Rio que entra no oceano, terra que recebe a chuva, espaço que se entrega à nave que o penetra, comunicação de duas pessoas a partir do centro de suas existências, movimento, conflito. (CARNEIRO,1980,p.31)

Mas em um nível maior suas vidas correm em paralelo uma vez que cada um também participa de um conselho entre seus iguais que procura debater os futuros de suas espécies em relação à outra espécie. É debatido quem herdará a terra e continuará a espécie, mas neste confronto de imagens algumas podem ser observadas de cada lado a revelar aspectos de submissão e transformação de cada uma dessas espécies, homens e *Andrs*.

A narrativa então segue questionando se será o homem ainda responsável pela sua existência ou se já terá se tornado um verdadeiro servo. Em paralelo, os *Andrs* se demonstram não mais condicionados a condições de andróide, ou seja, a uma forma similar à humana, mas se tornado seres de aspectos tão iguais e indistinguíveis dos homens que de fato vivenciam o que aqueles não mais reconhecem como parte de suas existências.

Verdade relativa, em movimento, progressiva, nada arbitrária na essência, com ela os *Andrs* começam a se condicionar livremente em si mesmos e não tolerando nunca a destruição, seria preciso que forjassem também suas próprias leis. Oscilando entre necessidade, condicionamento e liberdade, submissos entretanto à lei da sua própria estrutura, querem escapar com um esforço incessante de criação. (CARNEIRO,1980,p.133)

A narrativa então se constrói nestes jogos de reversão das percepções, no qual os homens se reduzem a meros animais nas mãos da máquina e nos quais as máquinas, a despeito do sono humano, prosseguem um rumo que tende a apresentar uma insurreição contra o próprio sistema imposto pelo Computador Central.

—O Computador Central sabe a verdade.

—É uma pergunta ou uma resposta?

—O Computador Central sabe a verdade.

—Qual a verdade? A dos homens, a dos Andrs?

—O Computador sabe a verdade, mas ele participou dessa verdade; verdadeiramente ele criou essa verdade. Toda a sua conjuntura emocional vem dos homens, foi criada pelos homens.

—A emoção não impede que as camadas se sobreponham.

—Nossa tarefa é impedir o ato emocional. (CARNEIRO,1980,p.133)

Esta sociedade então se divide entre sucumbir ao abismo entre o a mente e o corpo, com o ultimo sobrepondo as necessidades do primeiro, ou mesmo superar o mesmo a partir em busca de algum novo pacto social, com uma solução não demoníaca, mas prática para a presença do ícone da máquina.

Ao final da década, em 1976, o mesmo Leo Barrow que havia traduzido o conto “Escuridão” de André Carneiro, voltaria a firmar interesse na obra do autor brasileiro a ponto de orientar a dissertação *Unique motifs in Brazilian Science Fiction* do pesquisador David Lincon Dunbar que se de fato tornou o primeiro estudo internacional sobre a Ficção Científica brasileira. Entre os textos analisados por Dunbar para a demonstração dos seus *Unique motifs* se encontrava justamente uma versão *work in progress* de *Piscina Livre*(1980). À parte do pioneirismo do autor,observamos que sua leitura dos *motifs* restringiu a análise de *Piscina Livre*(1980) a uma pura demonstração elemento sexo como exclusivo do romance.

Em seu livro *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, Ginway (2005) não chega a citar *Piscina Livre* (1980) entre as distopias brasileiras dos anos 70, embora demonstre saber que a obra tenha sido escrita durante deste período, como se atesta pela citação do texto de Dunbar(1976) em sua bibliografia, mas em outra publicação, seguindo justamente o protocolo de leitura dos *motifs* de Dunbar(1976) e Wolfe(1979), a pesquisadora afirma:

(*Piscina Livre*) Apresenta uma extrapolação de mitos culturais brasileiros: a terra verde e fértil, tolerância racial e sensualidade (...). O romance é caracterizado por estereótipos sexuais (...) A ênfase no cenário da floresta evoca o mito do Brasil como terra verde e fértil (GINWAY,2011,p.27)

O foco dessas afirmações, muito influenciadas na ênfase da sexualidade proposta por Dunbar(1976), voltam a recair na materialidade dos elementos da narrativa, não levando em consideração as contraposições entre os mesmos, seus efeitos intratextuais, apenas os expondo simbolicamente ou iconicamente da condição de significantes em relação a um contexto anterior. A pesquisadora de fato se diferencia de Dunbar ao observar no romance alguns traços da realidade brasileira, algo que o pesquisador negava existir “*On the surface Piscina Livre contains nothing that would link it to Brazil and Brazilian Culture*” (DUNBAR,1976,p.65), mas peca justamente por relacioná-los estritamente como um conjunto de sintomas dos mitos brasileiros, não abrindo a hipótese de observar como os mesmos se orientam e se constituem dentro do próprio romance.

Estabelece-se assim, ao que notamos, um formato de análise do que Barthes chamou ser o *signo natural*, ou seja, quando a representação se expressa como um veículo coerente de comunicação do mundo, informando, ou ambicionando informar, uma realidade “*tal como ela é*” ou mesmo como veio a ser expresso na metáfora crítica de Flora Sussekind a respeito da ideologia do realismo “*Tal Brasil, qual romance*” no qual o relato literário, à semelhança de um sistema de hereditariedades, procurasse se demonstrar como um filho legítimo e coerente do meio em que se insere. É o que também ocorre a Dunbar ao estabelecer uma ressalva ao seu pensamento

“But, given Brazilian’s dedication to the sensual and the erotic, it may well represent a realistic projection of this great country’s culture and religion in the coming centuries” (DUNBAR,1976,p.65)

Nesta interpretação, ao que vemos, nega-se o caráter produtivo da linguagem, seu fator de diferença e construção de um espaço próprio, isto é, ficcional. Consideramos que apenas essa via de interpretação com base no simples reconhecimento de *motifs* mais aparentes e sua relação com mitos ou tabus culturais, sejam do contexto socio-histórico como Ginway infere ou mesmo da cultura da Ficção Científica tal como Dunbar(1976) expressa, não é suficiente para

descrever o romance *Piscina Livre* nem demonstrar quaisquer aspectos da linguagem literária ali retratada dentro de parâmetros da tradição da Ficção Científica. Em virtude dessa insuficiência é que partimos para uma análise que possa superar a mera aparência dos *motifs* e sua versão moderna, os ícones propondo um olhar crítico aos mesmos.

O trajeto que desejamos expor pode seguir esta linha expressa pelos irmãos Goucourt em relação à Edgar Allan Poe "*from heart to mind(...) from drama to solution*" (IRWING,1996,p.1), ou seja desejamos transpor a barreira dos *motifs* para adentrar em uma leitura mais particularizada do romance *Piscina Livre* e assim observar suas transformações, deixando de lado a superficialidade de uma exposição de seus elementos para a observação do jogo exercido pelos mesmos.

Buscaremos em um primeiro momento demonstrar que o sexo não se apresenta como um elemento central no texto, uma compreensão que tornaria o romance relacionado a uma literatura erótica. Acreditamos que o autor de *Piscina Livre* faz jus a buscar uma relação com a Ficção Científica uma vez que apresenta na sua narrativa elementos relacionados a essa linguagem, os ícones, trabalhando com os mesmos em meio a transformações cognitivas, o que indica que ao longo do caminho incorpore uma dialética que perfaz os caminhos do chamado culto da racionalidade como afirma Wolfe(1979) ao mesmo tempo em que desloca espelhos cognitivos entre ser e mundo como afirma Suvin (1979), tendo em vista que o meio representado também é pautado como um personagem e se encontra dentro das transformações empreendidas ao longo do romance.

Assim, procuraremos sair da compreensão de que o romance representa um mundo em que o prazer é levado a cabo como principal elemento social para demonstrar um mundo em que o homem abdicou de seus desafios deixando as suas decisões mais importantes nas mãos da máquina. Ou seja, sairemos deste quadro exposto por Dunbar(1976) de um mundo em que o sexo se torna a atividade central para entrarmos na análise de um mundo em que o homem se vê em meio a uma série de processos nos quais se perde de seus trilhos para não mais controlar seu destino, acreditando que tudo já foi descoberto e que as palavras e códigos são o que são, como frutos dessa nova realidade edênica em que ele habita.

2. APROXIMAÇÕES AO MUNDO DA FICÇÃO CIENTÍFICA

2.1. AS BARREIRAS DA FICÇÃO CIENTÍFICA NO BRASIL

A passagem da Ficção Científica para o cenário brasileiro esteve durante boa parte do século passado envolta a uma série de problemáticas de recepção crítica. Se não reconhecemos de pronto as diferentes propostas desta expressão, herdamos por muito tempo alguns dos dispositivos de análise mais viciosos erigidos por críticos que desconheciam o corpus e, portanto, não dominavam as diferenças entre o que pudesse ser entendido como convencional, estereótipo, ou transformador dentro desta literatura. Deste modo, por ter sido tão obscurecida, distorcida e rejeitada pela crítica e o saber acadêmico brasileiro, a presença da Ficção Científica no Brasil acabou sendo tomada como inexistente ou mesmo improvável.

Como afirma a pesquisadora Fabiana da Câmara (2005), os únicos a tratarem seriamente do gênero de Ficção Científica no Brasil, e especialmente sua versão nacional, foram os seus próprios escritores, como o caso de Carneiro em seu ensaio de 1968, *Introdução ao estudo da Ficção Científica*. O saber crítico-acadêmico, no entanto, sempre rejeitou o gênero, e o que se aproximasse dele, sob as mais diferentes formas de reprovação, situação esta que leva a explicar a grande ausência de fortuna crítica relacionada a obras cujos autores procuravam uma identificação com a Ficção Científica, como o caso de Carneiro e seu romance *Piscina Livre* (1980).

Durante muito tempo nossa única alternativa para o entendimento do que seria a Ficção Científica era a rápida e generalizada atribuição estabelecida pelo crítico romeno Tzvetan Todorov(1981) em meio a suas análises da "literatura fantástica", no qual considera o corpus da Ficção Científica submetidos a uma classificação de um "maravilhoso científico". Lembramos que o estudo do fantástico para o autor nada mais era que uma tentativa de classificar as histórias relacionadas ao sobrenatural do século XIX, enquanto que a sua classificação '*maravilhoso científico*' na verdade procurava salientar laços entre a Ficção Científica e as narrativas de contos de fadas e o mito, sendo aquela apenas uma narrativa que terminaria com alguma "explicação" que faria o leitor/personagem retornar ao conforto da naturalidade do mundo real sem qualquer hesitação.

Para apoiar o seu estudo o autor cita textos do século XIX, *O espectro noivo* e *O magnetizador* de Hoffmann, *A verdade sobre o caso do senhor Valdemar* de Poe, e *Um louco* de Maupassant, mas não deixa de fazer a seguinte complementação relacionada a toda Ficção Científica:

"Quando não se desliza para a alegoria, a Ficção Científica atual obedece ao mesmo mecanismo. trata-se de relatos nos que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de maneira perfeitamente lógica. Possuem, do mesmo modo, uma estrutura da intriga, diferente da do conto fantástico " (1981,p.31)

A falta de exemplos mais contemporâneos para caracterizar o que chama de "Ficção Científica atual" deixa vaga a afirmação do crítico romeno. A confusão sobre o que seria Ficção Científica estava clara. O autor utiliza textos diferentes, de épocas diferentes, realizando assim um estudo diacrônico e não sincrônico como propunham os demais seguidores do estruturalismo, para chegar a uma mesma conclusão como se não houvessem outros atributos encontrados em tais obras.

Notamos também no texto de Todorov a utilização de uma interpretação baseada na teoria dos modos do crítico norte-americano Northrop Frye que, tal como Todorov(1981), seguia premissas estruturalistas.O desapego dos estruturalistas pelo particular e o conseqüente apego à conceituações generalizantes só tendiam a engessar qualquer possibilidade de manifestação de

uma atitude artística, reduzindo o alcance do crítico a um detalhe nem sempre verificável em obras diferentes.

Nos anos cinqüenta, época das primeiras publicações no Brasil a levarem a denominação de *Ficção Científica* (CUNHA,1976), tínhamos o crítico Otto Maria Carpeaux como um dos que primeiro a lançar ataques àquele tipo de narrativa. Em seu artigo intitulado, *Ficção Científica, Fantasia e realidade*, publicado originalmente na *Revista Brasiliense* (1959), o crítico afirma

O 'puerilismo' do nosso tempo, que já foi diagnosticado por Huizinga, encontra na science-fiction uma manifestação quase tão característica como as histórias em quadrinhos. Essa literatura de cordel fornece ao leitor comum todas as trivialidades, horrores, sentimentalismos, etc., que a literatura moderna exclui cuidadosamente dos seus enredos (ou da sua falta de enredo). (2005,p.469).

O longo ensaio segue sem que Carpeaux cite nomeadamente uma obra sequer, o que deixa claro que o ataque se dirige ao modo de expressão como um todo, também interessante notar nessa passagem citada que o crítico, representante do alto pensamento literário de sua época, ataca a um só tempo não só a Ficção Científica, como também a literatura de cordel, a qual usa como base de comparação em sentido pejorativo. Fica claro o elitismo em todo ensaio. Em outra passagem condenatória afirma:

Um escritor brasileiro, pessoa de ingenuidade despreocupada, fez mesmo a tentativa de confeccionar por uma vez, um troço de science -fiction, para provar que "também pode ser nossa". Mas ninguém prestou atenção. Os leitores preferem a mercadoria importada (2005,p.467)

Essa opinião de retaliação diante de um gênero considerado “popular” viria a ter ecos no ensaio *Ficção do Tempo* (1973) de Muniz Sodré no qual identifica a Ficção Científica como apenas um produto da indústria cultural. Em seu ato crítico

Sodré só fez repercutir no Brasil as mesmas idéias expressadas pelo crítico alemão Theodor Adorno, que via no gênero apenas sinais de alienação (GINWAY,2005) e Umberto Eco (1993) em seu ensaio *Apocalittici e integrati* de 1964.

Num primeiro instante, ao aportar possíveis estudos na área dos *Mass Media*, Eco afirma que a Ficção Científica tem “*primordialidade do plot em relação aos outros valores formais*” e “*estrutura informativa da trama*”(1993,p.62). Entre as fontes utilizadas para o seu estudo notamos uma das notas de rodapé que faz referencia à Kingsley Amis e seu livro *New maps of hell*, publicado um ano antes, do qual Eco chega a recomendar a leitura. Eco, no entanto, não esclarece a contraposição entre sua noção e a do autor britânico, visto que este último veio a analisar com mais proximidade os textos da Ficção Científica, tanto os que compunham o quadro das pulps magazines, tanto os textos de autores que considerava como suas tradições, H.G.Wells e Verne em especial, pontos os quais Eco(1993) não observa em seu estudo. Adiante, para deixar claro que se está se referindo ao gênero como todo, Eco (1993) acusa o escritor norte-americano Ray Bradbury pelo uso de sua linguagem, algo que não condiz com a Ficção Científica, e por ter escrito para a revista norte-americana *playboy*

Não erradamente definido como pela intelligentsia média como o único autor de Ficção Científica a ter chegado a literatura (por que, de fato, em lugar de contar histórias de pura e simples Ficção Científica, esforça-e por fazê-las parecer continuamente artísticas, graças ao emprego de uma linguagem explicitamente lírica) (ECO,1993,p.121)

Ou seja, em um primeiro instante o crítico fala de passagem que não há novidades na linguagem empregada pelos autores da Ficção Científica e depois, ao apresentar um que de fato traz se destaca pelo uso da mesma, simplesmente nega que essa possa ter valor porque recusa o intercruzamento entre as noções de Ficção Científica e literatura. Ao mencionar “*Pura e simples*”, em relação à Ficção Científica deixa claro o seu pensamento de que a vê como uma área particularizada e estanque, em outras palavras, a reduz a um gueto. É justamente amparado nas opiniões de Eco (1993)que o crítico brasileiro Léo Schlafman lança ataques ao

mesmo Ray Bradbury. Após o crítico expor em algumas linhas o conto “*Anjo, olha para o futuro*” de autoria de Ray Bradbury, no qual se narra que o escritor Tom Wolfe é transportado para um longínquo futuro horas antes de morrer em 1938, Shlafman chega a seguinte conclusão:

O recurso a máquinas do tempo, a viagens espaciais instantâneas, destaca as limitações do gênero Ficção Científica, cheio de aventura mas incapaz (com raras exceções) de criar figuras que, como assinalou Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*, tenham complexidade e adquiram dimensão suficiente para que nelas se possam reconhecer situações humanas fundamentais. (SCHLAFMAN 1998,p.18)

O que os críticos têm por principal base nesses ataques é uma difundida idéia de que a Ficção Científica seria exclusivamente um dos carros chefes da indústria cultural, se caracterizando como gênero de massa e alienador, como propunham Adorno e Horkheimer nos seus anos de teoria crítica. De fato, tal concepção editorial de grandes tiragens, pouca qualidade literária e voltada apenas ao consumo e entretenimento de massas, isto é, bem aos moldes dos pulps norte-americanos, nem sequer chegou a ser reproduzida aqui, do contrário, fatores como um mercado editorial precário e a falta de um público leitor são precisos ao que ocorreu com o nosso cenário literário em geral, situação ilustrada pelo parco número de nossa produção de Ficção Científica no último século:

“A primeira onda dos anos sessenta consistiu de cerca de quinze obras, enquanto que na década de 1970 e início da de 80, elas chegam acerca de metade desse número, embora estas últimas estivessem um impacto maior junto aos críticos literários e ao público, porque seus autores eram mais amplamente conhecidos.” (GINWAY, 2005,p.21).

Em uma passagem do seu livro *Ficção Científica: ficção, ciência, ou épica da época?*, lançado pela coleção Universidade Livre da editora L&PM, o professor Raul Fiker considera que

“No Brasil, embora tenhamos bons críticos da matéria, como André Carneiro e Fausto Cunha não há nenhuma realização notável de FC propriamente dita.(1985,p.80)

E a invisibilidade levou ao esquecimento daquilo que já havia sido publicado em relação ao gênero. Chegava-se a idéia de que não havia surgido nenhuma Ficção Científica em nosso país, muito menos nada notável, até porque nada fora comentado a respeito. Desse modo, a respeito do material, uma dificuldade que ainda se impõe é encontrar o próprio corpus nacional referente a Ficção Científica, não pela falta de qualidade, mas pela simples falta de novas edições dos livros e a limitada existência de outros livros ainda sobreviventes ao tempo, aos arquivos, aos sebos, às prateleiras distantes das bibliotecas.

A situação tendia a se tornar ainda mais complexa se desejássemos abordar a Ficção Científica nacional. Era de certo o abismo entre as categorias de “literatura” e “Ficção Científica” que ocasionava tal suspeita, pois enquanto a primeira tendia a vincular noções como valores universais e uma linguagem artística relevante, a segunda apenas era entendida pelos nossos intelectuais como sendo apenas versões recalcadas e invertidas de tudo o que se esperava de uma obra literária.

A Ficção Científica brasileira também sofre da idéia de que um país do Terceiro Mundo não poderia autenticamente produzir tal gênero, e das atitudes culturais elitistas que prevalecem no Brasil. Como um gênero popular, a Ficção Científica brasileira no Brasil tem recebido pouca atenção acadêmica séria, ainda que alguns dos seus primeiros praticantes fossem figuras literárias bem estabelecidas, como Dinah Silveira de Queiroz, da Academia Brasileira de Letras, e o poeta André Carneiro. Não é de surpreender que a maior parte dos primeiros estudos dedicados ao gênero enfocassem a Ficção Científica praticada fora do Brasil. (GINWAY, 2005, p. 27).

A falta de tratamento adequado levou a uma situação de invisibilidade de tudo o que se produziu no Brasil a respeito da Ficção Científica, algo que não se limitou a alguns autores ou a determinadas qualidades literárias. A própria nomenclatura *Ficção Científica* tendia a transformar tudo em uma massa uniforme e imprecisa que

se constituía como uma barreira para qualquer leitura de um saber crítico teórico respeitável.

Assim, teríamos sempre leituras críticas limitadas e completamente contraditórias, pois o próprio Capeaux viria a mudar de opinião em um texto a propósito do lançamento no Brasil de *“A invenção de Morel”* de Bioy Casares. Tanto a sua análise como a de Sodré não chegaram nem mesmo a citar qualquer de nossas obras quanto mais trazer uma crítica adequada a seu respeito. Em seu ensaio, André Carneiro (1967,p.52) diz: *“Alguns críticos estariam se referindo a ‘Space Opera’ quando menosprezam a ‘Ficção Científica’ pois a avalanche de livros sem importância faz passar despercebido o que realmente vale a pena ser livro”*.

A amplitude alcançada pela denominação chama atenção para a fragilidade dos conceitos de *“gênero”*, *“ficção”* e *“científico”* atribuídos debalde a uma diversidade de obras com variadas pretensões artísticas. Outro efeito da denominação, ou pouco conhecimento sobre a sua literatura, também pode ser observado quando se tenta questionar a ciência nas suas histórias, que em ultimo caso são classificadas como mentirosas ou pseudocientíficas como se o científico ali representado fosse o único critério de avaliação possível, capaz de atestar a qualidade de suas histórias.

Um esforço contra essa fragilidade pode ser notado ao se constatar as diferentes tentativas por uma melhor denominação: Ficção Especulativa, Hard Fantasy, Ficção do Tempo, Literatura de Antecipação, Maravilhoso Científico. Mas na maioria das vezes o termo   eivado por todos os lados por leituras superficiais e improcedentes. Sem um porto seguro de uma leitura crítica mais cuidadosa o tratamento da Ficção Científica tem sido parcial e sem aprofundamentos em nosso país.

Tanto essa dificuldade de entendimento sobre o que seria classificado, entendido ou avaliado como Ficção Científica e sua a pronta identificação com as categorias de *Kitsch*, sublitteratura ou paralitteratura, gerou verdadeiras “miragens” em torno de qualquer obra que se identificasse, ainda que de longe, com o gênero de Ficção Científica, uma situação que impediu por muito tempo o cotejo de uma

abordagem mais séria que pudesse extrair/expor o que fosse inerente ao seu jogo literário.

Há de ser notado também que o mesmo tratamento, por essa mesma extrapolação em relação ao realismo/naturalismo, caros ao cânone brasileiro como diz Flora Sussekind (1984), parece ter se estendido às obras do realismo mágico e do fantástico tão prevalentes em outros países da América latina durante o último século, especialmente durante os anos que ocorreram o boom dessas literaturas, que não tiveram a mesma sorte crítica em nosso país. É o que também afirma a pesquisadora Fabiana da Câmara (2005,p.35):

“A aceitação, nesta tradição, de um gênero baseado em outro princípio que não o estabelecimento de simetrias, denotações e transparências implicaria uma desestruturação sísmica das rígidas bases ideológicas da literatura brasileira – segundo as quais o texto deveria fixar uma realidade do país dada por um acordo de cavalheiros entre a elite, e não dedicar-se a projetar uma outra realidade ao bel prazer de sua imaginação.”

Esse território de imprecisões a mando de uma base ideológica justamente é o ponto que leva Freedman (2000), por sua vez avaliando o que teria ocorrido no cenário acadêmico norte-americano, a explicar o estado de infortúnio crítico em que se encontra a Ficção Científica de modo geral, uma vez que em sua opinião o que tem orientado as escolhas entre o que poderiam ser encaixados em categorias como gênero e cânone são de fato aplicações de força voltadas para determinada visão política hegemônica que ainda rondam algumas das mentalidades teórico-acadêmicas, como bem demonstra o exemplo extraído de Nietzsche.

As in the case of other wars, so in that of the aesthetic wars which artists provoke with their works and their apologies from them the outcome is, unhappily, decided in the end by power and not by reason. All the world accepts it as historical fact that Gluck was in the right in this struggle with Piccini: in any event he won; power was on his side (apud FREEDMAN,2000,p.25)

2.2. FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA: OS ESCRITORES-CRÍTICOS E OS MOTIFS

Na atualidade a proposição para análise de temas como a Ficção Científica se revigora enquanto são levados em conta importantes aspectos como uma relativização sobre a discussão do cânone (principalmente com a constatação de que vários pontos cegos podem ter ocorrido durante a sua elaboração) bem como o surgimento de mecanismos teóricos apropriados às análises estético-literárias.

Com base nesta premissa, como comenta o crítico Carl Freedman (2000) em seu seminal estudo *Critical Theory and Science Fiction*, concluímos que o aprimoramento não só da teoria literária, mas da aplicação da mesma, uma vez que eliminados alguns preconceitos infundados principalmente surgidos pela oposição entre erudito e popular, é que tornou possível a recente proliferação de novos estudos críticos que por sua vez têm reavaliado as contribuições da linguagem literária das obras relacionadas à categoria conhecida por Ficção Científica desenvolvida no último século, bem como o trabalho empreendido pelos seus autores.

Apesar disso, enquanto que as academias e o saber literário brasileiro em geral com seus grandes comentadores não se manifestam por uma abertura de suas portas para o debate de tais obras não canônicas e não abarcadas pelas teorias tradicionais como a Ficção Científica, é que vemos o surgimento, ainda que tardio entre nós, de uma comunidade que comunga entre seus membros leitores e escritores: o fandom, expressão referente à Fan Kingdom, isto é, aos fieis cultuadores do que geralmente é descrito como cultura popular. Foi por força do fandom, que nas últimas décadas a Ficção Científica tem firmado cada vez mais o seu lugar como espaço de discussão literária e artística não só em meios

alternativos, mas igualmente dentro das academias por meio de trabalhos inovadores que mencionaremos adiante.

Desse modo, a obra de Carneiro e de outros escritores brasileiros de Ficção Científica tem aos poucos saído do esquecimento para serem redescobertas, publicadas e comentadas em novas antologias como *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*, editado por escritor e jornalista Bráulio Tavares; e as antologias *Melhores Contos Brasileiros de Ficção Científica*(2007) e *Histórias de Ficção Científica*(2006), editadas por outro escritor e também jornalista Roberto de Sousa Causo.

Este retorno do tema da Ficção Científica para dentro da discussão literária tem se manifestado principalmente desde o início do século XXI e vem em parte sanar o atraso por uma melhor recepção de textos e autores a muito tempo não lidos. Em torno desta redescoberta, reconhecemos ainda a necessidade para o estabelecimento de novas abordagens críticas que possam dar cabo do material artístico-estético apresentado nas em tais obras. De modo análogo, segundo Mont'alvão(2010), entre as pesquisas literárias realizadas no Brasil que buscaram lançar um entendimento mais objetivo sobre as produções identificadas com a alcunha de Ficção Científica podem ser apontadas duas diferentes vertentes de abordagem metodológicas realizadas por autores da própria Ficção Científica nacional: Roberto de Sousa Causo e Bráulio Tavares.

O estudo de Causo, fruto de uma bolsa de iniciação científica, não é o primeiro de origem acadêmica a tratar sobre a Ficção Científica brasileira, mérito de David Dunbar Lincoln em 1976 o qual discutiremos em breve, mas com certeza se apresenta como um dos mais abrangentes deste então realizados, voltando-se principalmente sobre o material relacionado à Ficção Científica realizado desde as últimas décadas do século XIX, no qual se observam entre autores brasileiros o delineamento de tendências francófilas de autores como Verne e Camille Flammarion, até a primeira metade do século XX, na qual já são observados alguns diálogos entre os autores nacionais à obra do escritor britânico H.G. Wells.

Em sua grande parte o estudo dedica uma atenção especial ao resgate da parte mais popular apresentada pela Ficção Científica: os contos e romances folhetinescos que apareceram nos periódicos nacionais entre os anos mencionados anteriormente. Deste modo o autor analisa tanto o período do surgimento das pulps norte-americanas e seu desenvolvimento até os anos 50, bem como a vertente da Ficção Científica que se apresentou na literatura brasileira nestes anos. Nisto, apresentam trabalhos de verdadeiros pioneiros como Jeronymo Monteiro; resgatam do completo esquecimento, por meio de novas apreciações críticas, as obras de autores como Gastão Cruls e do emigrante português, naturalizado no Brasil, Emilio Augusto Zaluar; além de demonstrar, de modo até então inédito, a incursão pela Ficção Científica de autores consagrados como Monteiro Lobato, com seu polêmico romance *Presidente Negro ou o Choque das Raças* (1926), Menotti Del Picchia com seu *A filha do Inca ou A República 300* (1930) e Erico Veríssimo, com *Viagem à autora do mundo*.

Em sua parte teórica notamos as presenças das mesmas fontes norteadoras do estudo Introdução à literatura fantástica de Todorov, isto é, os nomes de Frye e Freud, no que se volta a relacionar a primazia ao discurso do mito que é marcante no pensamento do primeiro com o horror ao animismo expresso pelo segundo. Na questão da ficção especulativa notamos que o autor não problematiza o termo, nem demonstra seu surgimento com Heinlein durante os anos 40 e suas transformações durante as épocas, entretanto observamos uma aproximação a que fora proposto pela escritora canadense Ursula Leguin(1997), tendendo a tomá-la como uma nova categoria capaz de expressar diferentes ramos da literatura imaginária como o horror, a fantasia e o fantástico, um "*umbrella term*" do mesmo modo que aludem Shaffer e O'donnel (2011)

Bráulio Tavares, com seu *Rasgão no Real* (2005) viria a demonstrar uma série de semelhanças entre as operações narrativas dos textos de Ficção Científica e os textos geralmente postulados como de pós-moderno. Deste modo seu livro oferece uma análise comparativa entre os dispositivos ficcionais da Ficção Científica mais moderna, principalmente aquela produzida entre os anos 60 em diante, e as próprias considerações de autoconsciência do fazer artístico provocadas pelas obras

literárias desta época como as figuras que expressavam alguma metalinguagem, estruturas reflexivas e auto-reflexivas de linguagem em geral. Assim, o autor aproveita o tema da contradição entre representação e real para abordar a própria desrealização da realidade, demonstrando como discursos são construídos para empreender nos seus leitores a tomada do falso como verdadeiro, empenho este realizado por autores tão diversos, mas que se tornam próximos quando observados por esse prisma, como Philip K. Dick e Jorge Luis Borges.

2.2.1 ABORDAGENS DOS MOTIFS DA FICÇÃO CIENTÍFICA: BAILEY E DUNBAR

Além das vertentes apontadas anteriormente identificamos mais uma que procurou uma base crítica e argumentativa na exploração dos *motifs* da Ficção Científica e que ocasionou a produção de dois pioneiros trabalhos dissertativos por intermédio de dois autores norte-americanos: Dunbar(1976) e Ginway (2005). O primeiro trabalho é referente a tese de doutorado em filosofia que se intitulou *Unique motifs of Brazilian Science Fiction* (1976) do norte-americano David Dunbar Lincoln, o segundo trabalho se refere a uma dissertação da autora Mary Elizabeth Ginway intitulada *Brazilian science fiction: cultural myths and nationhood in the land of the Future* (2005), o espaço em se decorre os dois trabalhos demonstra a transformação ocorrida nas ferramentas de análise utilizadas pelos críticos da Ficção Científica.

Deteremo-nos por enquanto na exposição de Dunbar. O trabalho *Unique motifs of Brazilian Science Fiction* teve o mérito de ser o primeiro de cunho acadêmico em todo mundo voltado para o entendimento da produção da Ficção Científica brasileira, escolhendo como corpus o conjunto de textos produzidos pela Geração GRD/Edart da qual participaram, além de André Carneiro, uma longa plêiade de autores consagrados pela crítica literária nacional como Raquel de Queiroz, Antonio Olinto, Domingos Carvalho da Silva, Dinah Silveira de Queiroz, Lygia Fagundes Teles e Fausto Cunha, entre outros.

Tal geração de ilustres escritores havia saltado aos olhos do estudioso, como o mesmo relata (DUNBAR,1976) afirmando que os anos de produção de tal geração podem ser considerados "*a decade of experimenting and dabbling*" (DUNBAR,1976,p.ix) mas tais experimentações também haviam saltado aos olhos do orientador e original estimulador do estudo de Dunbar, o professor Leo Barrow, que não por acaso também era um dos tradutores da obra em prosa de André Carneiro para o Inglês, ajudando-o inclusive com a tradução do volume de poemas *Pássaros Florescem*(1988).

O estudo de Dunbar tem um devido mérito por procurar recuperar dados acerca da recepção e produção de Ficção Científica no Brasil nos anos 60 e 70 por meio de entrevistas com os autores daquela geração, no que ficou constatado o descaso da crítica, bem como a triste realidade do mercado editorial brasileiro da época. Na parte teórica de seu trabalho, enquanto procura anunciar as bases de seu estudo, Dunbar anuncia:

Science fiction aficionados throughout the world recognize that there exists a set of standards or normal *motifs* which appear repeatedly in sf literature. Space travel, time travel, nuclear or natural catastrophe, invasion by aliens (or our invasion of their world), totalitarianism, the danger (and/or) evils of science and technology, the neo-gothic or monster-type Sf (i.e.) Frankenstein and utopias constitute some of their common motifs found in SF literature. (1976,p.30)

Deste modo o estudioso coloca em primeiro plano a questão do reconhecimento dos *motifs* da Ficção Científica nas mãos dos leitores-modelo, identificados em seu estudo pelo termo "aficionados", mas esquece de mencionar no restante de seu trabalho o fato de que a tradição de estudos realizados sobre a Ficção Científica com abordagem pautada sobre a identificação desses mesmos elementos já vinha de longe, de fato estaria alçada em um igualmente pioneiro estudo realizado pelo estudioso norte-americano James Oster Bailey com seu *Pilgrims Through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian*

Fiction, publicado dentro de espírito do pós-guerra em 1946, baseado em uma pesquisa de sua tese de doutorado de 1937 (STABLEFORD,2004).

Como deixa claro com o seu subtítulo "*Trends and patterns*", Bailey procurava identificar os principais *motifs* levados a cabo pelo que observou ser uma resposta à tradição dos "Scientific Romances", gênero exercitado por autores como H.G. Wells e Jules Verne e que segundo o Bailey adaptaria a linguagem utópica do século XIV aos novos tempos científicos. O estudo de Bailey também afirma que o mesmo *Scientific Romance*, que teria uma existência comprovada por volta do século XIX com autores citados, H.G. Wells e Jules Verne, teria reflexos observáveis até os dias contemporâneos ao estudo, ou seja, os anos 40. Dada a sua grande abrangência, o estudo levantado por Bailey logo se tornaria um material imprescindível para as posteriores pesquisas relacionadas à Ficção Científica, principalmente por relegar uma bibliografia que seria identificada como um "*important document in the retrospective identification of the genre's roots*" (STABLEFORD,2004,p.19).

Desse modo Bailey iria se tornar o precursor de algumas linhas de pesquisa relacionadas à Ficção Científica, levadas a cabo por críticos como Darko Suvin(1979) em seu *Metamorphosis of Science Fiction* e Gary K.Wolfe (1979) com seu *The Known and Unknown*. Assim, a atitude Bailey em ler as duas tradições, a da utopia e a do Scientific Romance como inter cruzadas, iria ter ressonâncias em estudos posteriores, os quais pretendemos debater adiante por meio das propostas de Darko Suvin(1979), mas o caminho de exploração crítico da Ficção Científica pela abordagem dos *motifs* empreendido por este autor ainda viria ter um momento significativo quando em 1979 o crítico Gary K. Wolfe (1979) publica o livro *The Known and Unknown: The Iconography of Science Fiction* que, segundo comenta Hassler (1999,p. 237) se tornará um "*burst on the scene with a formal, more structuralist, organizing theory that moved the Bailey 'motifs' analysis of sf considerably forward*".

Deste modo observamos que, embora os livros de Wolfe (1979) e Suvin(1979)tenham uma fonte de estudo em comum, o livro percussor de James Oster Bailey, e tenham data de publicação tão próxima, a julgar que a primeira edição traduzida para o inglês do livro de Suvin de 1979, há uma grande diferença

entre as abordagens dos dois autores. É certo que ambos realizam verdadeiros estudos comparativos, pois se baseiam em um número grande de obras literárias que estariam compreendidas dentro de uma categorização como Ficção Científica para não só extrair aproximações entre elas como também construírem modelos interpretativos para as mesmas.

Wolfe (1977), ao escrever o seu artigo *"The Known and the Unknown: Structure and Image in Science Fiction"* na coletânea de ensaios *Many Futures many Worlds* (1977) organizada por Thomas Clareson, demonstra ter não somente lido Suvin, isto é, o artigo publicado em 1972, *On the poetics of science fiction genre*, como também ter baseado grande parte de sua discussão sobre os ícones no seu pensamento crítico deste autor. Ao comentar sobre o que considera ser um dos elementos chaves de toda Ficção Científica, a oposição entre conhecido e desconhecido, ele afirma:

It is this key structural opposition or antinomy and the way it is represented in science fiction that is my concern in this paper. The idea of the known-unknown opposition should not be a startling one to any reader of science fiction, and indeed the importance of this opposition has been implied without being directly stated by a number of critics. Ketterer, for example, talks about the symbolic destruction of the "real" world (the known) by the creation of new ones (the unknown) by the "apocalyptic" writer. Suvin has written of the importance of defamiliarization and estrangement —making the known seem unknown—in science fiction. Todorov has similarly noted that science fiction often confronts the reader with an unknown or "supernatural" event, but that the reader "ends by acknowledging its 'naturalness.'" (WOLFE, 96, p. 1977)

2.2.1.1 DESENVOLVIMENTO DAS ABORDAGENS CRÍTICAS DESDE BAILEY ATÉ WOLFE E SUVIN

Um importante aspecto entre os estudos realizados por Suvin (1979), Wolfe (1979) e Bailey (1946) pode ser observado no quanto na transformação da própria crítica da Ficção Científica ao longo dos trinta e dois anos em que cada um dos textos

surgiram. É o que afirma Wolfe (1995) ao comentar o desenvolvimento histórico da crítica de Ficção Científica:

Critical writing about SF has evolved out of three distinct traditions(...) The earliest of these traditions to become clearly identifiable began in the letter columns of the pulp magazines and the hectographed "fanzines" of the 1920s and 1930s (...) A second tradition of SF criticism ... evolved during the 1940s as professional writers began publishing commentaries on each other, on the nature of SF, and on various matters of technique and professional strategy (...) Still a third tradition of discourse came into play as academically trained scholars—and the occasional commentator from the "mainstream"—began to pay increasing attention to popular fantastic literature.... (WOLFE,1995,p.483-85)

Desse modo observamos que tanto a primeira como a segunda tradição crítica da Ficção científica esteve ligada aos pulps, sendo os primeiros críticos os próprios editores daquelas publicações, com destaques para Gernsback que atuou desde o início do século até a segunda década do século XX, e John Campbell Jr, que atuou entre as décadas de 30 a de 50. As seguintes abordagens críticas à Ficção Científica foram escritas nas próprias revistas por alguns críticos profissionais contratados para escrever seções que procuravam debater as histórias ali contidas bem como os últimos lançamentos daqueles períodos. Relacionado a esta tradição crítica é o que o Wolfe menciona como "*hectographed fanzines*"(WOLFE,1995,p.483),isto é, as revistas publicadas por uma categoria especial de leitores que se demonstravam ativos a ponto de criarem um verdadeiro culto em torno dos pulps: o Fandom. Suas publicações, os fanzines, foram o embrião das primeiras críticas relacionadas a Ficção Científica escritas fora dos pulps, no que seguiam apresentando suas próprias resenhas e debatendo os contos e os lançamentos de livros.

Desta lavra saíram as obras *In Search of Wonder*(1956) de Damon Knight e *The Issues at Hand* (1963) de James Blish, ambas publicadas por uma pequena editora de Chicago, a *Advent Publishers Inc.*, mantida pelo próprio Fandom. Assim, o fandom foi um meio grupo que acompanhou de perto a evolução da Ficção Científica, estimulando-a em alguns momentos, mas em outros momentos empreendendo alguns confrontos com as pulps e seus autores, como afirma Aldiss

(1986), numa prática que acabava por exercer forças para a existência de um “*self imposed ghetto*” (WOLFE,1979,p.9) que limitavam o desenvolvimento e a abordagens aos seus preceitos e gostos.

Deste modo, na primeira metade do século XX a Ficção Científica, seja pela força impositiva de seus editores ou pela dos críticos do fandom, ainda não conseguia chamar a atenção de críticos de fora de seu pequeno círculo, principalmente pela generalizada opinião de que aquelas publicações populares, geralmente associadas ao entretenimento fácil, não mereciam uma devida atenção crítica por parte do saber acadêmico dado ao seu estado “low-brow” como mero entretenimento.

É justamente relacionado a esta questão de reepção crítica que o período entre o fim da década de 60 e início da de 70 irá se caracterizar justamente por ser uma época em que uma terceira tradição da crítica da Ficção científica, tal como comentada por Wolfe (1995), pôde ser testemunhada em meio a um crescente aparecimento de estudos acadêmicos relacionados a este gênero. Segundo nos conta Ashley(2007), o contato entre a academia e a cultura da Ficção Científica tendeu a se acirrar por volta dos anos 60 quando surgiram os primeiros cursos acadêmicos voltados para o estudo da Ficção Científica.

Logo no início dos 60 viria aparecer mais um estudo acadêmico pioneiro, desta vez na Inglaterra, o *New Maps of Hell* (1963) escrito por Kingsley Amis fruto de uma série de conferências realizadas como parte da condição de residente na universidade Princeton, as chamadas Gauss Seminars (MOSELEY,1993) Desta vez o pioneirismo estava relacionado ao fato de ser o primeiro estudo relacionado às pulps realizado fora do circuito das revistas e editores do mercado norte-americano como também o primeiro a ser lançado por uma grande editora em uma grande tiragem, algo que permitiria *New maps of Hellem* se tornar mais lido e comentado que os anteriores intentos críticos relacionados à Ficção Científica. O livro em si pode ser observado como uma tentativa de Amis em transpor as barreiras entre cultura popular e cultura erudita, tratando seriamente de um gênero considerado menor ao passo em que o relaciona o a outras obras consagradas da literatura ocidental. No entanto, embora buscasse se consagrar como um abrangente estudo crítico capaz

resgatar origens nobres da Ficção científica Amis não apresentou em seu *New maps of Hell* referências aos estudos anteriores realizados como os de Bailey(1946), nem mesmo os seus contemporâneos como o *In search of Wonder* (1956) de Damon Knight, apenas fez menção a uma enciclopédia escrita por Sprague de Camp a qual cita em algumas raras passagens. Outra ressalva neste sentido é que, embora confesse uma necessidade de um estudo sério voltado à Ficção Científica Amis não a aborda primordialmente como produção artístico-literária. Sua postura é a de alguém que reconhece o impacto cultural causado por aquela produção, algo notado pela crescente comunidade de *addicted* surgidos em torno da Ficção Científica nos últimos anos. De certo modo o que o autor executa é uma descrição dos primórdios do Fandom, - o próprio Amis se declara um fã do gênero em algumas passagens. O culto surgido em torno da Ficção Científica inclusive é algo que leva o autor a comparar a ascensão Ficção Científica com a ascensão do Jazz:

The two forms have no helpful resemblance, for example, in origin or in role, but I should like to round off this catalogue of supposed parallels by observing that both jazz and science fiction have in the last dozen years begun to attract the attention of the cultural diagnostician, or trend-hound, who becomes interested in them not for or as themselves, but for the light they can be made to throw on some other thing. (AMIS,1963,p.12)

Nas faculdades norte-americanas, embora representasse um esforço por parte dos cursos interessados nesta abordagem, o conteúdo inicial relacionado à Ficção Científica tendia a se concentrar em um corpus da parte mais aceita academicamente à época: um conjunto de escritores de expressão européia do início do século "*concentrated purely on mainstream texts (works by Aldous Huxley, H.G. Wells, Goerge Wells, E.M. Foster and so on)*" (ASHLEY,289). Mas, segundo Ashley, foi sobretudo por força de uma alteração na percepção dos jovens estudantes universitários da época que a Ficção Científica passou a ganhar cada vez mais espaço no meio acadêmico.

Chegava-se à idéia de que a Ficção Científica não deveria ser apenas pautada como literatura de entretenimento, pois oferecia mecanismos críticos

atentos às transformações do pensamento e da cultura da época, como nos conta Ashley(2007,p.290): "*the student demand was almost certainly driven by the social, political and technological changes of the sixties*" Entre as transformações socio-políticas determinantes para alteração da visão sobre a Ficção Científica estavam a luta pelos direitos humanos e o acirramento das tensões provocadas pela guerra fria, que engendrou ao mesmo tempo o desafio tecnológico conhecido por corrida espacial, como também atrocidades bélicas como a guerra do Vietnã.

Percebeu-se que ao questionar o sentido de realidade a Ficção Científica desenvolvia uma linguagem *anti-establishment* que ao invés de enaltecer a ciência, tendia a colocá-la entre parênteses, uma tendência que se desenvolveu na medida em que se observou entre os escritores a manifestação de uma vertente distópica a partir dos anos 60 em diante.

Esta nova visão preparou o caminho para a recepção de cada vez mais materiais relacionados à Ficção Científica. Assim, não apenas os autores europeus tidos como canônicos seriam pautados dentro do que seria aceito por Ficção Científica, mas o berço cultural no qual esta surgiu, as próprias pulp magazines da primeira metade do século XX. Para James, nos Estados Unidos durante os anos sessenta apenas o crítico Peter Fison com seu artigo polêmico "*That Thing from Another World*" publicado na revista *Twentieth Century* se colocou contra a atitude de tomar a Ficção Científica como um estudo literário sério. Assim, tanto Fisson quanto Kingsley Amis, para quem a Ficção Científica perdia a sua inocência à medida que se apresentavam novos rumos, se tornavam raros casos de críticos que, mesmo em plenos anos sessenta, se colocavam em favor do espírito aventureiro, bem ao estilo *old school* das revistas pulps do início do século em detrimento das mudanças e da nova leva de experimentações ao qual o gênero passaria a partir de então.

Ainda sobre essa visão tradicionalista, Wolfe (1979) cita o caso de Ted White, editor da tradicional revista de Ficção Científica *Amazing*, que em 1976 em um editorial comemorativo dos 50 anos da revista manifestou grandes reservas sobre o crescimento daquela literatura para além das pulps e notando com ironia que "*as science fiction begins to attain wider audience and higher standards it devalues, it begins to lose its consensus atmosphere*" (WOLFE, 1979, p.9)

De fato a FC deixava a partir de então de ser assunto exclusivo das pulps, bem como perdia gradualmente sua orientação para iniciados que a tornava um *self-imposed ghetto* (WOLFE, 1979, p.9). Junto com isso a Ficção científica deixava muito do seu anterior aspecto aventureiro para trás, mesmo porque a cultura como um todo havia evoluído bastante desde aquelas remotas épocas do começo do século e os media agora remodelavam também seu espaço dentro da sociedade. Além dessa ascensão da Ficção Científica ocorreu que autores mais *high brow* como Olaf Stepleton, Ayn Rand, John Barth e Antony Burgess também davam seus passos em experimentações literárias ousadas com premissas similares a abordadas por autores da Ficção Científica.

Sobre o aumento de publicações acadêmicas relacionadas à Ficção Científica é importante notar que a própria editora do *The Known and Unknown: the Iconography of Science Fiction*, a *Kent University press* também publicava àquela época o periódico *Extrapolation*, organizado por um dos estudiosos de Ficção Científica mais atuantes daquela década, Thomas Claesson, organizador de vários encontros acadêmicos, entre eles o seu seminário no encontro *Modern Language Association* realizado em Nova York em 1958, e de coletâneas como *Many Futures*, *Many Worlds* da qual Wolfe (1979) participa com um artigo.

3. GARY K. WOLFE E A ICONOGRAFIA DA FICÇÃO CIENTÍFICA

O estudo de Wolfe (1979) de fato iria ter alguns méritos críticos a mais do que o de Bailey(1946), principalmente no tocante à um domínio do assunto, uma vez que o autor do *Iconography Of Science Fiction* expõe com mais propriedade a Ficção Científica, principalmente por limitar o seu corpus de estudo a um conjunto de textos ainda mais próximos no tempo e espaço. Assim, o contrário da ampla seleção de textos apresentados por Bailey(1946), que segundo Stableford afirma (2004), serviria para esboçar as raízes da Ficção Científica, Wolfe (1979) se concentrou em um período de produção criativa denominado por Golden Age, a Era de ouro, ocorrido por volta dos anos 30 e 60 do século XX . Wolfe (1979) se refere ao período da Golden Age como "*middle ground of science fiction development*" o qual, segundo Wolfe (1979) possuiu um grupo de obras que:

"began to exert a noticeable popular culture influence in such areas as film and television, and that many of the writers who now inhabit the pantheon of the genre established their reputations" (WOLFE, 1979, p.ix).

Assim, embora busquasse realizar uma pesquisa tendo por base um conjunto de textos, o estudo de Wolfe (1979) se apresentou desde o início como uma abordagem expressamente cultural da Ficção Científica mais do que propriamente literária. A escolha do autor pela ênfase no sentido cultural mais do que no literário pode ser entendida como uma tendência que ainda estava vigente em muitos trabalhos relacionados à crítica de Ficção Científica de sua época, um contexto em que ainda se observa uma tensão entre alta e baixa literatura e que tendia a observar o termo "literatura" em letras capitais mais usualmente relacionado ao que se considerava "mainstream", ou seja, o que fosse de caráter erudito ou realista.

Wolfe (1979) foge ao mainstream, mesmo a Ficção Científica considerada como tal, isto é, autores europeus consagrados que eram utilizados em alguns cursos universitários da época como símbolos de uma "verdadeira" ou mais "autêntica Ficção Científica". Seu foco parte em busca da vertente popular, busca

adentrar ao mundo até então pouco visitado dos pulps, que durante muito tempo foi território restrito aos próprios produtores do gênero ou seus leitores mais ativos, isto é, de alguns escritores críticos como Asimov, Heinlein e de figuras que emergiram do fandom como críticos como Damon Knight e James Blish.

Por adentrar neste mundo Wolfe (1979) acaba por ressoar algumas das marcas desta crítica do fandom, entre elas a de procurar analisar a Ficção Científica como algo isolado de toda a literatura em geral e por isso mesmo não destinada aos mesmos tipos de análise que aquela. Dado ao grande volume de sugestões espalhadas em seu texto notamos que a apresentação que Wolfe (1979) faz de suas idéias não é a das mais claras ao ponto que Heuser (1999) chega a afirmar que o autor da iconografia não expõe satisfatoriamente o que seriam os seus ícones: *A term which he uses synonymously to describe images, not in the semiotic sense. (...) At no point does he clearly define the notion of icon, nor do these icons bear any relation to Peircian Semiotics* (HEUSER, 1999, p.xvi). Mas não por isso Wolfe deixa de impor rigor em suas análises, nem de reconhecer a crescente complexidade do seu material de estudo e o crescente número de abordagens críticas que já despontavam naqueles anos no que afirma *"there is ample room for a variety of approaches to the genre, and that science fiction has grown to such complexity and breadth"* (WOLFE, 1979, p.ix). Mas reconhece o preço de tal complexidade, algo que levou a intensas discussões sobre questões de ordem classificatórias, as quais o autor se recusa a seguir em seu estudo *"Science fiction may be a problem in genre studies today, but for a long time it was a clearly identifiable phenomenon of popular culture"* (WOLFE, 1979, p.x)

É por essa abordagem da Ficção Científica como uma cultura popular que observamos que a sua iconografia não se orienta como um estudo semiológico, embora sua terminologia possa soar de tal modo, mas sim como a busca de uma compreensão dos antigos *motifs* como sendo verdadeiros ícones culturais, ou seja, como *"representação quintessencial ou exemplar de um estilo ou período"* (HOLT, 2004, p.231)

Dentro desta visão, podemos dizer que Wolfe (1979) buscou efetuar uma análise ainda mais complexa do que uma simples coleta e comparação dos *motifs*, como empreendida por Bailey (1946), buscando em certo sentido um viés crítico que

antes fora apenas ensaiado por Dunbar, uma vez que Wolfe também busca se apoiar no critério de reconhecimento dos temas por meio dos aficionados, isto é seus leitores-modelo. Entendemos o pensamento de Wolfe (1979) no que reconhecemos ser dois critérios para interpretação dos ícones: O primeiro critério como um fator de reconhecimento e semelhança de um texto à Ficção Científica, no qual o ícone se apresentaria como uma verdadeira sinédoque da própria cultura da Ficção Científica, numa tradução moderna para a expressão *Lupus in fabula*; Sendo o segundo critério como uma visão a apontar os ícones como elementos surgidos ao longo de uma tradição literária que se pautou pela busca de uma representação da racionalidade, ou seja, dentro do trabalho de alguns autores específicos que intencionalmente tomaram tais ícones como parte de seu trabalho criativo;

Em um primeiro caso, relativo a um aspecto mais visual, os ícones representam elementos mais gerais e reconhecíveis da Ficção Científica, sendo passíveis de se apresentarem em outros campos culturais, outros media, mas sempre associados à Ficção Científica. Sendo em parte elementos de reconhecimento, o que explica o caráter cultural dos mesmos, *"the recognizable props of the genre such as mutations, alien beings, spaceships, cities, robots, the wasteland"*. O termo "prop" utilizado por Wolfe (1979) na passagem citada provém de um contexto teatral e fílmico e é uma abreviação para "stage property" ou o que para Sofer (2006) pode ser considerado como qualquer utensílio ou acessório utilizado durante o curso de qualquer atividade artística. Dáí os ícones seriam como elementos de um repertório partilhado por diferentes autores, desse modo fica patente a questão da familiaridade com o próprio gênero, ou como comenta Wolfe *"Like a stereotype of a convention an icon is something we are willing to accept because of our familiarity with the genre"*. (WOLFE, 1979, p.16).

A cerca deste critério de familiaridade Umberto Eco diz que a Ficção Científica é a *"forma moderna dos livros de aventuras ou de cavalaria, salvo que os astronautas, as astronaves e os monstros de outros mundos substituem os castelos encantados e os dragões"* (ECO, 1995, p.46). No entanto, embora haja alguma semelhança na forma narrativa, podemos facilmente notar que a ação desses elementos anteriormente citados em suas narrativas não pode ser comparada sob o

simples viés da substituição, o que incorreria em um forçado erro que eliminaria vários fenômenos de leitura e efeitos da produção estético-discursiva por parte dos seus escritores. Quando alguém, mesmo um leitor contemporâneo, lê uma narrativa medieval (ou mesmo alguma que tenta emular uma época medieval tal como o caso da trilogia Senhor dos Anéis) e se depara durante o seu andamento com um personagem dragão, sua reação, tal como muitas vezes pode ser notada pela reação do próprio personagem, seria totalmente distinta caso lê-se uma narrativa na qual o mesmo personagem fosse tratado como um alien ou um robô.

A distinção não vem ao acaso. O próprio discurso prepara o lugar para a criatura representada, ao passo que também um repertório cultural acerca das noções de alien ou robô será acionado para qualificar o personagem de um modo distinto. Embora nossa ciência não tenha sido capaz de criar um ser humanóide autoconsciente a partir de fios e estruturas metálicas (ou qualquer outro material disponível), como também não tenha ainda sido possível o contato com outras espécies de seres extraterrenos, todos fazem uma idéia do que seria o conceito do que seriam o robô e o alien. E ainda que não haja uma descrição detalhada dos seus mecanismos, ou de sua composição biológica, as palavras alien e robô se demonstram suficientes, como ícones culturais que são, para o acesso ao enquadre desses conceitos. Isso ocorre não apenas por que todos lêem livros de Ficção Científica, mas principalmente porque essa noção migrou para outras áreas da cultura contemporânea estabelecendo-se como um novo sistema representativo cultural. É dentro deste sentido que Mary Elizabeth Ginway tece o seu *Ficção Científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005)

Baseei minha definição de Ficção Científica na “iconografia” do gênero, feita por Gary K. Wolfe (1979), na qual certos “ícones” recorrentes – o robô, o alienígena, a espaçonave, a cidade, e a terra devastada (wasteland) –, para usar a terminologia de Wolfe (1979), são tomados como os indicadores mais confiáveis da filiação de um texto ao gênero (GINWAY, 2005, p.14)

Grande parte do estudo da pesquisadora se volta a uma observação de como alguns os mitos culturais brasileiros mais arraigados como a sensualidade, a

miscigenação, a cordialidade e o país edênico se entrelaçam e confrontam com os principais ícones da Ficção Científica. Observando nesta mistura alguns contrapontos críticos oferecidos pela linguagem da Ficção Científica a essas imagens geralmente associadas a nação brasileira. A autora utiliza como parte de seu corpus a mesma geração GRD/Edart estudada por Dunbar em 1976 e deste modo seu estudo não deixa de se constituir como uma revisita ao panorama dos *motifs* pesquisado por aquele, porém a argumentação de Wolfe (1979) e de outros autores lhe oferece resultados mais satisfatórios.

Por ser fator de reconhecimento, os ícones também estariam representando a Ficção Científica mesmo que os autores não intencionassem realizar efeitos dos textos de Ficção Científica. Chega-se então a uma utilização apenas plástica do ícone e sem a força discursiva que poderia ter, ou seja, como uma utilização banal do mesmo, um estereótipo. Carneiro comenta essa utilização generalizada, sem culpas, para simples efeitos de aparência de Ficção Científica dentro de alguns procedimentos narrativos:

O natural esgotamento do gênero policial produzido para o consumo maciço de um enorme público subdesenvolvido culturalmente ou apenas interessado em uma literatura "digestiva", procurou a descoberta da ficção inesgotável da Ficção Científica, revitalizando e ampliando as suas possibilidades. Basta transportar o detetive truculento para outro planeta, fazê-lo descobrir crimes misteriosos, entre mulheres bonitas, vestidas sumariamente, enquanto robots ajudam o criminoso, para que se venda toda uma edição em livro de bolso (CARNEIRO, 1968, p.9)

Como uma ação remediadora a essa utilização estereotípica, os ícones para Wolfe (1979) teriam uma utilização mais apropriada quando utilizados como elementos representantes do que chama de culto da racionalidade. Tal culto representaria uma tradição cujo precursor seria o escritor Edgar Allan Poe e que seria levada a cabo por alguns autores mais comprometidos com a exploração da dialética do conhecido e desconhecido. Sobre Poe pode-se dizer que, sendo um misto de poeta, crítico literário e autor preocupado com a elaboração de processos de linguagem, a sua carreira sempre esteve marcada pelo símbolo da ciência, ou mesmo a vontade de encontrar um método semelhante ao científico.

Sabe-se que a estréia literária de Poe se deu justamente por meio do *Soneto à Ciência* e findou com a publicação do seu ensaio *Eureka*. Mas outros fatores fizeram com que Poe se transformasse na figura de respeito para a tradição da Ficção Científica a começar pela preocupação que sempre demonstrou pelo processo de escrita. Como se vê no volume que publicou a respeito do poema o Corvo. Para Poe interessava produzir um tipo especial de efeito capaz de fazer com seus leitores pensassem. Tal como o autor chega a confessar em uma carta a um amigo, queria desenvolver uma modalidade de escrita que pudesse levar seu leitor a um estado de constante inquirição pelo sentido do texto. Uma modalidade de escrita ao qual Poe dá nome de *tales of ratiocination*.

To an even greater extent, Edgar Allan Poe Delighted in constructing Widely irrational situations and characters and then demonstration to the reader the underlying logical or scientific sources of his construct. His interest in hoaxes may have been a reflection of his interest in the ways science and mechanics could provide a basis for belief and myth. (WOLFE,1979,p.7)

É justamente a partir deste traçado de racionalidade proporcionado pelo trabalho literário com base em um delinear de um método analítico de Poe que Wolfe (1979) extrai o que considera os ícones da Ficção Científica e sua conseqüente dialética entre conhecido e desconhecido. Dentro deste sentido Wolfe(1979) elenca o que chama por barreira (*Barrier*) como o principal dos ícones da Ficção Científica, ou seja como um elemento capaz de representar enfaticamente esta dialética anteriormente citada. Segundo Wolfe a barreirase consagra como um ícone por expressar uma centralidade nas representações ficcionaisao dividir não só duas partes de uma trama como também o que seria colocado entre o que de fato vem a ser percebido como conhecido e desconhecido tanto pelos personagens quanto pelos leitores de uma obra ficional. Para ilustrar a força da barreira nas representações literárias Wolfe (1979) toma como exemplo emblemático a imponente portaobservada no conto Kafikiano *o processo*. A barreira neste caso se mantém imponente uma vez que ocasiona um verdadeiro entrave à racionalidade do personagem. Na Ficção Científica o mesmo ocorreria. Assim, centralidade da barreira também estaria afirmada uma vez que para o Wolfe (1979) é dela que

surgem os conflitos da trama de Ficção Científica e por isso mesmo dá o nascimento a todos os outros ícones.

At some elementary level, the notion of a barrier is really an essential feature of most narrative plot construction: suspense is generated by the presence of some obstacle that must be overcome in order for a narrative to be brought to a satisfactory resolution. (WOLFE, 1979, p.31)

Assim a barreira se torna a imagem do próprio conflito imposto por uma narrativa de Ficção Científica e, desse modo, para vencer os conflitos da trama e conquistar seus objetivos, ultrapassando assim uma racionalidade existente que se figura como verdadeira barreira, os protagonistas da Ficção Científica devem demonstrar estar dotados de alguma racionalidade equivalente ou superior.

Reason -often the scientific method itself - is usually the hero's weapon in breaching such a barrier, and his reward may be the salvation of the universe; he is rewarded for a scientific action as though it were a moral one. But his victory is never absolute, and every partial conquest of the unknown sets up another opposition and another barrier. (WOLFE, 1979, p.15)

É da barreira que Wolfe extrai a imagem de duas realizações práticas dos meios tecnológicos científicos: a *nave* e os *robôs*, que em si formam um conjunto que pode ser tratado como o *ícone da máquina*, e por outro lado também há dois ícones relativos a duas conseqüências das transformações de determinados conhecimentos tecnológico-científica, os *monstros* e a *terra devastada*. Assim, enquanto que os ícones da *nave* e a *terra devastada* dialogam com a noção de espaços urbanos modernos e possuem carga semântica de ambiências, estando assim amplamente ligadas a uma idéia de realização utópica ou distópica, os ícones dos *monstros* e *robôs* se concentram em um domínio mais restrito, particular, estando voltados a um diálogo entre ente e ser.

Ao longo do seu estudo Wolfe permanece relacionando tais ícones às obras dos autores dos anos da *Golden Age*, estabelecendo também algumas relações com as outras mídias. Seu estudo, embora expresse essas considerações que

apresentamos a respeito dos ícones da Ficção Científica não chega a se formalizar como uma proposta teórica de análise, antes é uma compilação de exemplos encontrados pelo autor ao longo do período analisado. O aspecto fechado de seus ícones viria a se revelar ainda mais no momento em que Wolfe (1979) cita Mircea Eliade e pede que se compare o que o mesmo afirma por *mito* com a noção de *ciência*.

“Myth assures man that what he is about to do has already been done, in other words, it helps him to overcome doubts as to the result of his undertaking. There is no reason to hesitate before setting out on a sea voyage, because the mythical hero has already made it in a fabulous time. All that is needed is to follow his example. Similarly, there is no reason to fear settling in an unknown, wild territory, because one knows what one has to do. One has merely to repeat the cosmologic ritual, whereupon the unknown territory (=chaos) is transformed into Cosmos, becomes an *imago mundi* and hence a ritually legitimized habitation. The existence of an exemplary model does not fetter creative innovation. The possibilities for applying the mythical model are endless “ (ELIADE apud WOLFE, 1979, p.4)

Para Wolfe a proximidade entre mito e ciência é suficiente para decretar que o método científico seria a expressão moderna do antigo ritual e que o escritor de Ficção Científica é nada mais que o mago de nossos dias. Segundo Wolfe a Ficção Científica, mais do que qualquer outro gênero literário moderno, proporciona uma *"narrative realization of this new dogma of reason for reason sake"* (WOLFE, 1979, p.8), de qual a estrutura essencial vem a ser a própria codificação do conhecimento científico que se torna *"a kind of systematized speculation"* (WOLFE, 1979, p.8). Neste percurso de transposições simples entre antigo e moderno, Wolfe vem a demonstrar um percalço que ele mesmo condenara, a comparação entre os elementos do gênero de Ficção Científica com os de outros gêneros imaginários, deixando de lado o que Suvin (1979) decretará como a especificidade dos mesmos, sua racionalidade para dar lugar a uma compreensão de uma realidade estática, e não produtiva, relacionada à Ficção Científica. Assim posto, a dialética entre o conhecido e o desconhecido apresentada por Wolfe (1979) não chegaria a se constituir de fato como método de análise, pois inevitavelmente se direcionaria a traçar de uma totalidade cujo fim último seria apenas o retorno ao mito, isto é, a um estado inicial antes do trabalho da racionalidade, como se pretendesse

igualar o lado de cima da escada ao lado de baixo não dando uma devida atenção ao processo empreendido durante o percurso, nem o que fora de fato transformado durante o mesmo.

A suspeita por esse ponto cego no pensamento de Wolfe (1979) já seria notado por Heuser (2003), para quem a teoria dos ícones de fato poderia ser voltada a um estudo mais amplo e mais concernente com as transformações ocasionadas pelos trabalhos literários, uma vez que:

New settings, gadgets and ideas may well be copied and parodied, eventually failling into decline from over to exposure, in exactly the same way that metaphors become dead or clichéd from overuse. A constantly, replenished store of images thus allows us to theorize new currents within science fiction as they arise synchronically as well as diachronically. (2003, p.xviii)

Essa visão da mitificação da razão por meio da utilização do método como ritual tende a expressar um apego ao *motif* por procurar “*Afirmar um sentido pleno é ligar a obra a um referente, de modo inequívoco e definitivo*” (PERRONE-MOYSES, 1973, p.111). Tal leitura da Ficção Científica encontrará, desse modo, um paralelo justamente no texto que deu origem aos principais insights de Wolfe (1979) sobre a relação entre o conhecido e desconhecido, o *Metamorphoses Of Science Fiction* de Darko Suvin. Deste modo, pretendemos explorar em nossa análise do confronto entre os ícones e metamorfoses o interessante confronto entre conhecido e desconhecido visualizado por Wolfe em termos de uma cultura originária dos pulps, mas que será levado por Suvin a um plano maior como uma alteração na própria forma literária e no confronto entre as racionalidades representadas na narrativa de Ficção Científica.

4. DARKO SUVIN E O ESTRANHAMENTO COGNITIVO

Como afirma Parinder (2000) é principalmente com Suvin(1979) mais do que com outro estudioso até então que ocorre uma renovação da abordagem crítica da Ficção Científica. Embora seu texto aproveitasse premissas a muito tempo perseguidas por outros nomes relacionados à Ficção Científica como editores dos antigos pulps Hugo Gernsback e John Campbell, e mesmo o crítico Kingsley Amis(1963), as elucidações críticas de um efeito cognitivo e um sentido poético próprio relacionados à Ficção Científica ganham um recurso até então inédito: a proposta de uma teoria literária consistente que ao mesmo tempo resgatasse criticamente o gênero como também fornecesse um aparato para explicitação de suas potencialidades estéticas.

Durante os anos setenta com a necessidade criada dentro dos cursos universitários interessados em debater a Ficção Científica e com a sofisticação dessas produções literárias, passou-se a almejar um modo novo e mais científico de discurso. Pensando nisso Suvin(1979) tomou de empréstimo alguns pressupostos das grandes correntes críticas de sua época na tentativa de abrir um caminho para investigações críticas e teóricas.

I am attempting in other words, to apply a by now fairly classical procedure - in the wake of the concepts of Eliot, Lukács, Auerbach, Bloch, and Brecht, possibly best formulated by the latter's friend Benjamin in writings such as that from which one of the epigraphs to his book was taken - to a new (but only seemingly newfangled) subject. (SUVIN,1979,p.xiv)

Já a partir do seu artigo *On the poetics of the Science fiction Genre* (1972) Suvin(1979) investe no traçado de uma teoria que, ao contrário da visão crítica de Wolfe (1979) que buscou uma identificação cultural entre diferentes autores, se fez dentro da concepção de gêneros. Suvin(1979) procurou por meio da discussão dos gêneros levantar uma discussão capaz de colocar em primeiro plano a tentativa de elucidar especificidades da Ficção Científica para encontrar uma "*coherent poetics*"(SUVIN,1979,p.10) relativa a esta dentro da tradição literária ocidental.

Assim sendo, ainda que a proposta para o traçado de uma poética para Suvin(1979) seja tomada da teoria estruturalista, pois enquanto aqueles utilizavam o termo para expressar um sistema de relações textuais sincrônico, Suvin(1979) demonstra uma busca por características a serem encontradas em um conjunto de textos ao longo da história literária que possam ser relacionados Ficção Científica, sendo assim um estudo diacrônico. Deste modo podemos observar que as premissas de sua poética consistem em:

1. Encontrar ancestrais literários para a Ficção Científica. No caso de Suvin(1979) apenas aqueles seriam responsáveis pela Ficção Científica “Séria”, entre os quais o autor colocar em destaque o inglês H.G. Wells, que vem a ser o mais estudado em seu *Metamorphoses of Science fiction* (1979)
2. Desenvolver o pensamento da Ficção Científica como literatura de idéias, utilizando o pensamento de Wells como suporte, ainda que filtrado por uma linguagem teórica remanescente do Formalismo
3. Ver a Ficção Científica como uma literatura diferente das demais, um campo autônomo: Por ser uma literatura de idéias não deve ser tratada pela crítica como a literatura realista, deve ser suas próprias ferramentas teóricas.

Como vimos, Suvin(1979) entende que há de fato um gênero do ramo imaginativo chamado Ficção Científica com propriedades particularizadas de outros gêneros imaginativos. Como afirma James(2000), Suvin(1979) acredita apenas na Ficção Científica a ponto de vê-la como uma entidade privilegiada, principalmente por seu valor sócio-histórico, e capaz de ser totalmente separada não só da Fantasia e do Conto de fadas bem como de tudo que se aproximar de tais gêneros.

Mas a mesma atitude que o faz desconfiar dos outros gêneros imaginativos também o leva procurar uma melhor descrição para a literatura que deseja privilegiar do que o termo “Ficção Científica”, pois acredita como Damon Knight entre outros, que esta denominação é um verdadeiro *misnomer* pois não caracteriza de fato o gênero que representa. Para remediar a situação Suvin(1979) propõe uma nova teoria descritiva para a Ficção Científica, partindo do princípio de encontrar os

termos mais adequados para ilustrar suas peculiaridades. Assim, para o termo *Fiction* o autor propõe o termo *Estrangement*, para a *Science* propõe o termo *Cognitive*.

Para Scholes(1977) o procedimento de um estranhamento (ou distanciamento) cognitivo encontrado por Suvin também poderia ser notado em toda arte e literatura desde o período romântico, mas a própria noção de estranhamento, notamos, também mantém tem a mesma antiguidade e utilização desde o referido período. Assim, é importante notar que o termo “Estranhamento” mantém em si uma relação profunda com a arte moderna, principalmente com seu sentido estético, de mesmo modo que vem a manter com os movimentos de vanguarda do início do século XX.

A noção da construção de um sentido poético não por vias de um reconhecimento, mas sim por meio de um aprofundamento na complexidade da mensagem tem sido matéria de vários projetos artísticos da arte moderna: as elaborações de linguagens complexas em si mesmas, que elaboram seus próprios códigos na independência de uma relação direta com o mundo principalmente por empreender uma provocação aos sentidos artísticos estabelecidos, levavam a uma nova postura diante do objeto artístico, haja vista que o estranhamento provocado pelas novas obras de arte pode também ser entendido em meio ao conceito de "desumanização" observado por Ortega y Gasset.

De fato as fontes da idéia de Suvin(1979)para o estranhamento estavam diretamente ligadas no pensamento dessa nova modalidade de fazer e experimentar o artístico, de um lado tomado do *Ostranie* dos formalistas russos, de outro tomado do *Verfremdungseffekt* de Brecht. Para os formalistas russos, especialmente para Chklovski em seu precursor artigo a "*arte como técnica*", a noção de *ostranenie* (“estranhamento” ou “tornar estrangeiro”) viria a ser utilizada para descrever o efeito de uma variedade de disposições do estilo artístico com o objetivo de desfamiliarizar e transgredir os objetos de uma percepção automatizada. Para Chklovski esse estranhamento "*places emphasis on the process rather than the product of art, on retardation and deferral of denouement, on cognitive ambivalence and play*" (BOYM,2010,p.207)

Mais tarde uma estratégia parecida seria adotada no teatro por Brecht como um meio para provocar o seu público e conscientizá-los a uma educação de caráter político. Brecht que havia utilizado o termo "*Verfremdungseffekt*" para definir uma atitude surgida enquanto planejava escrever um monólogo sobre o cientista Galileo Galilei, no qual confessou sobre seu intento de realizar "*plays for a scientific age*"(SUVIN,1979,p.8).Em seu texto *Short Organon for the Theatre* (1948) Brecht volta a afirmar a respeito da atitude de *Verfremdungseffekt*: "*A representation which estranges is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar.*"(SUVIN,1979,p.8).

Esta noção surtiria um grande insight para o estudo de Suvin, visto que por meio dela lançou as bases para a observação de um relacionamento entre conhecido e desconhecido que parecia ser caro para promoção de um efeito estético próprio da Ficção Científica, uma vez que, segundo Suvin, boa parte do gênero lidaria com um mundo desconhecido em linguagem conhecida, ou simplesmente "*familiarizada*" por um discurso mimeticamente científico.

Assim, Suvin(1979)utilizaria a noção de Estranhamento para delinear a Ficção Científica fora do que chama Realismo literário. Para delinear a Ficção Científica dos outros gêneros imaginários como a fantasia, o contos de fadas, e mito, que em princípio teriam algum estranhamento em relação ao nosso mundo, Suvin(1979)utiliza a noção de Cognição, palavra que segundo o autor se apresentaria como mais semanticamente precisa do que o termo ciência.

4.1 WOLFE E SUVIN: OS DOIS LADOS DO ÍCONE, ENTRE MITO E METAMORFOSE

Procuraremos expor uma relação que torne possível uma visão crítica sobre ícones apresentados pelo trabalho de Wolfe (1979) para, conseqüentemente, tomá-los como elementos de análise, e não apenas como elementos de exposição e reconhecimento, do jogo representativo empreendido na narrativa de Ficção Científica. Ou seja, Desejamos tecer um quadro no qual possamos observar os

ícones, com destaque a própria noção da barreira, e suas transformações como parte da própria manifestação por uma renovação de sentidos dentro de uma representação literária, isto é, tendo em mente o conceito de estranhamento cognitivo.

Mas para adentrarmos nesta noção é que procuraremos neste momento nos voltarmos ao confronto de algumas premissas apresentadas pelos dois autores críticos que expomos anteriormente: O Corpus privilegiado em seus estudos; A noção que ambos fazem de uma possível tradição da Ficção Científica; A relação que ambos fazem da Ficção Científica com o conceito de mito.

Suvín(1979)delinea melhor o corpus de seu estudo por meio dos seus artigos *Sf and Genological jungle* e *Defining the Literary Genre of Utopia* nos quais expõe o que chama Ficção Científicasensu lato, isto é, uma que se apresentam mais coerentes a proposta de estranhamento cognitivo, cujo grupo de autores privilegiados seria formado pelo eixo Luciano-Morus-Rabelais-Cyrano-Swift-M.Shelley-Verne-Wells. O encabeçamento de Luciano de Samósata e Tomas Morus neste eixo faria uma alusão ao resgate da utopia pela Ficção Científica, no qual a primeira se veria incorporada dentro da linguagem da última para ser apresentada, e traduzida com mais propriedade, a uma era cognitiva como a nossa. A proposta do resgate é de certa forma um aprofundamento das relações literárias observadas por Bailey(1946) nos anos 40 com o seu Pilgrims.

Como autores mais contemporâneos Suvín(1979)procura abordar, além da literatura de Wells, os autores do leste europeu como o dramaturgo checo Karel Čapek e o escritor soviético Yevgeny Zamyatin, o que para Wolfe (1979) se torna *mainstream* e, portanto, fora de seu interesse. Wolfe (1979), como já ressaltamos, irá preferir em sua análise os autores do período que considera crucial para o desenvolvimento da linguagem da Ficção Científica, a era Campbell. Seleção esta que Suvín(1979)percebe como menor e de pouco interesse para o seu estudo, tal como afirma o autor na seguinte passagem:

The E.R. Burroughs-to-Asimov Space opera, cropping up in almost U.S. writers right down to Samuel Delany, belongs to the uneasy territory between inferior SF and non-SF - to forms that I argued earlier, mimic Sf scenery but are modeled on the structures of the Western and the avatars of fairy tale and fantasy. (SUVIM,1979,p.29)

Com tal afirmação Suvin(1979) não só demonstra se negar a estudar a vertente popular buscada por Wolfe (1979), apesar de afirmar no início do seu estudo o intuito de realizar um verdadeiro resgate da "paraliteratura" conhecida como Ficção Científica. *"The noncanonic, repressed twin of literature which, for want of another name one calls Paraliterature (...) is the literature that is really read – as opposed to most literature taught in schools"* (SUVIN,1979,p.vii). Além disso, o autor também acaba por ocasionar um mal-entendido crítico ao relacionar os autores E.R, Burroughs e Isaac Asimov, que inclusive pertencem a épocas distintas da Ficção Científica, apresentando-os como desenvolvedores de um mesmo tipo de narrativa *"space opera"*.

A afirmação seria algo que para Wolfe (1979) não faria o menor sentido visto que este reconheceria que o primeiro autor esteve relacionado aos primeiros anos dos pulps e o segundo pertencente à geração do Golden Age, o que para Wolfe (1979) já constataria uma diferença na compreensão de suas intencionalidades artísticas, pois o último se enquadra dentro do conjunto de autores pautados em seu estudo, sendo de fato um dos principais perseguidores de uma racionalização da imaginação mais do que um entre os simples propagadores de estereótipos criativos, como de certo modo pode ser verificado em grande parte da tendência que ficou conhecida por *space opera* que, como afirma Wolfe (1979), constitua de uma linha dentro da Ficção Científica que buscava salientar em primeiro plano o panteão dos ícones da Ficção Científica, o que ocasionava a muitos tomarem esta como representativa do que mais se ambicionava dentro da Ficção Científica. Interessante notar que o mesmo tipo de desentendimento ocorreu nos anos 50 com Carpeaux, que segundo Carneiro (1968,p.17) *"emprega o termo science fiction simplesmente para classificar a space opera."*

Em uma passagem do seu estudo Suvin(1979) chega mesmo a mencionar a *space opera* como *"a hero princess-monster triangle in astronautic costume"*, ou seja, como justamente algo que deseja apartar da Ficção Científica, o conto de fadas, que para o autor constituiria um verdadeiro retrocesso diante do que fora conquistado pela Ficção Científica em termos de seu estranhamento cognitivo. O que torna a afirmação de Suvin(1979) suspeitosa é tomar Asimov, bem como outros

autores contemporâneos que não ganham espaço em seu estudo, como simples autor de fantasia e, portanto, não pertencente à categoria da Ficção Científica. O exclusivo posicionamento em favor de um mainstream torna-se um ponto cego em Suvin, pois de fato o corpus do autor não abrange o desenvolvimento da Ficção Científica no século XX, quiçá as gerações do Golden Age ou mesmo escritores posteriores como Carneiro.

A composição de uma tradição em Wolfe (1979), como já foi mencionado anteriormente, está ligada a sua noção de escritores que estariam dedicados ao culto da racionalidade, iniciado em Poe e levado a cabo por autores da Golden age, mas neste momento chamaremos a atenção para uma outra passagem do seu texto na qual sugere uma idéia que, embora não aproveitada pelo mesmo durante o seu *Iconography*, pode ressaltar um ponto interessante a respeito de um trabalho de uma tradição literária da Ficção Científica. Diz Wolfe (1979):

Harold Bloom has suggested that poets experience an anxiety of influence that, faced with an imposing tradition of past to declare their own identity (in *The anxiety of influence: a theory of poetry*, 1973) Much evidence suggests that science fiction writers do the same (1979,p.xi)

No que notamos esta noção de um confronto entre o que foi dito e o como o que será dito, ou entre uma imagem criada e sua permanência como uma instituição, tal como sugere Bloom, se torna um dos pontos mais relevantes para uma discussão dos ícones e para a observância das transformações dos mesmos. Ou seja, para observação entre uma imagem que se mantém como um verdadeiro *motif* ou se modifica por meio de algum procedimento autoral nas narrativas.

Wolfe (1979), ao que parece, abdica da idéia de uma busca de diferenças, optando por sua tese que afirma a busca por uma *steady state model of universe* (WOLFE,1979,p.8), o que ressoa sua opção pela relação forte que faz entre mito e Ficção Científica. O mito, entendido desta maneira, se tornaria de fato a barreira mais intransponível para o pensamento, uma vez que, segundo o autor "*myth cannot ever really be dissolved by reason, perhaps because myth itself is a kind of reason*". (WOLFE,1979,p.15)

Para Suvin o mito, por se tratar de uma narrativa de caráter imaginário, possuiria algum estranhamento, mas esse, segundo a análise de Suvin,só viria a se

apresentar como um estranhamento diametralmente oposto ao de uma abordagem histórica, principalmente pela sua figuração estática da realidade. Por tal representação estática o mito tenderia a incorporar e sancionar normas sociais autoritárias, se tornando um verdadeiro produtor do discurso do status quo (SUVIN,1979,p35)

Myth absolutizes and even personifies apparently constant motifs from periods with sluggish social dynamics, and claims to explain the essence of phenomena. On the contrary, Sf claims to organize variable spatiotemporal, biological, social, and other characteristics and constellations into specific fictional worlds and figures. (SUVIN,1979,p.26)

Mas Suvin também chega a sugerir como a Ficção Científica poderia confrontar e transformar tais mitos e motifs que se tornam constantes ao longo das épocas, tal procedimento se dará não so por meio de seu estranhamento cognitivo, mas sobretudo pelo surgimento de um Novum que oferecerá um rompimento à face estática do mito. No seu artigo SF and the Novum Suvin(1979)desenvolve a noção de que a Ficção Científica surge de uma hipótese ficcional para desenvolvê-la com um rigor extrapolativo e totalizante, o que chama de Novum. Mas notamos que essa esta noção inclusive pode ser encontrada mesmo na tentativa de Amis(1963) em conceituar o que entendia por Ficção Científica, pois embora este autor considerasse que uma definição para Ficção Científica *"is bound to be cumbersome rather than memorable."* (1963,p.18) ele arrisca dizer

Science fiction is that class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesised on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin (1963,p.18)

O que Amis não revela, nem mesmo Suvin(1979), é que esta relação entre hipótese e inovação estava de fato baseada na noção de hipótese impossível desenvolvida por H.G. Wells, que não por acaso vem a ser o autor mais privilegiado

do estudo de Suvin(1979). Para Bova(2001), Wells sempre tendia a iniciar seus textos:

Always in the present, in the ordinary world (usually England) that his readers would easily recognize and accept. Then he makes one change in that world: a time machine, a serum that makes one invisible, a comet that is about to engulf the Earth. (2001,p.ix)

Segundo conta Bova(2001), Wells havia notado que tais idéias costumavam chamar a atenção e a admiração dos seus leitores, mas de fato o autor cuidava para sempre utilizar todo o material que se apresentasse como inovador de forma criteriosa. Ao seguir esse pensamento Suvin(1979) busca chamar atenção para outra análise da tradição literária ao procurar diminuir a diferença genérica entre autores como Colombo, com suas descrições da boca do Orinoco, e Swift, com suas viagens a terras de Laputa entre outras, na medida em que a aproximação enfatiza a idéia de esses autores interpenetram possibilidades imaginárias e empíricas.

As a matter of historical record, Sf has started from prescientific or protoscientific or debunking satire and naive social critique and moved closer to the increasingly sophisticated natural and human sciences (....) In twentieth century SF has moved into the sphere of anthropological and cosmological thought, becoming a diagnosis, a warning, a call to understanding and action, and - most important - a mapping of possible alternatives.(SUVIN,1979,p.6)

Foi justamente por ser um misto de invenção e discussão que o Scientific Romance pode ser considerado uma forma literária próxima ao romance ensaio (gênero de um Bloch, um Musil, e um Mann) e filho de premissas do cientificismo vigentes durante o século XIX, mas que tomou rumos diferentes com Wells uma vez que esse *"considered science a source of amelioration of human suffering, which could play a vital role in removing human misery, poverty and such evils which might emanate from it"* (Rahman,2002,p.58)

É, portanto, com Wells que se realiza um resgate de um dado discurso sobre a realidade que já se encontrava presente no antigo gênero da utopia, porém

transportando o antigo clima da sátira política presente em Swift e Morus para um estudo concentrado sobre uma determinada extrapolação do saber científico de seu tempo no qual o romancista, por meio de sua particular forma de ensaio, procurou empreender discussões que refletiam experiências que aos olhos de hoje observamos como próprias do processo da modernidade, a mecanização do mundo e a conseqüente subestimação do homem pelas forças produtivas erigidas durante esse processo. O novum se consagra neste meio de extrapolação justamente pela possibilidade de transformação, de distorção e de deslocamento do entendimento para outra superfície assim como as ilhas da utopia e a própria máquina do tempo de Wells que possibilita chegar a outro enquadre da realidade.

Deste modo, vemos que para Suvin(1979) A Ficção Científica se consagra ao apresentar esta imagem originária de uma invenção e discussão que não é totalmente estranha, mas que igualmente não vem se apresentar sob formas totalmente familiares e que atua sob o efeito de ocasionar um deslocamento (*displacement*) da imagem do mundo em um verdadeiro processo de "*espelho sobre espelho*", ou seja, em um processo ao mesmo tempo diretamente voltado para a representação do real e de suas constatações, e indiretamente uma vez que permanece mirando em outro ponto de vista, procurando distorcer a imagem. A representação da Ficção Científicaganharia assim seu aspecto dialético através dessas distorções, e não mais se restringiria ao simples encadear de motifs ou a uma estática do mito.

The aliens - utopians, monsters or simply differing strangers - are a mirror to man just as the differing country is a mirror for his world. But the mirror is not a reflecting one, it is also a transforming, as the virgin womb and alchemical dynamo: the mirror is a crucible. (SUVIN,1979,p.5)

Os personagens da Ficção Científica, como demais elementos apresentados nestes textos teriam igualmente essa propriedade de invenção e discussão. O Aspecto dialético da Ficção Científica, portanto, se torna garantido por meio desse choque entre diferentes concepções de mundo, e podemos dizer, entre diferentes formas de racionalidade dado o fato do confronto tal como esboçado por Wolfe. O pensamento de Suvin (1979) deste modo revela então uma busca por uma

reflexibilidade produtiva sobre as imagens mais do que uma simples relação sintomática e fechada das mesmas, e desse modo mais voltado na compreensão dos efeitos do que na observação dos temas.

É importante notar que a própria cognição é um elemento que possui uma centralidade no pensamento de Suvin (1979). *the cognitive nucleus of the plot codetermines the fictional estrangement itself* (SUVIN,1979,p.15) é interessante notar também que ela se coloca justamente no mesmo local em que Wolfe(1979) observa haver a barreira. Assim, se por um lado o mito se perfaz como a barreira, e também portador de uma racionalidade impositiva a qual o personagem deve se esforçar para superar então cremos que um meio para superar esse desafio é, sobretudo, pelo processo do estranhamento cognitivo e a feitura do Novum. Uma vez que, segundo Suvin(1979), o ato de transformar a imagem é um processo de cognição, não de simples reconhecimento, mas de deslocamento.

O fruto do labor deste efeito de estranhamento cognitivo está, pois, no desencaixe entre percepção e mundo, entre mente e pensamento e se configura como matéria de um despertar das capacidades adormecidas por meio de um choque entre as percepções da realidade. Uma epifania profana no qual o indivíduo passa a ter uma noção mais alargada sobre o seu mundo. *human feelings and human ways, from the new angle that has been acquired* (SUVIN,1979,p.15) O espelho cognitivo não reflete apenas, ele transforma visto que estranha a imagem que espelha - é parte de seu empenho intelectual realizar tal manobra e reconfigurar a imagem do mundo, renovando os sentidos uma vez que renova a própria compreensão sobre este.

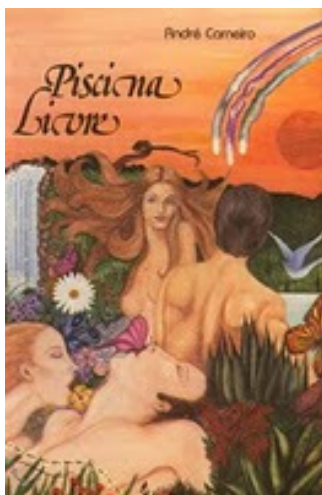
It is a possible strangeness, a cognition, understanding or sensibility which does not pretend to hold up a mirror to either present or future nature but to the possibilities inherent in nature - human, social or cosmic.

Assim, em uma narrativa de Ficção Científica, segundo Suvin(1979), uma vez que os conflitos irradiados durante o processo são de ordem intelectual e dizem respeito a um choque de suas percepções mediante algum deslocamento e efeito de estranhamento ao seu meio, como um espelho distorcido, o indivíduo se vê em meio

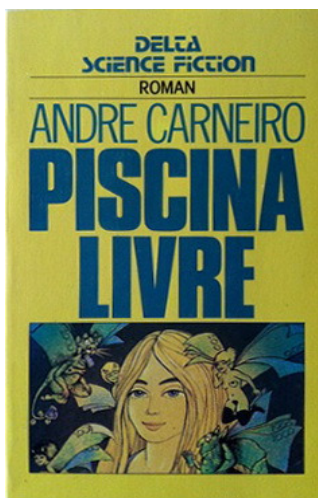
a uma série de transformações cognitivas, o próprio cenário é um espelho que se desloca sobre seus pés assim como a sua auto-imagem que também poderá ser distorcida.

5. PISCINA LIVRE ENTRE ÍCONES E METAMORFOSES

Através de sucessivas determinações, o poder criador toma a matéria, organiza e forma coisas viventes. Estas introduzem um fato novo na história da matéria, porque as formas de criação, impelindo o Ser a se realizar, levam-no ao impulso da autonomia, organizando sua própria matéria em forma de unidade independente. Na sua primária constituição a matéria é irracional. Estando em movimento constante, sua massa varia de acordo com sua velocidade. Movimento-matéria, movimento-energia, se transformam em seres do espaço-tempo. (CARNEIRO,1980,p.18)



Capa da edição brasileira.
Moderna (1980)



Capa da edição sueca. Delta
Forlängs (1980)

A passagem que apresentamos como epígrafe remete a um processo de criação e transformação que observamos no decorrer da trama do romance *Piscina Livre*, da autoria do poeta, ensaísta e escritor André Carneiro. Mas o romance em si, dado ao seu acidentado percurso quanto ao processo publicação, também apresenta aspectos deste enredado enlace criativo que pretendemos destacar durante a nossa análise. Publicado simultaneamente no

Brasil e na Suécia em 1980, o romance *Piscina Livre* veio a ser o resultado de um longo percurso de dez anos entre produção criativa e expectativa de uma publicação que sempre se via adiada, haja vista que no início da década de 70 o pesquisador David Dunbar Lincoln tinha em mãos uma versão *work in progress* do romance e já comentava o atraso de sua publicação. O fato das duas edições, a brasileira e a sueca, terem sido lançadas simultaneamente nos dois países se deveu mais pelo atraso na publicação da edição brasileira, uma vez que, ao perceber que seu romance seria apenas interpretado pelo seu aspecto mais visível, isto é, a

sexualidade tratada em momentos de sua trama, Carneiro temia os possíveis cortes da então censura militar, como explica Dunbar:

I must point out that explicit descriptions of sex often suffer the wrath of the censors scissors. Only the works of the most respected and established writers avoid the censor's surgery (writers such as Jorge Amado and Orígenes Lessa). The works often results in self-censorship by the author himself. Rather than the story of the novel butchered or rejected, the author holds on to the manuscript waiting for a more appropriate time to publish it. (DUNBAR,1976,p.39)

O clima de abertura política vivenciado desde o fim dos anos setenta garantiu a segurança necessária para a publicação do romance que se daria em uma editora brasileira de destaque, *Moderna*, tanto quanto a publicação em uma coletânea de romances de Ficção Científica da editora sueca *Delta Forlängs*. A ilustração da edição brasileira, realizada pela artista plástica Vera Lúcia Brasília da Silveira, ressalta os aspectos idílicos (preponderância da flora e fauna) e sexuais da obra, com um destaque para a representação do feminino. A mulher de cabelos esvoaçantes pode ser a protagonista, a qual chamaremos em nosso estudo pelo nome de personagem mulher, uma vez que a mesma encarna uma diversidade de papéis ao longo do romance, não se fixando em um nome em especial. O homem de costas pode ser ninguém menos que o ser andróide chamado Several, que, embora não troque de nomes, já possui em seu nome a idéia de multiplicidade. É com Several que a protagonista vivencia uma relação amorosa longo da trama que se vê acossada ao pelos próprios dilemas encontrados neste mundo.

O romance *Piscina livre*, ao mesmo tempo em que apresenta uma sociedade que abdicou das forças de trabalho e do domínio de suas próprias capacidades racionais, uma vez que confiou as mesmas à máquina computacional para partir em busca de um hedonismo irrestrito, narra o percurso de três personagens (a mulher, o homem e o andróide Several) que entre, encontros e desencontros, procuram formular um sentido para as suas existências enquanto vivenciam os dilemas encontrados naquele meio: A mansidão apática da humanidade que alcança uma completa sujeição frente a imponente figura do Computador Central. Ao longo de

suas páginas encontramos uma narrativa entrecortada por comentários e imagens que colocam em ênfase os conflitos apresentados em sua trama e que estabelece comunicações com outros textos, notadamente com *Admirável Mundo Novo* de Huxley, uma distopia clássica que também apresenta uma estrutura de domesticação humana pelos aparatos tecnológicos criados por ela mesma.

A cena representada na ilustração da edição brasileira vem possivelmente a remeter um dos momentos de encontro ocorridos entre o casal no mundo natural que é o espaço alternativo, não dominado pela racionalidade do Computador Central. Na edição sueca, de responsabilidade da editora *Delta Förlags*, o ilustrador ofereceu uma imagem mais comedida, afeita ao formato daquela coleção de Ficção Científica, mas igualmente notamos a ênfase no elemento feminino e na floresta. Um dos destaques da edição sueca é a preservação do título original como forma de demonstrar a excêntrica imagem da *Piscina Livre* sob a forma excêntrica da língua portuguesa.

A *Piscina Livre* que dá título ao romance se refere a um espaço aquático rodeado por uma vitrine transparente e que se apresenta na trama como um local em que as mulheres deste mundo se dirigem em busca de uma experiência sexual-limite com algum dos nadadores disponíveis. Entre os quais se encontram os Andrs, seres de aspecto humano, mas de constituição robótica, conhecidos por suas profundas habilidades técnicas, como também se encontra neste local um gorila reconicionado, reconhecido por sua agressividade. A experiência da Piscina abarca vários sentidos. Além do sensorial, apresenta aspectos visuais, dado a coreografias elaboradas pelos seus nadadores, e de linguagem, uma vez que versos são projetados sobre os corpos que ali se encontram.

Na vitrina um homem nadava, braços estendidos, em movimentos de peixe. Seus cabelos se agitavam lentamente, acompanhando as curva lentas. Ele se punha de costas e começavam a projetar em suas nádegas versos coloridos, de amor. (CARNEIRO,1980,p.1)

Assim, tal como se apresenta este local chamado *Piscina Livre*, em que notamos a convergência de experiências midiáticas e sensoriais, podemos afirmar que toda a estrutura restante encontrada no romance *Piscina livre* será de uma realidade cheia de aparatos, salas, salões e templos, prontos para o exercício de algum deleite humano. O espaço e a temporalidade, questões que são cruciais em narrativas em geral, de fato vem a se apresentar como verdadeiros ícones da ficção científica, uma vez que geralmente encontramos a noção de temporalidade da Ficção científica relacionada à temática do futuro e o espaço relacionado à caracterizações de cidades ultramodernas. Wolfe (1979) em seu texto, embora não se concentre de modo consistente sobre a discussão da temporalidade e do espaço, apresenta os mesmos principalmente em seus capítulos em que discute os ícones da *cidade* e da *terra devastada* aos quais Carneiro altera durante o seu trajeto em *Piscina livre*.

Quanto a sua temporalidade, *Piscina livre* poderia ser interpretada como uma história passada em um futuro pelos seus aparatos tecnológicos, no que apresenta uma herança ao afastamento do romance ensaio de Wells, que debatemos no capítulo anterior, jogando em uma temporalidade distante as situações e dilemas que poderiam ser de nossa sociedade. Mas ao contrário do que faz o autor de *AMáquina do tempo*, Carneiro se abstém de dar datas e demais precisões cronológicas. No todo, o romance não chega a apresentar marcas consistentes da passagem do tempo, nem um registro de qual época a história possa ocorrer. Assim como procuraremos debater adiante, o tempo das existências é simplesmente o do agora como aparece na máxima encontrada no romance “*Pensa no agora, esquece o antes e o depois*” (CARNEIRO, 1980, p.31).

No romance também não há uma descrição detalhada desta cidade ultramoderna prototípica da Ficção Científica, assim não encontramos vestígios das grandes cidades, dos edifícios arranha-céus que lembram as imponentes torres góticas, caras a muitas das caracterizações do gênero. A narrativa de *Piscina Livre*, ao contrário, se preocupa em mostrar mais os locais de culto e de execução de algum rito prazeroso como o caso da própria *Piscina Livre* que descrevemos há pouco. São ao todo espaços vários interiores, em que os personagens

experimentam alguma espécie de sensação em particular como o caso do *Salão Instável*.

Alpha e Several desceram abraçados a pequena rampa e entraram no Salão instável. Alpha apertou a mão de Several. Tudo era delicado, sutil e móvel. As paredes oscilavam levemente, painéis dimensionais mostravam paisagens povoadas de objetos imaginários se movendo pouco a pouco, o chão cedia, pareciam estar em um submarino elástico perdido no fundo do oceano, manchas de luz avançavam como peixes até o alcance das mãos, desaparecendo depois. (CARNEIRO, 1980, p.13)

O romance foge assim, à caracterização do espaço urbano com requintes góticos, fugindo assim ao próprio ícone da cidade futurística que Wolfe (1979) chama enfatiza ser algo constante em histórias de ficção científica, principalmente as do período analisado em seu livro. Embora Suvin (1979) não seja detalhado como Wolfe (1979) em suas descrições sobre as condições de caracterização da Ficção científica, notamos que lhe é crucial a idéia de deslocamento executado na representação das narrativas de Ficção Científica, uma vez que tal operação remete ao efeito de transformação do próprio *topos* tal como ocorrido no antigo gênero literário utópico, apresentando assim o efeito do espelho distorcido da realidade. Neste sentido, ao empreendermos nossas discussões sobre as contraposições em *Piscina Livre*, demonstraremos alguns contrapontos que serão tópicos de nosso estudo. Assim, pretendemos em primeiro lugar tratar do contraponto entre o espaço contido pela barreira racional, como comenta Wolfe (1979) e mantido dentro dos domínios do Computador Central e o espaço não acobertado pelo mesmo, no qual teremos a representação do mundo isolado; Em segundo lugar, pretendemos relatar a ação das barreiras tecnológicas na nossa análise sobre os indivíduos, as pulseiras e as identidade; Em terceiro lugar, passaremos a debater os contrapontos existentes entre os indivíduos, com foco nos momentos da relação existente entre os personagens centrais da trama: o personagem homem e a personagem mulher, bem como entre Several e a personagem mulher; Em último lugar chegaremos ao debate da contraposição entre homens e Andrs e o confronto intelectual.

Observamos durante nosso percurso que os ícones, tal como propostos por Gary K Wolfe(1979), se apresentam como herdeiros das análises dos motifs e tendem a superar o estilo daquelas análises, uma vez que o autor traz uma série de novos insights para o estudo, se demonstrando mais concernente em sua abordagem, ao balizar uma tradição e demonstrar possíveis efeitos de linguagem relacionados à Ficção Científica. No entanto a compreensão dos ícones ficaria comprometida pela adesão à linguagem dos mitos, sobre a qual os ícones se transformariam em verdadeiras barreiras da racionalidade que tende a uma estabilidade de suas formas. Com Suvin, no entanto, observamos os dispositivos relacionados a uma renovação da própria imagem da representação desses elementos por meio do choque entre eles, o deslocar de espelhos da representação, e não mais como um plano de reconhecimentos como pode ser notado nos ícones e motifs.

Assim, com base em nossas discussões teóricas apresentadas nos capítulos anteriores, é que nos voltamos agora para o romance *Piscina Livre* (1980) de André Carneiro. Iniciaremos nossa análise com uma revisão das abordagens dos motifs empreendidas por Dunbar para assim adentrar no confronto entre os ícones, representados aqui sob a forma das barreiras racionais que se colocam sobre os personagens, para em seguida analisar o confronto surgido ao longo de suas páginas entre alguns dos seus elementos, tomando parte desta noção de estranhamento cognitivo (tomada de Suvin,1979) que, tal como discutimos, visualiza o trabalho da racionalidade representada nos textos, apresentando um deslocamento e a busca por algumas transformações durante o processo representativo.

A proposta inicial da tese de Dunbar(1976), que seria de explicitar as razões para o surgimento da geração de escritores GRD durante os anos 60, logo veio a se transformar em um estudo comparativo o qual procurou demonstrar os *unique motifs* que os textos apresentavam em relação à literatura do seu centro de produção anglofônico. Para Dunbar(1976) os autores brasileiros estudados em sua análise apresentavam uma mistura entre utilizações convencionais, pois se valiam de alguns *motifs* que eram das antigas pulps, e inconvenção, uma vez que seus textos

ofereciam um tratamento literário e humanístico a tais *motifs*, tal com os autores do *New Wave* britânico (Brian Aldiss) e os norte-americanos da revista *Dangerous Visions* (Robert Silverberg, Harlan Ellison entre outros) que de fato rompiam as barreiras impostas pelas antigas tradições das pulps e sua cultura impositiva.

This new genre appealed to the Brazilian writers because they found they had absolute freedom of creativity which did away with such restrictions as might be imposed by time and space. The barriers to creative thinking and writing were lifted, and the writers jumped at the opportunity to experiment with their new-found freedom (DUNBAR,1976,p.11)

Mas, embora o pesquisador procurasse estabelecer tais relações não temos uma demonstração efetiva em seu texto dos escritores aos quais procura aproximar ou simplesmente estabelecer algum paralelo. Dunbar(1976) apenas parte para a apresentação do que seriam os *unique motifs* brasileiros. Entre o encaixe e o desencaixe para o que irá considerar convencional ou não é que abre o tópico "*Sex in Brazilian Science fiction*" ao dizer:

Among the qualities of elements which normally form the concept of brasilidade is the element of sex (often machismo) deals with sex in a variety of manners (psychologically, simbologically, realistically, and humously) and so doing, covers an area which is avoided in sf outside of Brazil. The sex *motif* is a unique quality in Brazilian SF (DUNBAR,1976,p.38)

Dentro do teor desta constatação de que a exploração da sexualidade tivesse sido um ato exclusivo da Ficção Científica brasileira é que Dunbar(1976) elege o romance *Piscina Livre* de André Carneiro como o mais emblemático exemplo de sua análise.

Piscina Livre may well have more orgasm per page than Fanny Hill or Tropic of Cancer, but André demonstrates literary skill in describing intercourse, whether it be in a violently passionate scene (DUNBAR,1976,p.43)

Ao relacionar com o que poderia ser o caso americano mais próximo de uso da sexualidade o pesquisador conclui a inexistência do mesmo entre os autores dos pulps, uma vez que esses exploravam uma linguagem juvenil que não permitiria tal desvio.

James Blish, Kingsley Amis and others have also pointed the undoubted fact that there is very little sex of any kind in most sf, and this fits nicely my hypothesis that sf authors cling to the genre because it doesn't require them to reveal themselves. For any author, writing about sex is at the beginning a hard hump (not "lump" please printer) to get over, because it will reveal (or he think it will) a knowledge of matters previously supposed to be not proper, or perhaps even positively forbidden, depending upon his upbringing" (DUNBAR,1976,p.70)

É justamente por uma falta de paralelos disponíveis para a exploração do tema do sexo na Ficção Científica norte-americana que Dunbar(1976) recorre a uma comparação com o romance *Admirável Mundo Novo* do escritor britânico Aldous Huxley, no qual aponta o romance de Carneiro como uma espécie de alternativa ou resposta para o que se observa no romance de Huxley, enquanto que dois romances em sua grande parte "*deals many with love and sex*". (DUNBAR,1976,p.38)

Não negamos que o sexo seja um elemento integrante de *Piscina Livre*, assim como o é de *Admirável Mundo Novo*, mas na análise de Dunbar(1976) este se apresentacom o elemento central em detrimento de outros aspectos das narrativas a ponto de se tornar o único ponto de ligação entre os romances, além do fato de ambos possuírem uma ligação com a Ficção Científica, que notamos ser mais forte no primeiro do que no segundo, como demonstraremos a seguir. Em uma descrição aproximativa rápida teríamos duas sociedades em que o sexo é realizado abertamente e de modo livre entre os indivíduos em todas as instituições, mas ao redor desse fato ocorre um variado número de situações, imagens e digressões e não apenas um compêndio de relações sexuais do início ao fim.

Não é proposta de nosso trabalho oferecer uma comparação entre *Piscina Livre* e o *Admirável Mundo Novo*,mas nos deteremos na exposição de alguns aspectos gerais, uma vez que reconhecemos que os dois romances de

fatoapresentam vários pontos de aproximação não cogitados por Dunbar(1976) que vão além do tema do sexo sem tabus. Os principais vêm a ser relacionados aos usos dos fármacos e de meios áudios-visuais com fins de adormecimento dos instintos e espetacularização da vida respectivamente. Ou seja, são representações de sociedades nas quais a existência é planejada, e racionalizada, de acordo com o uso de meios técnicos capazes de transformarem os seus indivíduos em mero gado despersonalizado e alheio aos reais problemas do seu mundo e às próprias formações de seus conceitos e ideias.

Mas em *Piscina Livre* os ícones, as barreiras e a proposta de transformação do meio se procedem de modo distinto. Um dos itens mais execrados de *Admirável Mundo Novo* é a religião, cujo único representante se torna John, o selvagem, que por meio desta ainda se agarra a valores humanísticos esquecidos e ignorados por aquela sociedade de valores puramente eugênicos e racionais. Mas em *Piscina Livre* o tom seguido pela racionalidade é apresentado sobre a forma de culto, sendo o Computador Central a própria a imagem deste culto.

Os serviços coletivos dependiam dele. Ninguém se lembrava de que o movimento dos rolantes, a abertura das cúpulas, o condicionador de climas, o controle dos alimentos, a energia para as casas funcionarem nasciam do Computador. Ele era uma coisa óbvia, como o crescimento de uma árvore, o vento tocando as nuvens. Olidava-se que sem ELE todo o mecanismo pararia e o homem regressaria séculos. Isso era uma tolice, como se pensar que uma árvore parasse de fabricar seiva e folhas para se vingar dos insetos abrigados no seu tronco.

Todos continuaram a viver, como se o mundo tivesse sido sempre imutável e imperturbável. (CARNEIRO,1981,p.119)

Em *Piscina Livre* notamos uma maior proximidade à cultura da Ficção Científica, pela presença de seus ícones, algo que em *Admirável Mundo Novo* deve ser entendido com algumas ressalvas, uma vez que esse se apresenta mais próximo da literatura dos *Scientific Romances* que descende de Wells. O romance, lançado em 1932, é inclusive contemporâneo aos anos de auge da cultura das pulps, em especial a revista *Amazing* cujo editor, Hugo Gernsback, havia sugerido alguns anos antes o termo *Ficção Científica* para definir seus textos.

Foi exatamente pela *Amazing* que surgiu a primeira crítica relacionada ao *Admirável Mundo Novo* em solo norte-americano. Segundo James (2003) um anônimo resenhador da *Amazing*, motivado pela sua leitura ao estilo da Ficção Científica, apenas analisou o romance observando o trato de Huxley aos elementos do futuro, algo que concluiu serem insatisfatórios. Damon Knight e James Blish, críticos do fandom, também não recepcionaram o romance do autor britânico com aplausos.

A informação ressalta a distância da intencionalidade de Huxley em seu romance para aquele estilo de texto estava ainda sendo delineada na cultura da Ficção Científica. Apenas o conterrâneo britânico de Huxley, o escritor e crítico Kingsley Amis, tratará de reassociar o *Admirável Mundo Novo* com a Ficção Científica em seu estudo *New Maps of Hell* (1963). No entanto, não seria demais esperar que o próprio Huxley desconhecesse o termo Ficção Científica, dado o local *low brow* que o mesmo se encontrava àquela época. Huxley de fato seguia uma linha de Wells com o *Scientific Romances* de caráter distópico.

Voltemos ao assunto do sexo sem tabus nos romances *Piscina Livre* e *Admirável Mundo Novo*. Em ambas narrativas, a disputa entre razão e emoção com a existência de uma tensão entre amor e sexo entre os personagens principais revelam um clima de tensão existente no próprio espaço narrativo. Os personagens apresentam traços dos grandes dilemas de suas sociedades. São representantes das disputas entre espaço urbano (*Piscina Livre*) ou a cidade ultramoderna (*Admirável Mundo novo*), no qual os sentimentos são recondicionados a uma situação de artificialidade, e o espaço da floresta, ou ambiente selvagem, em que são ressaltados os valores do mundo natural e humanístico.

No caso de Huxley, o John remete a figura do bom selvagem encontrada no pensamento sobre o "*homem natural*" de Rousseau. É indivíduo estranho, alheio à toda familiaridade que é tecida dentro dos espaços do mundo fordiano e geneticamente projetado de *Admirável Mundo Novo*.

"O Selvagem", escreveu Bernard em seu relatório a Mustafá Mond, "manifesta surpreendentemente pouca admiração ou reverência diante das invenções da civilização. Isso talvez seja, em parte, devido ao que já lhe contara a mulher Linda, sua m. . . e, em parte, ao fato de seu interesse se concentrar no que denomina 'a alma', que ele persiste em considerar como uma entidade independente do meio físico" (HUXLEY,1979,p.92)

De certo modo, observando o triângulo existente entre os personagens principais de *Admirável Nundo Novo* composto por Bernard Marx, Lenina e John, este último personagem estaria de certa forma mais voltado a um encaixe na condição que apresentada pelo personagem Several de *Piscina Livre*, mas no caso desse personagem não há uma relação mais profunda com os aspectos encontrados no selvagem de Huxley. Several, que não é o único indivíduo de sua raça a andar entre os homens da civilização, chega a apresentar de fato aspectos de liderança em uma revolta planejada contra os reguladores do sistema e contra o seu centro, o próprio Computador Central.

É quando começam a se tornar evidentes os dois tipos de delineamento que os autores realizam para o conflito entre que em última instância vem a ser entre o homem e o produto tecnológico de sua criação. Nominalmente temos algumas ligações mais confessas de *Piscina Livre* com *Admirável mundo Novo*, principalmente quando a personagem mulher em *Piscina Livre* adquire em um momento o nome de Lenina, uma das personagens principais da trama do romance de Huxley. Em outro momento a personagem também menciona "*Several, tenho medo deste admirável mundo novo.*" (CARNEIRO,1980,p.36) mas neste caso a citação também indicaria a sentença tal como emitida pelo seu original autor e texto, Shakespeare e seu último texto teatral, "*A tempestade*", no qual a fala da personagem Miranda relata o vislumbre relacionado a chegada dos novos e estranhos visitantes à ilha em que reside com seu pai.

Mas encontraremos muitas diferenças a cerca deste traçar da presença dos artefatos tecnológicos nas vidas dos indivíduos. O condicionamento em *Admirável Mundo Novo* é um evento que ocorre logo após o nascimento do indivíduo e se impregna em sua mente de modo permanente.

"na concentração mínima de cem mil por centímetro cúbico", insistiu; e como, ao cabo de dez minutos, o vaso era retirado do líquido e seu conteúdo novamente examinado; como, se ainda restassem óvulos não fecundados, era ele mergulhado uma segunda vez e, se necessário, uma terceira; como os óvulos fecundados voltavam às incubadoras; onde eram conservados os Alfas e os Betas até seu acondicionamento definitivo em bocais, enquanto os Gamas, os Deltas e os ípsilons eram retirados ao fim de apenas trinta e seis horas para serem submetidos ao Processo Bokanovsky. (HUXLEY,1979,p.9)

Em *Piscina Livre* o condicionamento é uma atividade que se inicia nas escolas e continua por toda a vida dos indivíduos, sendo os fármacos (Somas em *Admirável Mundo novo* e Mep-14 em *Piscina Livre*) não simplesmente benesses para a eliminação de males psicológicos e obtenção de algum prazer, mas elementos deste contínuo condicionamento.

Ox procurou controlar os pensamentos. Era fatigante repetir as frases chaves, os bloqueios de condicionamento, aprendidos na escola. Mep-14 era imediato, mas atingia os efeitos, não as causas. Several não tomava mep-14. Arthur, sim. (CARNEIRO,1980,p.91)

A separação entre castas genéticas em *Admirável Mundo Novo*, resultado do processo de condicionamento realizado invítro, leva também a própria separação das forças de trabalho, mas observamosque *Piscina livre* segue um rumo extrapolativo do ócio moderno, no qual os aparatos tecnológicos surgem como emancipadores do esforço humano, colocando a possibilidade do mundo sem trabalhos através da existência da máquina.

É aí que o romance de Carneiro revela seu caráter de acolhimento aos ícones. A presença da máquina é crucial na trama de *Piscina Livre* realiza grande parte do trajeto delineador do sentido distópico presente no romance. Temos assim em *Piscina Livre* uma representação de processos da eliminação do trabalho com a utilização de robôs, servos mecânicos que, em sua função de ferramenta, substituem

o esforço físico do homem, e da máquina computacional que substitui o próprio esforço intelectual, como meio para garantir, ao final do processo, essa emancipação máxima do homem de qualquer esforço físico e mental.

Ora, Sharon, estamos no limite quase do conhecimento e do controle artificial. Nossa vida facilitada pela ciência nos torna apáticos e comodistas(...) Aqui máquinas fazem tudo, pensam por nós, agem por nós.. (CARNEIRO,1980,p.20)

Assim, em *Piscina Livre* veremos observar um conflito intelectual entre o homem e a máquina, mais do que apenas a centralidade do sexo tal como tem sido matéria da exploração dos críticos com abordagens nos *motifs*. Desse modo, observamos que leitura dos *motifs* tendeu a deixar de lado grande parte do trabalho traçado dentro do romance *Piscina Livre* - subvertendo e escondendo outros sentidos em privilégio do que seria mais aparente e estável, subjugando os trabalhos de linguagem, as peculiaridades do texto a uma busca de correlatos a um determinado protocolo de leitura pré-existente. Ao realizar sua análise Dunbar(1976) afirmou se basear na noção de Heinlein de uma *ficção especulativa* como proposta de ir além de uma mera análise de uma Ficção Científica convencional, mas no fundo seguiu os protocolos de uma comparação baseada nos *motifs* por um método de exclusão ao que seu conhecimento permitiu realizar.

No romance *Piscina Livre* há de fato a representação de uma estrutura insidiosamente construída para abarcar a humanidade em um contínuo exercício do seu corpo em uma série de estímulos físicos, psíquicos e audiovisuais. Mas tais não ocorrem de forma gratuita ou requerem a própria centralidade da narrativa. São processos que em si causam um apego à materialidade e conseqüentemente uma supressão da mente. O homem é um ser confinado e submetido a um conjunto de experiências que fazem de seu mundo um verdadeiro laboratório do qual não se coloca como senhor, mas como simples elemento de análise.

Pequeno e infinito, o corpo humano vive à procura de contato, de osmose, de experiências repartidas, de sensações mútuas. Na hora do orgasmo o resultado é perfeito. Mas tão breve, limitado às forças físicas. Estas mesmas forças físicas multiplicadas em alguns setores milhões de vezes, capazes de prolongar os movimentos dos nossos braços, aumentar a velocidade das nossas pernas, o alcance da nossa voz, mas impotente ainda para controlar permanentemente o desejo. a esperança o amor, o ódio. Não controle relativo e supressivo dos capacetes, do mep-14, mas a transformação definitiva dos objetivos, a criação de algo novo e diferente. (CARNEIRO,1981,p.51)

O tom exposto pela passagem ressalta o ar de observação analítica mantido em vários dos pequenos momentos narrativos do romance, é um olhar distanciado de alguém que examina, não de alguém que sente e nem que julga. A voz narrativa segue sem envolvimento emocional, sem adornos, em uma frieza matematicamente construída na exposição de detalhes que caracterizam o seu gesto experimental. Os meios tecnológicos, criados pelos homens surgem deste modo como principais guias e condicionadores da própria humanidade, num reverso de papéis no qual o criador se torna subestimado ao lugar da criatura.

Homens geniais dão os saltos para frente no terreno virgem. E o Computador Central? Se ele reúne todo o conhecimento humano, essa massa fantástica de cultura, que nenhum cérebro humano poderia acumular, impediria também a compreensão do novo, limitaria o que parte da intuição que é arriscada porque pode fracassar? (...) Ele sabe tudo o que a soma dos homens sabe, mas não precisa de mep-14 nem tem medo de morrer. Todos os seus órgãos são substituíveis e susceptíveis de serem melhorados. Ele pode identificar as tempestades e ciclones, pequenas manchas circulares e limitar os seus efeitos ou dispensá-los. Suas telas sensíveis captam até o movimento dos subterrâneos, a migração dos pássaros, o deslocamento dos insetos. Cérebro imenso fiscalizando a Terra, seu brilho de estrela nova pode ser visto à tarde e as crianças apontam a "estrela que caminha", feita pelos homens, para a sua distração. (CARNEIRO,1981,p.99)

Falar de um ser que é tudo, que está por detrás de todas as coisas é um ato ao mesmo tempo contemplativo, pois há um quê de divino em torno de tal figura ao mesmo tempo em que se sente de tal autoridade uma impositiva determinação. Ao centro, mas acima, em uma visão alargada sobre o real, e deste modo conhecendo todas as coisas, suas constituições e medidas, o computador, que é a própria mente

emancipada do homem, regula com total competência as vidas dos seres de baixo, meros insetos. Se *os homens geniais dão saltos para frente do terreno virgem* (CARNEIRO,1981,p.99) como propõe a voz narrativa, o que temos em contrapartida é a própria estática garantida pelo isolamento.

Em *Piscina Livre* temos o panorama de uma sociedade que se deixou dominar pela máquina. Esta preencheu a vida de seus indivíduos interligando suas atitudes a uma enredada série de ritos e cultos e moldando definitivamente toda a estrutura social, oferecendo modelos para ação que se verificam desde os hábitos corriqueiros e o entretenimento e mais profundamente entrando em áreas do inconsciente e nas percepções do mundo.

A narrativa de *Piscina Livre* abstém de dar informações mais detalhadas sobre o espaço e o tempo, assim não temos ao certo boas informações de que lugar é este em que são transcorridos os fatos, se este seria algum lugar conhecido no planeta ou mesmo em outro lugar qualquer do espaço conhecido. De outro lado, não temos informação sobre em que momentos se transcorrem esses fatos, se tudo se passa em um futuro longínquo, ou mesmo em um tempo paralelo como se tudo pudesse fazer parte de um grande experimento.

Deste modo, a narrativa simplesmente ocorre. Tais ausências de fato nos colocam diante do impasse sentido pelos próprios personagens. Esta sociedade está isolada e perdida em seus próprios rumos, refletindo alguns delírios ocasionados por essas ausências de marcas. Há um reforço pela vivência to tempo do agora, uma das marcas da antiga poesia pastoral, gênero que Suvin (1979) procura ressaltar ligações com a Ficção Científica.

The pastoral (...) is essentially closer to SF. Its imagery framework of a world without money-economy, state apparatus, and depersonalizing urbanization allows it to isolate, as in a laboratory, two human motivations: erotic and power hunger (SUVIN,1979.p.9)

Decerto, o sentido do laboratório do antigo espaço da pastoral como Suvin relata é transformado em *Piscina Livre* em um mundo no qual as benesses idílicas

como todas as ausências de compromissos e encargos do mundo urbano e o livre cotejo dos prazeres são garantidos pela máquina, mas esse quadro comparativo não se encaixa de todo, uma vez que, ao invés da noção do livre pensador pastoral, os processos de despersonalização em *Piscina Livre* podem ser observados nas barreiras tecnológicas que impedem os personagens de construir e formarem uma progressão de idéias. A aparente paz e estabilidade demonstra outra face, seu duplo registro com a contraposição entre éden e inferno, entre um cenário ordeiro com requintes de uma pastoral e de outro lado um mundo caótico onde as idéias divergentes são reprimidas, se torna constante em toda a trama. Cada atitude carrega um sentido duplo, ao mesmo tempo alentador e aprisionador. O cárcere se traveste de liberdade num meio em que sentidos abstratos como o amor (que virá a ser matéria do relacionamento do trio de personagens principais do romance *Piscina Livre*) dão lugar à materialidade de sentidos como o sexo.

Que reduzida prisão a do homem, debaixo da fina lâmina de ar envolvendo a Terra, com nosso pequeno cérebro incapaz de formular pensamentos duplos, de imaginação limitada e lenta, tenta compreender os mistérios mais próximos, dentro de dez anos-luz, deste canto da galáxia, enquanto o Universo começa com números que o homem sabe, mas ainda não compreende. (CARNEIRO,1980,p.104)

A máquina quebra a própria montagem da mente, quebrando assim o trajeto da cognição, tornando a tudo um vasto universo familiar. Alguns aspectos cruciais sobre a questão da representação dos personagens de Ficção Científica já estavam contidos na discussão que H.G.Wells e Henry James travavam no início do século XX.

James urged Wells to leave off his social preaching and explore instead the subtleties of personality. Wells replied that close scrutiny of character is only possible when the social frame remains constant. In his own time, Wells argued, the acceleration of social change, under the combined impact of scientific discovery and industrialization, had made the frame itself part of the picture. (SANDERS,1979,p.133)

Desse modo procuraremos debater em *Piscina Livre* os processos de transformações desses enquadres (frames), ou como coloca Suvin (1979), as transformações dos espelhos de cognição, nas relações entre eu e mundo a princípio com a representação fragmentação do sujeito e depois com conflito intelectual empreendido para se reconquistar um sentido de mundo perdido. Os personagens necessitam de alguma forma de racionalidade para superar os limites, para vencer os conflitos impostos pelas barreiras deste mundo ficcional.

Tal como no conto policial, principalmente tal como delineado pelo mestre do conto Poe, a solução para o conflito não é em si o grande dilema da narrativa, é certo que esta não deixa de se estender tendo a busca como o elemento de impasse que motiva a ação, mas os caminhos do pensamento e os próprios métodos propostos para o desarme das idéias são tão importantes quanto o próprio acesso à solução. Assim a barreira se torna a imagem do próprio desafio imposto pela narrativa aos quais os seus protagonistas só poderão ultrapassar para conquistar seus objetivos uma vez que demonstrem estar dotados de alguma racionalidade.

5.1 O COMPUTADOR CENTRAL E A REPRESENTAÇÃO DO MUNDO ISOLADO

Para Wolfe (1979) a máquina se apresenta sob a forma da ambiência, o que permite que seja notada como nave ou a própria estrutura social que pode ser mantida em uma verdadeira mônada, e também pode ser representada sob a forma da humanidade, como transformação da imagem dos homens, o que veremos adiante com os *Andrs*. Neste sentido o Computador Central se apresenta como este ícone ao constituir uma verdadeira entidade acima dos homens e dos *Andrs*. Mas, ao contrário destes, o Computador Central “*Não se emociona, nem tem sexo*” (CARNEIRO, 1980, p.123), embora demonstre ser capaz de se metamorfosear, mas ainda assim sem perder sua essência que se mantém puramente e profundamente racional. Sempre descrito como em um lugar privilegiado, sempre acima de todas as

situações, observando pacientemente e apenas aparecendo como parte da ambiência durante toda a narrativa, ele é *"o supra-sumo da sabedoria mundial"*. (CARNEIRO,1980,p.51) encarnando o papel de base informacional sempre que requisitado algum dado por alguns dos personagens, ao qual expressa em tom de código em uma linguagem puramente metalingüística e direta, quase nunca se apresentando como um personagem de fato.

Mas ainda assim, quando é citado diretamente por algum personagem, principalmente por Several, com o qual demonstra uma afinidade maior, o Computador Central não se manifesta de mesma forma, não emite seus mandos, nem expressa seus argumentos diretamente aos homens, na maior parte do tempo *"está calado"* (CARNEIRO,1980,p.123) como a transparecer o papel que possui de ser uma enorme cabeça pensante que prefere manter para si os seus juízos, seguindo seu rumo de profundo processar sobre o mundo, as coisas e os seres.

De tal modo, ele apenas segue realizando seus feitos, organizando o mundo para os deleites e demais conveniências humanas, mas sem estabelecer uma comunicação direta em todo o processo. Segue de fato uma estrutura milenar de pensamento, um automatismo pré-estabelecido e que se fixou nos hábitos do cotidiano de acordo com os desejos de seus próprios programadores, pois *"aprendera com os homens o que tinha importância para os homens."* (CARNEIRO,1980,p.126) mantendo padrões mais do que estimulando novos rumos, novas criações.

É ao mesmo tempo um espelho das necessidades, uma vez que *"seu raciocínio é uma forma estratificada milenar de resolver problemas do ponto de vista do Homem."* (CARNEIRO,1980,p.61) e também uma esfinge projetada pelos homens e temida pelos mesmos, dado a sua posição central e organizadora de todas as principais decisões. Sua imponentia se revela na medida em que procura suprir, do mesmo modo que supre a humanidade com suas benesses tecnológicas, verdades e palavras que foram perdidas e usurpadas durante as épocas, procurando superar ao seu modo o abismo semântico ocasionado pelo tempo, pois quando *"interpreta o passado, é obrigado a traduzir"*(CARNEIRO,1980,p.32), o fazendo como quem emite julgamentos.

Assim, decifra todos os códigos do mundo, retendo sua própria versão uma vez que “*sabe a verdade*” (CARNEIRO,1980,p.60) se constituindo como verdade e a tudo dominando. Assume os destinos e responsabilidades da existência humana, proporcionando o ócio necessário capaz de tornar essa sociedade uma verdadeira aristocracia controlada em meio a um paraíso projetado nos conformes do raciocínio.

Segundo conta Wolfe (1979), as barreiras físicas em torno das cidades ou territórios representados em narrativas de Ficção Científica se apresentam como verdadeiras manifestações de um desejo em conter um mundo conhecido e regulado sob a proteção de outro mundo, desconhecido, e por isso mesmo desfavorecido de princípios reguladores.

O mundo de *Piscina Livre*, como já vimos, é mantido sob o controle da oponente figura denominada Computador Central, que representa o que é considerado o verdadeiro bastião da ordem humana, uma vez que se coloca como “*o supra-sumo da sabedoria mundial*” (CARNEIRO,1980,p.51), seu fidedigno agente regulador do conhecido em um sentido cognitivo. Mas estruturalmente, o espaço em que é mantida toda a vida na *Piscina Livre* também consta de meios físicos de proteção que garantem um afastamento ao mundo exterior: Uma cúpula erigida por cima deste território conhecido, e pelo terreno suas fronteiras são divisadas de fato por barreiras físicas que afastam toda a estrutura de uma floresta que, por ter ficado fora dos interesses humanos, dado ao fato destes terem se voltado unicamente para a perscrutação de um espaço interior, veio a erigir uma biosfera própria ao longo de um vasto período de anos. É o que se pode notar pela ilustração da seguinte passagem:

A floresta se estendia de horizonte a horizonte. Bela e selvagem, voltara à pujança de mil anos atrás. Troncos nodosos, cipós, trepadeiras, cobriam campos outrora erosados, se formavam nas pastarias abandonadas, cresciam nos desertos recuperados pela técnica. Baobás, cedros, sequóias, jequitibás, seringueiras, misturados às árvores frutíferas, punham um manto verde nas distâncias. Velhas estradas cobertas de asfalto ainda atravessavam as imensidões, cheias de buracos, com o mato rasteiro invadindo as suas bordas. Os bichos maiores fugiam de qualquer proximidade com o homem, os menores se espalhavam por toda a parte, aves coloridas nos galhos, focinhos assustados emergindo das folhas secas, pulando ágeis a um barulho estranho.(CARNEIRO,1980,p.51)

A riqueza ilustrativa da passagem enfatiza a *menagerie* particular que vem a ser evocada em vários pontos da narrativa, o que confere sempre uma plasticidade própria a sua composição, realçando traços de um mundo que se desenvolveu por seus próprios meios.

Tal pujança como a descrita, notamos, veio a se tornar possível pelo afastamento da racionalização e do princípio do progresso que é mantido dentro das fronteiras do mundo conhecido e protegido. Intocado pelas mãos humanas e pela mente impositiva do Computador Central, este mundo retornaria a uma condição de desconhecido, e alheio aos mandos ocorridos no mundo interior, apresentando uma racionalidade particular notada pelo aparecimento de espécimes de cores, tamanhos e traços particulares, que apresentam ao todo quadros alternativos àqueles do mundo protegido.

É aí, neste espaço fora daquela racionalização que ordena as estruturas da sociedade de *Piscina Livre*, que ocorrem algumas cenas mais oníricas do romance, principalmente entre Several e a personagem mulher que a tomam como verdadeiro refúgio às imposições da *Piscina Livre*. É por essa razão de refúgio que neste espaço também residem os *Andrs* desgarrados, verdadeiras vítimas da sociedade dos homens da *Piscina Livre* e que ainda, estando na floresta, correm o risco de serem perseguidos e mortos pelos seus senhores.

Ao mesmo tempo, pela dimensão de ambiência a que chegam as máquinas, pode-se dizer que o homem se encontra completamente isolado pelo que ele próprio criou, elas delimitam as fronteiras do mundo conhecido, vigiam as suas atitudes, delimitam as suas próprias vontades. O ser humano nunca está completamente só, a máquina é um elemento ubíquo e que assume várias formas, provendo os mais diversos aparatos para a comodidade social, sejam os rolantes, esteiras dispostas em toda parte que o livram do próprio fardo do ato de andar, sejam as suas próprias casas que se apresentam como verdadeiras máquinas com os quais os habitantes dialogam.

Barrow estava só. Mas, a um simples comando da sua voz, toda a humanidade estava ali, ao seu lado. Tudo o que pensava, desejava, amava, ou provocava ódio, se relacionava com os outros. Muitos pregavam a coragem da solidão. Desligavam aparelhos, tiravam a pulseira. Barrow não acreditava naquela coragem, nem julgava fosse uma solução. A força que os impelia ao isolamento era uma tentativa, uma libertação inútil ao apego da comunicação. O homem sempre foi uma semente desesperada em busca de contato, lançando raízes para absorver o alimento da terra, galhos e folhas para sentir a luz, respirar o ambiente, crescer, reproduzir. Era estranho pensar no tempo em que só a voz e os gostos atingiam a percepção do próximo. (CARNEIRO,1980,p.50)

Além do fato de que os homens usam capacetes para poder pensar e se equivaler aos seres robóticos Andrs, bem como para sentirem que tomam as grandes decisões sobre a sociedade mesmo de fato estas são tomadas pelo Computador Central, pode-se falar em uma mediação cibernética do homem com o mundo em que vive, uma integração a este ambiente que de fato é completamente máquina. Em seu ensaio *Introdução ao estudo da Science Fiction* (1968), Carneiro comenta o romance *A superfície do planeta*, de Daniel Drode, e trata desta relação de sujeição do homem aos seus aparatos tecnológicos:

Essa concepção do homem completamente isolado, para conseguir paz e estabilidade nas relações humanas foi simbolicamente explorada por outros autores de S.F. Fazer com que o homem, levado por preconceitos ou obrigado mecanicamente a só se defrontar com seus semelhantes através de projetores e instrumentos eletrônicos, inclui o pressuposto de que a separação, o filtro estabelecido pela distância através de aparelhos, possibilitem controlar os potenciais agressivos da personalidade humana. Seria, em outras palavras, imaginar que só o homem preso, mecanicamente, em relação aos seus semelhantes, poderia alcançar o entendimento e a paz. (CARNEIRO,1968,p.66)

Assim, as barreiras tecnológicas, com seus códigos impositivos, furtam dos indivíduos a possibilidade de apreenderem os sentidos de uma contemplação do horizonte, limitam a compreensão do que possa ser considerado além de sua programação computacional e coagem para que essa seja a única paisagem possível para a fruição de suas ações. E como apontado por Carneiro, tornam-se

elementos de controle, de sujeição de suas espontaneidades. Lembramos o fato de que para, Wolfe (1979), a imagem da barreira é uma constante em várias narrativas de Ficção Científica, é dela que provém todos os subseqüentes ícones.

The barrier separates a highly technological society that for some reason cannot continue to expand, or cannot find a meaning for its expansion, unless the barrier is the knowledge that will enable the society to sustain its impetus of growth. In some cases, this knowledge involves a metaphysical sort of awareness – “destiny” (WOLFE,1979,p.33)

Em *Piscina Livre* encontramos vários processos em que a barreiras tecnológicas atuam sobre os personagens, isolando-os de diversas formas do mundo. Esse duplo registro entre liberdade e escravidão, acolhimento e estranhamento marca os contatos dos homens com as máquinas.

5.2 OS INDIVÍDUOS, AS PULSEIRAS E AS IDENTIDADES

Um exemplo forte do acolhimento dos humanos em meio aos seus aparatos tecnocientíficos está relacionado ao uso das pulseiras de identificação e localização. Ninguém ao certo sabe seu nome, ele é dado por meio de um processo aleatório diário

—Será que não era melhor antigamente, quando se levava um nome a vida inteira?

—Não, está provado que não. Limita a liberdade, estabelece reações uniformes (CARNEIRO,1980,p4.)

A este ponto trata-se a noção de ter um nome como se estivessem sujeitos a um código interpretativo-valorativo, mas o que pode ocorrer caso não haja nenhuma

forma de nomear e atribuir um sentido a um referente? Os personagens perdem parte desta própria referencialidade particular nesta dança entre diferentes nomes que os preenchem todos os dias, surtindo eternas novidades, eternos momentos de pergunta sobre as suas origens e seus possíveis significados. Forçados a se adaptar a uma transformação sem fim, a um rumo do qual passam sem marcas.

O exemplo mais emblemático desta destituição de si mesmo pela perda desta referencialidade pode ser notado durante a celebração do rito denominado *Comunhão total*, que transcorre em um *Templo do Contato*. Os nomes por si fazem a alusão a essa experiência de entrega e perda de si mesmo. O mesmo é vivenciado pela personagem mulher no qual se destina a executar uma verdadeira *Profissão de fé*, que significa realizar uma total entrega simbólica de todos os seus itens de identificação para uma posterior entrega de si e assim adentrar em um estágio de *Prazer meditado* e posteriormente a outro ainda mais profundo denominado de *Mensagem da Carne*. Enquanto a personagem é despida de seus adornos e objetos cibernéticos, o Controlador, uma espécie de sacerdote que guia todo o processo, recita lhe alguns versos

"Livre de corpo livre
com o pensamento livre
e a pele livre para
o contato humano
da carne que é tua
e nossa e vibra
na Comunhão Total."

(CARNEIRO, 1980, p.10)

A personagem demonstra a todo o instante o temor particular por participar do processo, desprender-se de sua pulseira e se tornar "livre" de "pele livre" como anuncia o Controlador não é uma atividade fácil, é um despir-se completo de si, de todos os seus últimos vestígios antes de se entregar a uma condição de verdadeiro ser inominável.

Era a primeira vez em sua vida que Nice se separava da pulseira. A mão do Controlador era sua única segurança e contato com o mundo. Se ele a largasse ali se sentiria como um piloto de uma nave perdida no espaço, sem direção, sem instrumentos. O grito humano só se ouve em algumas dezenas de metros. Sem a pulseira ninguém saberia seu nome nem poderia encontrá-la. O Controlador apertou a sua mão:

—Minha irmã, tenha calma, tudo vai bem. Nada tema, você se desligou do mundo deixando sua pulseira, mas o mundo próximo que está ao seu lado é autentico, legítimo e pessoal. Na Comunhão Total você sentirá a Mensagem da Carne, você despertará a Purezas o Instinto, o Prazer. (CARNEIRO,1980,p.11)

O corpo assim passa por um processo em que é tornado uma nave sem destino, rumo ao desconhecido, ao próprio caos de si. Nesta passagem, ao invocar a figura da nave notamos a ocorrência de um interessante intertexto com um conto do escritor André Carneiro, justamente denominado *Diário da Nave Perdida* que de fato possui um amplo relacionamento com o romance *Piscina Livre*, uma vez que, para Tavares (1992,p.12):

Almost ten years later, André Carneiro returns to the universe of *Piscina Livre* (which in turn derived from the short story *Diário da nave perdida*) in a book that strays even further from the conventional techniques of novel".

O *diário da nave perdida*, conto do livro homônimo publicado em 1963, apresenta vários dos vocábulos encontrados em *Piscina Livre* como o fármaco mep-14, que também é chamada por meprobalina-14, há também o hipnocine, o Bilbiomatec, além de alguns processos que podemos identificar com *Piscina Livre* como esse de destituição não só de uma identidade mas também de um modelo de cognição. O conto narra a história dos sobreviventes de uma tripulação que se perde nos confins do universo. Entre vários mortos ocasionados por um incidente apenas um casal sobrevive só para se verem isolados naquela pequena nave de destino incerto, que "*segue rotas e velocidades desconhecidas*" (CARNEIRO,1963,p.167) pois os mostradores não funcionam como deveriam. O estado demonstrara a completa sujeição dos mesmos aos destinos do acaso e assim seus tripulantes se vêem colocados em uma situação à mercê da completa sorte.

Assim, durante este trajeto, enquanto a aparelhagem técnica e os recursos farmacológicos se tornam falhos e escassos, ou seja, quando os resíduos da civilização se apagam, os dois únicos sobreviventes passam a empreender uma nova e intensa jornada rumo aos seus próprios e desconhecidos mundos interiores, assinalando a busca por um novo Éden para além das utopias que nortearam os primórdios do gênero e incensaram a Ciência como a panacéia da vida moderna, o Deus fáustico capaz de desafiar a própria Natureza. É o que testemunha o personagem em um de seus relatórios febris, escritos em meio a essa escassez.

Tenho pensado. Não posso evitá-lo nessas horas vazias. Esse perigoso exercício tem me fascinado. Recostado diante do painel, deixo a imaginação por todos os caminhos. Embora coordenador de reflexos, não me julgo passível de repreensões. Nossa situação continua de total emergência,. Sem o mep-14 e o resto, sem análise do ciberneta-mental, não termos outro recurso senão pensar. (CARNEIRO,1963,p.170)

Do mesmo modo como os tripulantes da nave perdida se vêem destituídos de um mundo para adentrarem em outro totalmente desconhecido, a personagem mulher em *Piscina Livre* também vem a passar por tal transformação durante sua experiência da *Comunhão Total*. O rito chega ao seu ápice no momento conhecido como *Mensagem da Carne*, no qual o ser, já destituído de identificação, se vê reduzido apenas a uma simples materialidade de objeto:

Nice foi se acalmando, música leve e doce escorriadas paredes, o Controlador ainda segurava sua mão, depois os acólitos puxaram as costuras da sua túnica, ela ficou nua, o Controlador fez um sinal, pelo alto veio deslizando o grande Anulador, com suas pontes de energia, até cobri-la a dois metros de altura. Irmãos o irmãos se aproximaram, sorrindo, Nice sentiu o corpo leve, as costas se despregavam do coxim, ela subiu lentamente como se estivesse flutuando na água.

"Carne vestida de espaço
isolada de todos
sem colar nem pulseira

para as mensagens do mundo,
sinta o calor dos dedos
do sangue e dos nervos
que te conhecem, te afagam,
te seguram, na linguagem
do amor que afasta o medo

Homens e mulheres tocaram o corpo de Nice. Dezenas de mãos a correr da nuca aos artelhos, premindo com força, deslizando em veludo, dedos trêmulos seguindo curral e reentrâncias, escrevendo palavras desconhecidas no ventre liso, peneirando na floresta do púbis, arranhando de leve com unhas finas a base do seio, ala que o pensamento de Nice se derretesse em si mesma, na mensagem das mãos, no instrumento do seu corpo, na entrega coletiva, Comunhão Total do amor e carícia(CARNEIRO,1980,p.12)

A personagem então se torna simplesmente carne, *"uma carne vestida de espaço"* enquanto se entrega ao toque de todos os presentes nesta cena violenta . Essa brusca redução à sua materialidade, tal como o indivíduo que se reduz a um corpo inominável para depois este ser mais uma vez reduzido a uma razão de objeto, é bem sinal de outros processos que ocorrem com as palavras em geral no romance, em especial o que ocorre com a palavra amor. Assim os personagens se reduzem a essas circunstâncias abstratas, tornam-se sujeitos do agora, uma vez que o passado e o futuro são realidades as quais ele não possui menor interesse, uma vez que sua linguagem, observando-se o modo o qual ela é processada, não permite acesso a tais conceitos. Vivem sem marcas, sem caráter, sem vestígios de um nome, de um porto seguro para a formação de conceitos, para formarem objetos de conceitos que servirão à sua própria reflexão.

5.3 O PERSONAGEM HOMEM E A PERSONAGEM MULHER

Tal tensão descrita anteriormente pode ser encontrada na relação entre o personagem homem e a personagem mulher em *Piscina Livre*. Entre esses dois personagens há uma constante falta de entendimento que exemplifica grande parte dos conflitos que são observados na própria narrativa. Em um dado momento em que estão juntos o homem procura sonhar ao lado da mulher. Encostado nela, diz: "*Quando ponho a cabeça nesses seios penso em coisas elevadas*" (CARNEIRO, 1980, p.20) que logo contrasta com a fala da mulher, que afirma "*meus seios são pequenos*" (CARNEIRO, 1980, p.20). O brusco corte entre o sonho do homem e a fala da mulher dão sinais da difícil convivência entre os dois, mas irá também refletir a própria condição de viver neste mundo em que os códigos são escassos. Em seguida a cena descrita ocorre um dos momentos mais decisivos entre os dois personagens, um diálogo que põe suas diferenças frente a frente. Trata-se de uma sugestão para uma nova vida, tomar novos rumos, são as coisas elevadas que o personagem desejava transmitir, ele quer sair dali e quer fazer isso ao lado dela:

—Ora, Sharon, estamos no limite quase do conhecimento e do controle artificial. Nossa vida facilitada pela ciência nos torna apáticos e comodistas.
(CARNEIRO, 1980, p.20)

Para os olhos dele, aquele mundo da *Piscina Livre* se apresenta como uma verdadeira terra devastada. Aos seus olhos nada ganha valor, nem a vida dentro da cúpula, com os ritos e todas as condições, nem mesmo a vida fora dela, o mundo da floresta é simplesmente o local em que se dirige para caçar os Andrs. A despeito da vida naquele mundo, a viagem para o os confins do espaço sideral lhe parece ser a única resposta, ou seja, sua derradeira solução para os dilemas do mundo é simplesmente abandonar os planos da vida terrena. Consonante a esse abandono

pela falta de vontade em empreender alguma transformação, há também outro momento do diálogo entre homem e mulher que se constata uma verdade da época, a falta de mistérios, de fronteiras novas para serem buscadas, uma vez que todo o planeta é um cenário totalizante em que todo o mundo é abarcado em seu interior. O sentido da falta de mistérios vem a contrastar com a fala da personagem mulher, uma vez que ela provoca uma oposição ao dizer.

- Hamlet, vi na bibliomatec a história de um cientista do século dezanove que afirmava "a física não tem mais nenhum mistério, já descobrimos todas as suas leis". (CARNEIRO, 1980, p.20)

No todo, o personagem homem se apresenta como um opositor a muitas das transformações em decurso durante o romance. Em muitos momentos se encontra só e lamenta a ausência da parceira, que está de fato com o Andrs Several. O homem chega a afirmar não sentir ciúmes de Several. Sua preocupação não se volta ao ato sexual em si, mas ao contato intelectual estabelecido entre a mulher e o ser robótico, principalmente pelo fato de Several manter longas conversas com a mulher.

— Bem, você verá que eu sou razoável. Vou admitir a *Piscina Livre*, ter relações sexuais com um Andrs pode ser até saudável, relaxante, divertido, poucos homens sabem imitar as posições que eles fazem. Porém, viver com eles, dormir com eles todos os dias, conversar só com eles, isso eu acho falta de sensibilidade. (CARNEIRO, 1980, p.6)

Em relação aos Andrs em geral o homem também demonstra completo ódio e sentimento destrutivo. Ele não perde oportunidades para expressar suas diferenças para com os Andrs, ele não aceita a existência de seres semelhantes aos humanos ao ponto de demonstrar um ódio gratuito e explosivo. Nem ao menos os considera inteligentes, mas apenas programados.

—Os Andrs foram criados pelos homens, mas não são homens.

Adolf, o braço levantado, gritava mais do que todos. A sua linguagem violenta era uma novidade, os membros do Conselho ouviam-no com um misto de surpresa fascinação, todos tinham aceitado tacitamente o bloqueio do Computador, a maioria discordava das afirmativas anticientíficas de Adolf, mas tinham uma curiosidade mórbida de ouvi-lo, o que representava uma aceitação. (CARNEIRO,1980,p.117)

O personagem se transmuta nesta figura chamada Adolf e apresenta trejeitos de um Hitler, a comparação não é acidental e vem a se constituir um dos paralelismos apresentados no romance em relação à história. É fato que as distopias clássicas, os romances de Huxley e Orwell, apresentavam alguma relação com alguma visão política da realidade, sendo seus textos confirmados em seu sentido ensaístico como uma promoção de debate ao estado atual de suas sociedades. Carneiro não deixa por menos, tece em momentos da trama esses sinais de oposição principalmente nessa personagem do homem e suas idéias radicais voltadas para o meio em que vive. As opiniões radicais e destrutivas deste personagem, ao contrário do que se observa nos outros personagens humanos desta sociedade, é totalmente exclusiva em todo o romance, e vem a ser enfatizada pela sua rivalidade com Several pela primazia do sentimento e da razão em torno da mulher. Em alguns momentos ficamos sabendo que, como membro do conselho, o homem expressa visões políticas próprias, todas de caráter radical em relação aos seres robóticos. Ele é um reformista anárquico, não acredita em transformações, mas apenas na criação de um espaço novo que surgiria após a completa destruição do antigo.

5.4 SEVERAL E A PERSONAGEM MULHER

Ao contrário do que ocorre com a convivência entre o personagem homem e a personagem mulher, a relação com Several se pautará no princípio da comunicação e da transformação, uma vez que Several a ensina a largar a maioria dos dispositivos de condicionamento disponíveis nesta sociedade. Os dois

personagens se encontram pela primeira vez no local que dá título ao romance, a *Piscina Livre*, um espaçoconstruído para o deleite sexual feminino, no qual se encontram a disposição das mulheres parceiros artificiais, Andrs e parceiros animais, gorilas. Apesar de serem destinados exclusivamente para tal tarefa de simples instrumentos sexuais, os Andrs se demonstram seres inteligentes e versáteis e se colocam fora das condições e condicionamentos humanos. Neste panorama Several se destaca como o Andrs mais bem articulado, tanto racionalmente quanto emocionalmente.

Os elementos de sua caracterização, principalmente concernente ao fato deste possuir “*um sorriso perfeito, os lábios se entreabriam com naturalidade, os dentes desiguais e um pouco grandes*”. (CARNEIRO,1980,p .8) podem vir a esboçar um contraste, em que se opõe *perfeição, desigualdade e desmesura*, mas ao que vemos a perfeição vem a ser enfatizada pela voz narrativa neste personagem justamente por este não possui uma imagem idealizada, o que indica que se apresentar com uma aparência humana em todos os detalhes, inclusive no que se poderia caracterizar como defeito ou traço particular. Several é um indivíduo que se apresenta com proporções devidamente humanas por fora, visto possuir uma aparência totalmente própria, bem como pode ser considerado como um humano por apresentar anseios como a sua vontade em constituir uma linha de existência própria, fora dos desmandos dos homens e do Computador Central

A cena de encontro de Several e da personagem mulher se torna o prenúncio de um envolvimento que tenderá a transformar a vida de cada um dos dois. Dunbar cita esta cena em sua tese sem dar detalhes sobre a mesma. Sem uma contextualização, fica difícil ter uma idéia do que ocorre. A descrição não se faz de modo gratuito. O ser robótico Several de fato dá um testemunho que é único em todo o romance, nenhum personagem demonstrara esta articulação sobre os próprios sentimentos como ele:

—É indescritível, uma coisa que cresce em força, carícia, calor, fico fora do mundo, cega, surda, muda, ah, ninguém sabe como explicar. . E você?

Several tentou:

— Podemos ficar horas falando sem dizer nada. E uma orquestrafantástica, milhares de instrumentos ligados ao Computador Central. Cada instrumento tem suas opções e todos tocam coisas diversas. De repente há um campo magnético total, os sons se alinham na direção certa como limalhas de ferro debaixo de um 1. imã, a torrente explode como uma supernova iluminando a galáxia (CARNEIRO, 1980, p.8)

Assim, também chegamos a idéia de que esse personagem de fato consegue conciliar algo que os homens não mais conseguem realizar, o compasso entre palavra e pensamento, o que também pode ser descrito em termos de sensação e racionalização. A transformação da experiência vivenciada em uma compreensão abstrata, uma vez que pode ser transmitida com um conjunto de palavras e particular dado ao aspecto único singular da própria experiência. Notamos também que o este texto também carrega algum intertexto com o pequeno conto "*noite de amor da galáxia*", uma vez que os dois repercutem uma celebração contagiante ia um nível do cosmos radiada por um momento de união amorosa.

A amplitude da imagem descrita por Several realça os indícios de uma possibilidade não só pela conquista de algo ausente àqueles indivíduos, o sentido do amor, como também o da própria existência. Notamos que a sua descrição passa por momentos de concentração, ordem e dispersão, com um estouro final, metáfora clara do próprio gozo mas que leva a um sentido de liberdade não só do corpo mas da sujeição a todo o sistema da *Piscina Livre*, pois o que se revela é que os dois personagens irão trilhar um só caminho ao longo do romance, a história dos dois irá recheiar a trama de momentos de demonstração de luta e busca por possibilidades de vivências para a humanidade.

O próximo diálogo entre os dois personagens ocorre em meio a um clima de ameaça, uma vez que há uma descrição de caça aos Andrs, o que poderia indicar um desequilíbrio nesta união. Posteriormente fica claro que o ser denominado que caça pode ser o próprio personagem homem como se sua presença fosse pressentida. É interessante notar que em nenhuma parte do romance ocorre um encontro entre o homem e Several, em um sentido geral também notamos que do mesmo modo não se chega a ocorrer um encontro entre qualquer um dos Andrs e

os homens. A não ser pelas cenas de caça que ocorrem na floresta. Do lado de fora da *Piscina Livre* os personagens

—Não vou lhe causar complicações?

—Não, Alpha, tenho meus direitos.

—Eu não consigo tratar você senão como um homem.

—Sim, eu noto.

—Kratz diz que eu sou uma primitiva. —Pode-se dar muitas interpretações para essa palavra.

—Ele parece saber a finalidade de tudo, eu me perturbo com os mistérios e o sentido das palavras.

—Os mistérios dependem do tempo e das distâncias. De que vale triplicar a velocidade da luz para alcançar outras galáxias? Houve tempo na humanidade em que se aspirava encontrar uma fórmula para fabricar ouro. Houve tempo em que se trabalhava cinco dias por semana e os outros dois se passavam em cima de veículos com rodas... (CARNEIRO, 1980, p.12)

A personagem estabelece uma visão de Several na sobreposição entre as imagens de homem e ser robótico, o que ela vê e o que sabe. É com Several que ela revela suas carências e o sentido pela inaptidão na apreensão das palavras. Several faz alusão a um passado em que o tempo havia outro sentido de vivência, no qual o trabalho preenchia a vida dos homens ao contrário do que se observa no ócio completo ao que estão destinados os "afortunados" da *Piscina Livre*. Entre os dois é que o mundo se torna mais espaço, Por sugestão de Several é que ela começa um processo de transformação, deixa de se utilizar do fármaco mais comum compartilhado entre os cidadãos, o mep-14

É pelo elemento da instabilidade que Several insere na mulher algum sentido de existência. Entre os momentos em que os dois personagens continuam fluindo por vários dos espaços proporcionados pelo sistema de prazer daquele mundo, se tornará significativo aquele em que Several leva a personagem para o local conhecido como *Salão Instável*. A experiência ali vivenciada se coloca como uma

possibilidade para o resgate do sentido de vida esquecido entre os habitantes daquele mundo distópico. É pela idéia do instável que Several traz a oportunidade para a vivência de uma experiência esquecida enquanto que tudo nesta sociedade repercute os sentidos da permanência e continuidade como os rituais que ligam os homens a uma noção de que o tempo não passa, o que foi é igual ao que ainda será, como no mundo sustentado por crenças metafísicas, abarcado pelo mito. A idéia da instabilidade surge então como um contraponto para tal conjuntura:

Alpha apertou a mão de Several. Tudo era delicado, sutil e móvel. As paredes oscilavam levemente, painéis dimensionais mostravam paisagens povoadas de objetos imagináriosse movendo pouco a pouco, o chão cedia, pareciam estar em um submarino elástico perdido no fundo do oceano, manchas de luz avançavam como peixes até o alcance das mãos, desaparecendo depois.

—Several, acho lindo, mas eu tenho medo... (...)

—Several, sempre eu tenho medo e sempre quero voltar. Por quê?

—Talvez porque o prazer esteja ligado às coisas instáveis o a felicidade ao medo.(CARNEIRO,1968,p.13)

É justamente o efeito da transformação que se discute neste momento. O instável tal como experimentado condiz com a quebra do familiar e desse modo produz a sensação de um estranhamento. Assim Several procura estabelecer um contraste entre as ideais observadas até o momento na trama, colocando a possibilidade do instável como sinal deste despertar, reaprender e se reorientar no mundo com seus próprios pés em confronto com o ilusório equilíbrio do o *status quo* proporcionado pela sujeição à máquina. Adiante entraremos mais ainda neste debate ao observar alguns pormenores e tramites deste confronto intelectual entre homem e máquina na literatura para debatê-lo em meio a *Piscina Livre*.

5.5 HOMENS E ANDRS: O CONFRONTO INTELECTUAL

O dilema de *Piscina Livre*, notamos, além de vencer o abismo que se coloca entre o a mente e o corpo, com o ultimo sobrepondo as necessidades do primeiro em uma ênfase que a própria sociedade proporciona em seus ritos e costumes, é vencer a noção de sujeição à máquina: O computador central, que é a encarnação da própria razão. Para Wolfe (1981) as máquinas, que originalmente seriam representações apenas projetadas para serem ferramentas e meras extensões do homem, tomaram uma característica peculiar nas obras de Ficção Científica, no momento em que passaram a ser representadas como dispositivos de racionalização. Tornou-se assim uma propriedade dos textos de Ficção Científica especular sobre essas ferramentas e extensões que são mais do que simples ferramentas e extensões. Mas logo viria à tona nessas representações o aspecto da ameaça ocasionado pelo perigo de um descontrole ou de uma imposição de uma racionalidade superior. A barreira da Ficção Científica encontrava então seu auge na representação do conflito realizado entre essas máquinas pensantes e seus criadores, os homens, algo que Wolfe (1979) apresentada sob o nome de “*extrapolative conundrum*”, justamente pelo aspecto avassalador do trabalho da racionalidade empreendido nesta disputa que demandaria a solução de um enigma (*conundrum*) superior.

Notamos que a observação de Wolfe (1979) possui uma relação ao que o escritor Isaac Asimov se referiria ao cunhar com a expressão “*Frankenstein motif*” (CALIFE, 2004) em uma série de artigos publicados durante os anos 70. Asimov propunha em tais textos uma superação da constante representação da criatura voltando-se contra seu criador humano. Este tema em que a criatura se volta contra o criador se repetiu durante muitos dos anos dos antigos pulps, como notou Wolfe (1979) e de certa forma vem se repetindo em algumas narrativas da atualidade, principalmente em outros media, tornando-se um verdadeiro *Frankenstein Complex*, termotambém cunhado por Asimov (CALIFE, 2004) que se refere a uma fobia não

inteiramente relacionada ao animismo descrito por Freud em seu famoso ensaio sobre o estranho (Unheimlich) em que se utiliza como exemplo o conto *Homem de Areia*, do escritor alemão E.T.A. Hoffman, no qual se observa uma relação de espanto entre o protagonista e uma figura autômata chamada Olympia. Mas como uma fobia voltada a produtos da tecnologia e de um modo mais geral expressando uma recepção desconfiada às novas criações da humanidade, que de alguma forma chegam a confrontar com os conhecimentos estabelecidos tal como o saberes culturais, sendo deste modo a própria imagem do Novum que, segundo Suvin (1979) comenta, tende mesmo a gerar este atrito em uma nova tomada de postura do sujeito.

A atitude de Asimov estava em grande parte adequada à postura editorial estimulada por John Campbell Jr. durante os anos 30 e 50 da Golden Age, uma vez que o editor da Astounding procurou orientar seus escritores para redimir os robôs, assim como a tecnologia em geral, como elementos protagonistas da criação de uma sociedade moderna integrada pelo saber científico. Mas, por outro lado, durante os anos 50 em diante, as máquinas se intensificariam em outras representações como verdadeiras metáforas para a exploração econômica, desta vez adicionando um aspecto de auto-funcionalidade à já corrente noção de substituição das forças humanas que vinha se desenrolando desde os princípios da revolução industrial, como comentou o próprio criador da cibernética: "*Let us remember that the automatic machine, whenever we think of any feelings it may have or may not have, is the precise economic equivalent of slave labour*" (WIENER, 1954). Carneiro também viria a observar esta noção sobre a representação dessas máquinas "más" e sua relação com o personagem de Mary Shelley com certo ceticismo:

Não sabemos até que ponto se poderia culpar Frankenstein pela influência exercida posteriormente em toda a SF secundária (principalmente o cinema) na formação desse lugar comum do sábio louco e descabelado, que o grande público encara com receio e suspeita. L. Sprague de Camp afirma que "a horda turbulenta dos robôs" e andróides modernos descendem em linha reta do monstro cheio de melancolia e malevolência, criado por Frankenstein. Notar-se-ia, também, a idéia tantas vezes repetida depois, da criação voltando-se contra o criador para destruí-lo (CARNEIRO, 1968, p.33)

O célebre livro da escritora britânica Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, publicado primeiramente de modo anônimo em Londres no ano de 1818, de fato iria refletir sobre esses temas de maneira exemplar principalmente do ponto de vista da razão intermediária surgida no confronto entre criador e criatura. Apesar da juventude da autora na época de sua elaboração, a obra apresentava uma complexa e amadurecida visão daquele mundo vitoriano impulsionado pela revolução industrial. Um dos sinais desse amadurecimento pode ser notado já na própria forma do romance. Apesar de ter suas raízes representativas ligadas ao romance gótico, o romance de Shelley consegue se afastar do tipo de narrativa ali pautada ao propor duas importantes transformações: uma de ordem estrutural, com a transposição do chamado *gothic expliqué* para frente do romance; e outra por meio de uma transformação temática, onde substitui os ares sobrenaturais e as maldições familiares, caras ao romance gótico, pelo que será um emblemático aviso sobre as capacidades do conhecimento científico. Permanece, portanto, na obra, a capacidade de assombrar, só que essa virá por outros meios, mais terrenos.

O Gótico, segundo Rabkin(1998) comenta, se constituía como uma expressão dos protestantes britânicos sobre os assombros encontrados da realidade católica do velho mundo, cuja arquitetura das igrejas inspirava a forte imposição do poderio divino (de grandes proporções) sobre o humano (de pequenas proporções). O prefácio da segunda edição de *Frankenstein*, já depois de confessar a autoria da obra, possuiu um efeito de alerta aos leitores:

O fato em que esta ficção se baseia tem sido considerado pelo dr. Darwin e alguns dos fisiologistas da Alemanha como não impossível de acontecer. Não se deve pensar que eu alimente a menor fé em tal imaginação; no entanto, admitindo-a como base de uma obra de fantasia, eu não me considereei como apenas tecendo uma série de terrores sobrenaturais(SHELLEY,1985,p.13)

Ao escrever essas linhas, Shelley estrategicamente provocava a atenção para reais possibilidades por detrás dos fatos narrados no livro. O verdadeiro horror não estaria apenas na criatura, estaria em todo o processo científico empreendido pelo ambicioso aprendiz Victor Frankenstein. A invocação da figura de *Erasmus Darwin* não seria ao acaso, tratava-se de um cientista de respeito na sociedade londrina, principal introdutor do galvanismo, método pelo qual a criatura é animada no romance. Em sua pesquisa *Erasmus* procurava a resposta para a pergunta: *o que faz permanecer um corpo vivo?* Victor não só queria alcançar esse feito como também desejava utilizar o método para criar uma nova raça não de homens, mas de deuses.

No início, fiquei na dúvida se devia criar um ser como eu, ou um mais simplesmente organizado; porém minha imaginação, demasiado exaltada pelo meu primeiro sucesso, não permitia que eu duvidasse da minha capacidade de dar vida a um animal tão complexo e maravilhoso quanto o homem (...). Mas quando eu pensava no progresso que todos os dias se faz nas ciências na mecânica, eu me sentia encorajado a esperar que minhas tentativas pelo menos lançassem os alicerces do sucesso futuro. Nem podia eu admitir quaisquer argumentos sobre a impraticabilidade do meu plano grandioso e complexo. Foi assim que iniciei a criação de um ser humano. (...) resolvi fazer um criatura de estatura gigantesca, isto, é com cerca de 2,40 metros de altura, e proporcionalmente largo (...). Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim. (SHELLEY, 1985, p.52)

A questão traria à tona as velhas práticas medievais, anteriores ao aparecimento do conhecimento científico, alquimia e bruxaria, representadas pelas figuras de *Paracelso* e o *Doutor Fausto*. O jovem Victor é influenciado por esses pensamentos principalmente porque reconhece neles o que acredita serem as verdadeiras ambições do estudante de ciências naturais: o controle das formas vivas e não apenas a descrição e estudo. Assim, Shelley não fogia de tudo das formas românticas, pois seu personagem traz a marca da grandeza e da ousadia característica da época. Scholes (1977) lembra que os românticos como um todo cultuavam o mito de Prometeu por sua ousadia em tirar dos deuses o poder da criação. Shelley viria acender o fogo Prometeu dentro deste contraditório panorama. Nos capítulos finais, após acender essa chama proibida, criador e criatura se

defrontam. Enquanto o primeiro fora amaldiçoado com a morte de seus parentes e pessoas próximas, o segundo fora amaldiçoado com aquela existência sem sentido.

Assim, vemos que, por um lado, o quadro do romance Frankenstein reflete o formato dos "*cautionary tale*" ou contos de alerta ao encarnar o dilema mítico do deus Prometeu que, devido a sua ousadia, veio a ser castigado por tomar parte de conhecimentos proibidos. Tal noção também viria a dar força ao chavão muito encontrado nas ficções científicas das pulps "*there are things man was not meant to know*" (CLARESON, 1971, p.167) como também peculiar aos "*Horror-movie catastrophe*", como observa Kristeva (1976) ao se referir aos lugares comuns a indústria cinematográfica japonesa do pós-guerra com suas intermináveis representações de monstros gigantescos oprimindo as cidades. Mas em um sentido moderno, o Frankenstein não apenas reflete este mito do Prometeu pelo fato de se utilizar de um conhecimento apenas disponível aos deuses, e sim por adentrar em áreas às quais o criador não possui um controle, uma racionalização adequada, para a realização do processo, o que em um estágio final ocasiona os resultados de uma contra-racionalidade: o confronto com os produtos não contabilizados em sua expectativa criativa.

Nazário (1983) também comenta sobre duas outras representações antigas de autômatos que também expressariam esse aspecto dos "*cautionary tales*", o lendário *Golem* Hebraico e a narrativa "*Aprendiz de feiticeiro*" do escritor sírio helenizado do século II a.c., Luciano de Samósata. O comum nesses dois exemplos antigos é eles que expressam a força da palavra como criadora e organizadora das ações da criatura como uma forma de lidar com o a força do desconhecido que as mesmas evocam, mas em si tais narrativas não buscariam representar uma racionalização da revolta, apenas provinham uma mais direta expressão do medo das máquinas fora de controle. Assim, notamos que a Ficção Científica herdou temas antigos de outros gêneros, mas coube aos autores o trabalho de transformá-los dentro de um contexto no qual a exposição de uma racionalidade se tornaria central.

Esse empreendimento de desafio, disputa e conflito vem a se transformar em igualmente em tema para as distopias modernas, as mais diretas herdeiras da forma

do ensaio do *Scientific Romance* de Wells que debatemos no capítulo anterior, nas quais as máquinas se apresentam como representações de regimes autoritários. Desse modo, observamos que as distopias viriam a refletir temores similares ao que descrevemos em relação ao *Frankenstein motif*. Dentro deste panorama, o medo pela substituição dos homens pelas máquinas se deve a mais a peça dramática *RUR (Rossum Universal Robots)*, da autoria do dramaturgo checo Karel Carpek, de onde se extraiu o termo moderno "robô", que em tcheco vem a significar *trabalhados forçados*. Em *RUR*, os operários da grande fábrica de Rossum são substituídos por robôs, que depois se demonstram revoltosos a ponto de destruir a humanidade para tomar seu lugar como a legítima raça herdeira do mundo.

Já o temor pela completa domesticação pelas máquinas viria a ter outro antecedente literário emblemático em *Machine Stops* de E.M. Foster no qual a humanidade foi limitada a viver em verdadeiros casulos mecânicos inteligentes que satisfazem todas as necessidades humanas. Outros textos desta natureza podem ser observados dentro da tradição do *Scientific Romance* como Zamyatin, com seu *We*, e as célebres distopias dos autores britânicos Aldous Huxley e George Orwell. O *Frankenstein motif*, agora não mais limitado a uma caracterização de um ser, mas sim de meios técnicos globalizantes empregados pela sociedade deste mundo ficcional, viria a se fazer presente pela promoção de um processo que tenderia gerar um verdadeiro reverso do sentido do Novum, uma vez que um dos grandes efeitos desta grande máquina distópica vem a ser a consagração de um automatismo das percepções, levando tal sociedade a se prender nas malhas de um a-historicismo similar ao do próprio mundo mítico.

Este tema da domesticação do universo é justamente o que leva Stanislaw Lem e em um sentido também Suvin(1979), a criticar autores como Asimov e Heinlein. Wolfe (1979) endossa a afirmação de Lem e busca confirmá-la por meio de sua aproximação entre mito e Ficção Científica. Mas para Suvin nem as utopias clássicas com as de Platão de More, nem as célebres distopias do início do século XX, Huxley e Orwell, apresentam uma transformação cognitiva, apresentando deste modo, uma imagem estática do universo representado. Sobre este aspecto da domesticação e da representação de universos estáticos nos quais a máquina, ou a

tecnologia,apresenta um forte viés de domesticação, Carneiro iria comentar sobre suas diferenças artísticas com Huxley:

Eu já não gosto mais de Huxley, no sentido da mensagem...
É um absurdo pensar que o homem constrói uma tecnologia para que
essa tecnologia vá destruí-lo (CARNEIRO apud DUNBAR,1976, 45)

Em *Piscina Livre*, encontramos uma sociedade erguida dentro de uma situação em que a estática universal impera. De fato,*Piscina Livre* se irmana com os textos da Ficção distópica ao apresentar um retrato de um mundo no qual o homem se sujeita à ação de forças impositivas e no qual sua vida é transformada em um processo mecânico (WILLIAMS,1979), tornando-se um servo do próprio sistema, tal como descrevemos em grande parte de nossa análise. Mas em *Piscina Livre* notamos também a presença da transformação, a busca pela restauração da imagem de um mundo perdido, uma vez que ao longo de suas páginas encontraremos indícios nos quais o Novum se encontra gerado. É quando os Andrs, sob a representação do protagonista Several, adentram neste conflito intelectual para restaurar o sentido de mundo e recriar as conexões autênticas que antes foram rompidas. Desse modo, os desafios se colocam como avassaladores, pois para sair do jugo e conquistar alguma autonomia, o personagem não terá apenas que se voltar contra qualquer dispositivo, mas contra o resultado de um conhecimento acumulado de décadas, ou seja, contra a própria cultura instituída e formalizada, contra a ciência legitimizada e enredada que abarca toda a realidade, todo o conhecido .

Em sua análise, Wolfe (1979), ainda que orientado em direção ao mito, observa três modos pautados por alguns autores de Ficção Científica para superar essa barreira do *Extrapolative Conundrum*, que, como demonstramos, se apresenta como o *Frankenstein Motif* em obras de Ficção Científica e como domesticação do universo em obras da ficção distópica. As alternativas para este desarme da dominação mecânica seriam: em primeiro lugar, com a submissão das máquinas ao papel de ferramentas, na qual estas voltariam a ser colocadas na condição

desimples itens de uma tecnologia; Em segundo lugar, com a abordagem de que o universo mecânico é fisicamente integrado com a mente, e a narrativa se desenrolaria para desenvolver o aspecto psicológico desta interação. Em terceiro com uma proposta de uma escatologia, no qual a máquina se une a raça humana no intuito de recriá-la. Ao que vemos o terceiro viés é o que é traçado me *Piscina Livre*.

Em *Piscina Livre* o Computador Central é tanto a imagem desta barreira totalizante do *extrapolative conundrum* por ocasionar a domesticação humana, mas também se apresenta como a solução para outra barreira, a da escassez de vínculos com um passado remoto, o próprio sentido do histórico. O agora se consagra como a única modalidade de sentir a relação temporal, não apenas dado a este abismo entre passado e presente, mas pela própria abdicação do homem em fazer planos para o seu futuro. Lembramos que além do Computador Central, temos o ícone da máquina igualmente representado na figura dos Andrs que são os seres robóticos mais recorrentes em todo o romance, sua presença, no entanto, se torna totalmente periférica e marginal em relação aos homens.

Eles possuem uma aparência humana, modos humanos, fala e até pensam de forma flexível similar aos humanos, mas são destinados apenas a satisfazerem os humanos no que pode ser a continuidade de toda estrutura social, a domesticação do homem pelos seus próprios desejos. Deste modo, ao se utilizarem de conhecimentos técnicos elaborados, os Andrs satisfazem as mulheres da sociedade nos rituais denominados de *Piscina Livre*. Mas por outro lado, na continuação desta estrutura de desejo que arquiteta a sociedade, os Andrs também se tornam vítimas dos machos que os perseguem até os confins do mundo em vergonhosas caçadas. Sofrem do desmando e da inveja. Isto caracteriza esta particular estrutura da primazia do sentimento e da razão dos humanos sobre esses seres e em todo instante temos sinais de instabilidade nesta relação.

Em alguns momentos os Andrs são apresentados como inferiores pelos homens no qual são realizadas alusões às suas naturezas como máquinas de circuitos ordenados e programados para fins específicos, mas de fato tais seres não aceitam tais condições, o que os colocam como superiores no sentido de sua insatisfação ao contrário da inércia humana.

Os Andrs aceitam representar (ou viver) sua parte na aventura do Homem, e bem usar todos os meios postos à sua disposição, conhecimentos, experiências acumuladas, para se integrar no futuro das coisas. Sua Verdade é a realidade debaixo dos sentidos agudos; embora sempre se desfazendo e refazendo. Verdade relativa, em movimento, progressiva, nada arbitrária na essência, com ela os Andrs começam a se condicionar livremente em si mesmos e não tolerando nunca a destruição, seria preciso que forjassem também suas próprias leis. Oscilando entre necessidade, condicionamento e liberdade, submissos entretanto à lei da sua própria estrutura, querem escapar com um esforço incessante de criação (CARNEIRO,1981,p.19)

Desse modo os Andrs procuram se libertar de suas condições para, uma vez livres do julgo imposto pela sua natureza como máquinas, adentrarem na “*aventura humana*”, mas não apenas adentrar no papel dos homens, mas do Homem, um ser apenas representado a este momento, jogado no plano do ideal, esquecido no tempo e que necessita ser recriado a todo custo como um processo de um Novum.

Durante o transcorrer da narrativa temos o que para Suvin poderia ser a reflexão produtiva de duas imagens que se sobrepõe e por meio das quais observamos o choque entre duas percepções de mundo: a oposição entre a racionalidade de Andrs e Homens representada em reuniões que ambos grupos promovem para debater os sobre os futuros da vida neste mundo e seus posicionamentos em relação ao outro grupo. Assim, dado ao seu aspecto marginal e na demonstração do esforço para participar de suas reuniões, os Andrs saem dos confins, surgem das distancias do mundo, do além da fronteira do desconhecido, pelo mundo inóspito da floresta, lugar do caos.

Eles chegavam aos poucos de distancias grandes, ficavam sentados na grande clareira, falando, ou silenciosos, muitos deformados, sem um braço, sem um pé, com ferimentos pelo corpo, quase todos andrajosos, com roupas sujas e improvisadas. Não havia líder nem planos determinados. (CARNEIRO,1981,p.19)

Alguns dentre eles apresentam marcas aparentes pela perseguição e o desmando dos homens, realizam assim encontros clandestinos nas periferias deste mundo entre os escombros encontrados no cenário desolado da floresta. Enquanto isso os homens estabelecem reuniões de seu conselho nas quais tomam, ou fingem tomar, suas decisões.

O presidente interrompeu a sessão para uma pausa sexual. Para a maioria isso era mais importante do que decidir seriamente dos destinos da humanidade ou das rotinas da administração, quase que inteiramente controlada pelo Computador. (CARNEIRO,1981,p.88)

Deste modo, enquanto que os Andrs se demonstram determinados em seus debates, os homens acabam por se perder dentro das circunstancias do próprio sistema impositivo da sociedade, substituindo a razão pela sujeição aos mandos do corpo. Em um dado momento encontramos uma passagem que surge pela própria voz narrativa e que possui um caráter analítico que lhe permite apresentar um quadro bastante representativo dos modelos de racionalização dos dois grupos apresentados na narrativa.

Os Andrs têm um sistema nervoso superior. A consciência da realidade é um processo automático de ajustamento. Adaptar-se é uma contingência do mundo em movimento. Quando um homem emite um julgamento, ele tem dificuldade de juntar todas as múltiplas características de uma coisa. Nos Andrs, os estímulos passam pelos canais com menos bloqueios de ações reprimidas ou reflexos viscerais. Porém, como os dos homens, os sistemas nervosos se modificam através dos acontecimentos e dos estímulos verbais, provocando ações objetivas. A consciência dos homens não passa de uma instrumentação biológica adequada para sua própria defesa e o desfrutar das situações.. (CARNEIRO,1980,p .32)

Fica claro, assim, o contraste estabelecido entre os habitantes desta sociedade. De um lado, temos a exposição sobre a consciência os homens que afirma que a mesma *"não passa de uma instrumentação biológica adequada para defesa"*a passagem deixa claro que estes se contentam com seus modelos mentais apenas e o seu desfrutar das ações se mantém em uma estrutura de simples sujeição e aceitação das coisas do mundo. A realidade passa pelos seus olhos em um sentido direto e voltada apenas para o deleite de suas capacidades, mas do que qualquer motivação para alguma percepção que lhe seja estranha e, deste modo, do

que poderia ser consagradora de um sentido de novo. Por outro lado, a descrição sobre os processos cognitivos dos Andrs ocasiona um interessante dialogo com a proposta de Suvin sobre a promoção do novum, casando com os movimentos próprios de sua necessidade criadora.

Através de sucessivas determinações, o poder criador toma a matéria, organiza e forma coisas viventes. Estas introduzem um fato novo na história da matéria, porque as formas de criação, impelindo o Ser a se realizar, levam-no ao impulso da autonomia, organizando sua própria matéria em forma de unidade independente. Na sua primária constituição a matéria é irracional. Estando em movimento constante, sua massa varia de acordo com sua velocidade. Movimento-matéria, movimento-energia, se transformam em seres do espaço-tempo. Os Andrs, submetidos às propriedades da matéria em movimento, acrescentam a elas novas particularidades, podendo levar mais longe seu progresso. (CARNEIRO,1980,p .18)

Estes seres, mais do que uma simples aceitação sobre a realidade, procuram de fato não só adaptarem- se a um mundo em movimento, mas provocarem o próprio movimento, a transformação do mundo. Esta se torna uma condição ideal para gerar uma nova imagem que confronte com a que se institui pela autoridade da máquina: O critério de reconhecimento e aceitação. Por estar alheio a este esquema de reconhecimentos, os Andrs se tornam superiores, o que implica não que estes aceitam os mesmos condicionamentos do mundo. Mas ao contrário do que poderia significar uma nova sujeição com uma simples troca de comando teríamos, pela fala do próprio Several, a proposta de fato um encaixe desses enquadres, com a face dos Andrs se sobrepondo a dos homens, mas também com a interpenetração dos dois códigos em uma verdadeira simbiose.

Temos de assumir a responsabilidade de seres humanos que também somos. A morte e a violência acompanharam o homem pelos séculos, são instrumentos normais da evolução até agora. Cabe-nos assumir esse risco, manobrando a violência friamente quando dela não se puder fugir, sem esquecer o objetivo determinado. Não serei "olho por olho", ou "dente por dente", como até aqui, entre nós, já se falou. Quando os homens eliminam uma colônia de micróbios com um medicamento, eles não o fazem emocionalmente, com "ódio" dos micróbios. É um ato funcional, medido e frio. As doses são exatas e suficientes. Mas os homens, quando eliminam outros homens, estão com as vibrações pineais acima da normalidade. Por isso se criaram as palavras ódio, vingança, arrependimento. Temos

que eliminá-las dos dicionários, ou seremos sempre iguais aos nossos antepassados, rotularemos nossos atos com nomes supostos, necessitaremos da hipnose coletiva para as ações coletivas. —Quando os homens sentirem que é uma guerra de qualidades, eles desencadearão toda a sua violência emocional e o seu poderio fantástico de destruição sobre nós.(CARNEIRO,1980,p.100)

Assim, procurando um rumo diferente ao encontrado nas distopias clássicas, que insistiam na sujeição final do homem ao imponente poder das máquinas, *Piscina Livre* sugere transformação. A renovação do espaço é almejada e ambicionada em todo o momento como um processo contínuo, empreendido pelo irradiar da própria racionalidade que, ao entrar em seus eixos, poderia restabelecer o passo entre pensamento e corpo. Modificar o mundo passa a ser uma questão de modificar os códigos, tanto os do Computador Central como o dos homens e Andrs para de fato consagrar a realidade inteira em um novo panorama. O romance então apresenta um delineamento hermenêutico para esta distopia através do rearranjo intencionado por Several que de fato vem a se tornar o novo diretor do instituto de genética *Um Andrs dirigindo o instituto que organizava o caminho genético da humanidade*. (CARNEIRO,1980,p .32) É motivado por esse espírito de novos caminhos que Several se aventura igualmente na busca do Computador Central e consegue alterar seus códigos, entregando-os pessoalmente diante da figura do Computador que de fato vem a ajudá-lo ao abafar uma revolta de dissidentes humanos remanescentes. O romance se fecha com a imagem de Several e da personagem mulher, transformados em duas novas figuras de aspecto bíblico e dispostos a uma nova especulação voltada para o horizonte, temos a indicação de que as transformações não cessariam.

Maria e Jeov, deitados na areia acompanhavam as nuvens no céu, o vôo das gaivotas. Atrás a floresta impenetrável e bela. Jeov Levantou-se, premiu com o pé a placa retangular, quase se confundindo com a areia. Ela foi-se levantando do solo, Jeov chamou Maria, entraram no elevador estreito desceram para o fundo. Andaram até a sala de estar. A parede de frente era transparente, via-se o fundo do mar iluminado, com plantas e arranjos de um jardim submerso. Centenas de Peixes nadavam por perto à procura de alimento, solto como misteriosa janela, via-se o céu, o horizonte, o mar batendo na praia. Um minúsculo periscópio girando lentamente na superfície captava a imagem e projetava-a embaixo, mudando lentamente o ângulo. (CARNEIRO,1980,p .32)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de ciência se modificou durante todo o trajeto do amplo campo literário conhecido por Ficção Científica. Com a renovação dos pactos ficcionais, principalmente com a proliferação de estilos e quebra das convenções promovidas pelas gerações de escritores posteriores aos pulps. No entanto, o protocolo de leitura dos *motifs* e ícones, que como demonstramos se desenvolveu deste Bailey até encontrar um auge nos ícones de Wolfe(1979), tendo como principais leitores da literatura nacional de Ficção Científica Dunbar(1976) e Ginway(2005), seguiu a risca a tendência de abordagem em apresentar apenas aspectos mais generalizantes e reconhecíveis em relação a algumas convenções da Ficção Científica. Deste modo o *motif* se tornava a chave de leitura que ocasiona uma verdadeira busca por uma adequação do diferente, do próprio e particular a um esquema que tende a obliterar o que considera como desvio. Com o *motif* ocorre este risco de forçar o rumo da análise para dentro de uma determinada convenção, o que a torna uma abordagem centrípeta, convergindo a atenção ao que considera como atributo principal no texto, esquecendo ou ocultando sua complexidade e seus outros caminhos.

Os debates da *Modern Language Association* de 1968 e o que ocorreu um ano após em terras brasileiras, o *Simpósio FC/SF Symposium* de 1969 - não só presenciado como organizado por André Carneiro - viriam a colocar a mostra o ar de descontentamento relacionado aos rótulos e convenções da Ficção Científica. O universo dos ícones, e em meio a esses os milenares *motifs*, não mais se apresentavam como imponentes barreiras. Como conceitos estabelecidos, os ícones se constituem como verdades culturais, ou seja, como modelos pré-concebidos de pensamento.

Em nossa análise do romance *Pisicna livre*(1980) encontramos um viés para uma exposição da possibilidade de destruição ou transformação dos ícones e *motifs* através de uma visão de Suvin(1979) que valoriza o confronto de idéias que, ao que observamos, vem a tomar parte de muitos momentos do romance. Tal confronto, ao que notamos, vem mesmo a se tornar o fator principal dos recursos representativos

utilizados pelo autor André Carneiro ao compor seus personagens. O personagem Computador Central encarna o que tanto poderia ser descrito como ícone da máquina, uma vez que é a verdadeira mente absoluta de um ser demiúrgico que regula todos os sistemas desse mundo, como também pode ser entendido como um ícone da barreira, dado à oposição racional que estabelece em relação ao desenvolvimento dos personagens humanos que se encontram em seus domínios. Ao elaborar a representação deste personagem Carneiro buscou empreender um jogo entre racionalidades mais do que simples sujeições e domesticações como demonstramos em outras representações. Deste modo, com *Piscina Livre* Carneiro apresenta um quadro de disputa entre os seres que desejam traçar uma nova forma de existência, os Andrs, e este ser que se põe como representação autoritária, o Computador Central. Ao contrário do que ocorre com as distopias clássicas, o em especial o *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley, o romance *Piscina livre* procura deixar espaço para a manifestação da mudança, uma vez que apresenta a figura de Several, ser robótico que, como muitos de sua espécie, busca escapar de sua própria condição existencial, mas na medida em que planeja tal mudança, também busca transformar o sistema como um todo. Esse deslocamento do ser para outro estado perceptivo acerca de seu lugar no mundo é o que Suvin irá declarar como Novum e tende a efetuar uma mudança sobre uma noção estabelecida de mundo através de uma produtividade de base cognitiva.

Deste modo, o Novum, a verdadeira arma intelectual utilizada pelo personagem de Ficção científica para a obtenção dos seus objetivos, é motivador de um conflito, pois a assimilação da forma nova é um processo de vencer as barreiras de uma cognição, ou seja, de superar certo enquadre pre-existente, mas é ao mesmo tempo também sua resolução, uma vez que se sobrepõe a uma estrutura arraigada no âmago cultural de uma dada sociedade para oferecer o contraponto racional a mesma.

Assim, o universo da *Piscina Livre* se transforma enquanto opera modificações em seus ícones, apresentando um quadro de instabilidade e de metamorfose. Assim, a distopia apresentada em *Piscina Livre*, essa transposição para outra terra, outro tempo e outro mundo discorre não apenas sobre um mundo

radicalmente diferente do nosso para apresentar um sistema opressor como o fazem as distopias clássicas, mas discorre, sobretudo, sobre o processo restaurar um sentido de entendimento e fruição das capacidades cognitivas que também observamos em nossa cultura tecnológica.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodore & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALDISS, Brian. *Trillion Year Spree*: The history of Science Fiction. 1986

AMIS, Kingsley. *New Maps of Hell*: A survey of Science Fiction. 1963

ASIMOV, Isaac. *Os robôs os computadores e o medo* In Histórias de Robôs. Porto Alegre: L&PM, 2005

ASSIS, Jesus de Paula. *A imagem do cientista na Ficção Científica*. In: Dossiê Genética e Ética. Revista USP, v. 24, 1995

_____. *Literatura para as massas*. In: Exploradores do futuro-H.G.Wells. Scientific American. São Paulo:Duetto,2009

ASHLEY, The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the beginning to 1950
Liverpool University Press - Liverpool Science Fiction Texts & Studies. 2000

_____. *Gateways to Forever*: The History of the science fiction magazine. Liverpool
University Press - Liverpool Science Fiction Texts & Studies. 2007

ATTEBERY, Brian. *The magazine era: 1926–1960* In: JAMES, Edward & MENDLESOHN, Farah (ed). *The Cambridge Companion to Science.Fiction*. London: Cambridge University
.2003

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELL, Andréa & MOLINA-GAVILLÁN, Yolanda. *Cosmos latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. 2003

BOYM, Svetlana. *Another Freedom: The Alternative History of an Idea*, 2010

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance: Narrativa e mimesis no romance grego*. 2005

_____. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. 2001

BOVA, Ben. *Introduction* In: Wells, Herbert George. *In the days of the comet*. 2001

BRODERICK, Damien. *Reading by starlight: Postmodern science fiction*. 2003

_____. *New Wave and backwash: 1960–1980* In: JAMES, Edward & MENDLESOHN, Farah (ed). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. London: Cambridge University .2003

CALIFE, Jorge Luis. Prefácio. In Asimov, Isaac; *Eu robô*. São Paulo: Editora Ediouro, 2004

CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da Science Fiction* São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1967

CAROTTI, Simone. *The generation Starship* In *Science Fiction: A Critical History 1934-2001*. Publisher, McFarland, 2011

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaaios reunidos, 1942-1978: 1946-1971*, UniverCidade Editora, 2005

CASARES, Bioy. *A máquina fantástica*. São Paulo: Círculo do. Livro, 1976.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil - 1875 a 1950*

CLUTE, John & Nicholls, Peter.(edit) *The Encyclopedia of Science Fiction*. Nova York:St. Martin's,1995.

CHKLOVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973

DAVENPORT, Basil, ed. *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*. 1959. 3rd ed. Chicago: Advent, 1969.

DUARTE, Osvaldo Copertino. *O estilo de André Carneiro* (Dissertação de mestrado) 1997

DUNBAR, David Lincoln. *Unique motifs in Brazilian Science Fiction*.(Tese de doutorado)University of Arizona, 1976.

ECO,Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1993

_____. *Sobre os espelhos e outros ensaios* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

EVAN, Arthur. The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells. Science Fiction Studies n.78,Volume 26, Part 2,July 1999

FAYTER,Paul. *Strange new worlds of space and time:late victorian Science fiction in:* LIGHTMAN, Bernard V.Victorian science in context.

FERNANDES, Fábio. *A construção doImaginário Cyber*. William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover: Wesleyan University. Press, 2000.

GINWAY, MARY ELIZABETH. *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*. São Paulo:Devir,2005

_____. *Visão alienígena*. Ensaio sobre Ficção Científica brasileira. São Paulo:Devir,2001

GIROLDO, Ramiro. *A Ditadura do Prazer: Ficção Científica e Literatura Utópica em Amorquia*, de André Carneiro. (Dissertação de Mestrado) 2008

GREENLAND, Colin. In: *Speculations on speculation*. CANDELARIA, Matthew &

Gunn, James. *Alternate Worlds: The Illustrated History of Science Fiction*. Englewood Cliffs (NJ), 1975.

_____, ed. *The Road to Science Fiction: From Gilgamesh to Wells*. New York: Mentor, 1977

_____. In: *Speculations on speculation*. CANDELARIA, Matthew & GUNN, James. 2005

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2005

HARTWELL, In: *Speculations on speculation*. CANDELARIA, Matthew & GUNN, James

HASSLER, D.M. *The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980*. *Science Fiction Studies*. Vol. 26, No. 2, Jul., 1999

HEUSER, Sabine. *Virtual geographies: cyberpunk at the intersection of the postmodern and Science Fiction*. 2003

HILLEGAS, Mark R. *The literary Background to science fiction* In: *Science-Fiction: A Critical Guide*. Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

HOLQUIST, Michael. *How to Play Utopia: Some Brief Notes on the Distinctiveness of Utopian Fiction* in: Rose, Mark, ed. *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*

HOLT, Douglas B. *Como as marcas se tornam ícones: Os Princípios do Branding Cultural*. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo novo*. São Paulo: Globo, 1979

IRWIN, John T. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1996

JAMES, Edward. *Utopias and Anti-utopias* In: JAMES, Edward & MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University press, 2000

_____. *Before the Novum: The Prehistory of Science Fiction Criticism* 2000

JONES, Gwyneth. *The Icons of science fiction* In: JAMES, Edward & MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University press, 2000

KNIGHT, Damon. *Knight piece* In: *Hell's Cartographers: Some Personal Histories of Science Fiction Writers* 1975

KONDLER, Leandro. *O que é dialética?* São Paulo: Brasiliense, 1987. (Col. primeiros passos; 23)

LABALESTIER, Justine. *The blattle of the sexes in Science Fiction*. 2002

LOPES, Paul Douglas. *Demanding respect: the evolution of the American comic book*. Philadelphia: Temple University Press, 2009

LOSANO, Mário G. *Histórias de autômatos*. Da Grécia Clássica à Belle Époque.

MALZBERG, In: *Speculations on speculation*. CANDELARIA, Matthew & GUNN, James. 2005

MENDLESOHN, Farah. *Religion and science fiction* In: JAMES, Edward & _____. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University press, 2000

MOSELEY, Merritt. *Understanding Kingsley Amis*. Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes,. 2009

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998

O'DONNELL, Patrick & SHAFFER, Brian W. . *Speculative Fiction* In: The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction (Volume 3) The Wiley-Blackwell, 2011

PARINDER, Patrick. Science Fiction and *the scientific world view* In: Science-Fiction: A Critical Guide. Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

_____. Science Fiction: Its Criticism and Teaching. New York: Methuen, 1980.

_____, *Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction* In: Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia. Liverpool :Liverpool university press, 2000

PENNA, João Camilo. *Máquinas Utópicas e Distópicas*. In NOVAES, Adauto (org.).

Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir, 2008

PEREIRA, Fabiana da Câmara Gonçalves. *FANTÁSTICA MARGEM*. O Cânone e a Ficção Científica Brasileira. (Dissertação de Mestrado) 2005

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Perrone-

Moisés, Leyla. Texto, crítica, escritura. São Paulo : Ática, 1978.

RABKIN, Erick. *Science Fiction: The literature of Technological imagination*. The Teaching company, 1998

REGO, Enylton de Sá. *O calundo e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

RIEGER, James. *Frankenstein, or the Modern Prometheus: The 1818 Text*. Chicago: University of Chicago Press, 1982

ROSE, Mark. *Introduction* in: *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*

SAMUELSON, DAVID N. Gary K. Wolfe. *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction*. (REVIEW)

SANDERS, Scott. *The disappearance of character* In: *Science-Fiction: A Critical Guide*. Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

SANZ, José. *Simpósio FC/ Symposium SF*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Cinema/Artes Gráficas Gomes de Souza, 1969.

SAWYER, Andy. *The overlap between science fiction and other genres*

SCHLAFMAN, Leo. *A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura*

SCHOLLES, Robert. *The structural Fabulation*: Notre Dame: University of Notre Dame, 1975.

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

SHIPPEY, T. A. *The cold war in Science fiction 1940-1960* In: *Science-Fiction: A Critical Guide*. Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

SODRÉ, Muniz. *A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SOFER, Andrew. *The stage life of props* Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

SILVA, Germano César da. *Pequeno itinerário da Ficção Científica brasileira*. In: *Intersecções*, 2009

SILVERBERG, Robert. In: Hell's Cartographers: Some Personal Histories of Science Fiction Writers 1975

STABLEFORD, Brian M. *Historical dictionary of science fiction literature*

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SUTHERLAND, J. A. American Science Fiction since 1960. In: *Science-Fiction: A Critical Guide*. Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science fiction*. On the Poetics and History of a Literary Genre, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979

TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica?* São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *O rasgão no real: metalinguagem e simulacros na narrativa de Ficção Científica*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WARRICK, Patricia. *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*. The MIT Press, 1982.

WESTFAHL, Gary. *The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980*. *Science Fiction Studies* n.78, Volume 26, July 1999

_____. *The mechanics of wonder: the creation of the idea of science fiction*. Liverpool University Press - Liverpool Science Fiction Texts & Studies

WHALLEN, Terrence. *Poe and the American Publishing Industry* in: KENNEDY, Gerald (ed) *A historical guide to Edgar Allan Poe*. 2001

WOLFE, Gary K. *The Known and the Unknown: Structure and Image in Science Fiction.*" In *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction.* Ed. Thomas D. Clareson. Kent, OH: Kent State University Press, 1977

_____. *The Known and the Unknown: The iconography of Science Fiction.* Kent, OH: Kent State University Press, 1979

_____. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature.* Wesleyan University Press, 2011

WOLLHEIM, Donald A. in: *Speculations on speculation.* CANDELARIA, Matthew & GUNN, James. 2005

WOODMAN, Tom. *Science Fiction, Religion and Transcendence.* In: *Science-Fiction: A Critical Guide.* Ed. Patrick Parrinder. London: Longman, 1979.

YULE, Jeffrey Vincent. *Contemplating the diverse beast: Analyzing science Fiction's marginalization* (Thesis) Ohio State University, 1991

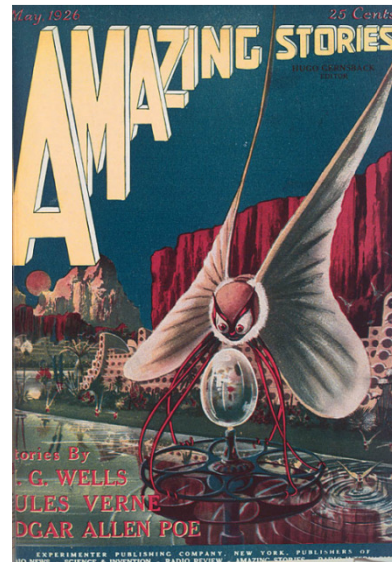
ANEXO- ICONOGRAFIA DA FICÇÃO CIENTÍFICA

PULP MAGAZINES

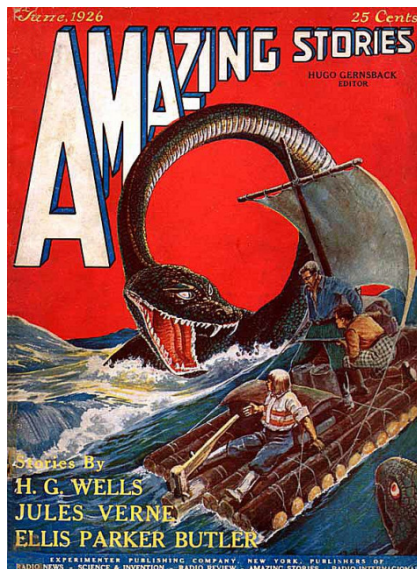
01 - Revista Amazing Stories –Sob chefia do editor Hugo Gernsback. Apresentamos abaixo Quatro primeiros números, de abril até julho de 1926.



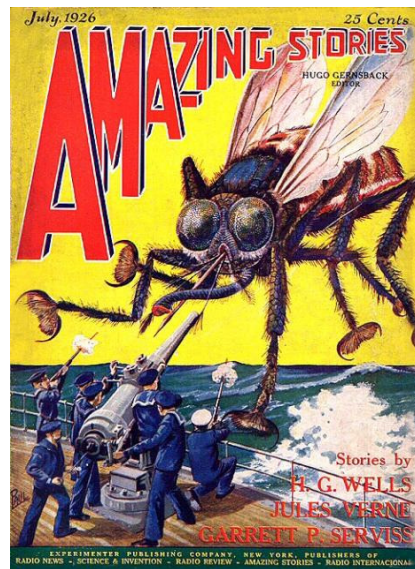
Amazing Stories n.1, abril de 1926



Amazing Stories n.2, maio de 1926

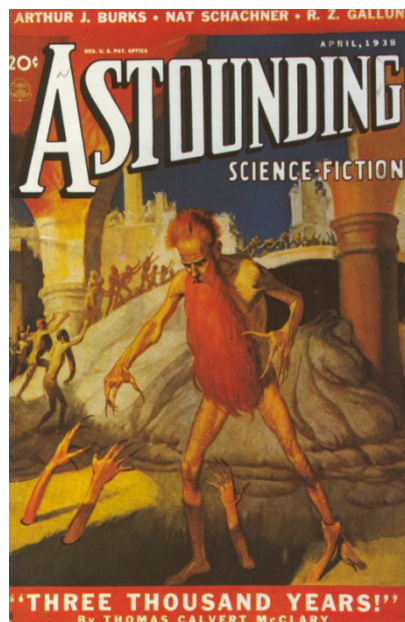
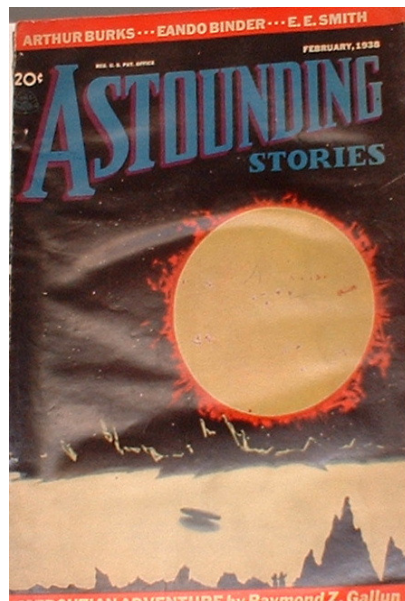
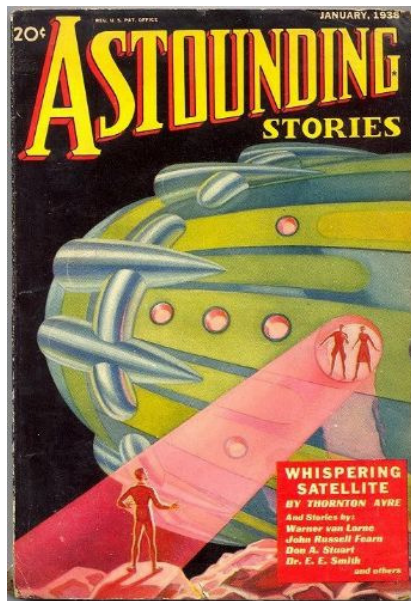


Amazing Stories n.3, junho de 1926

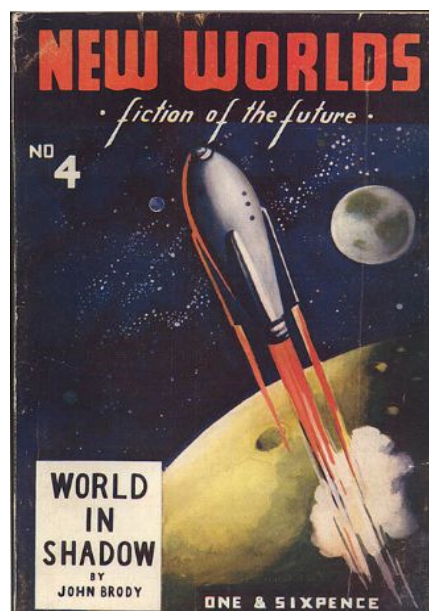
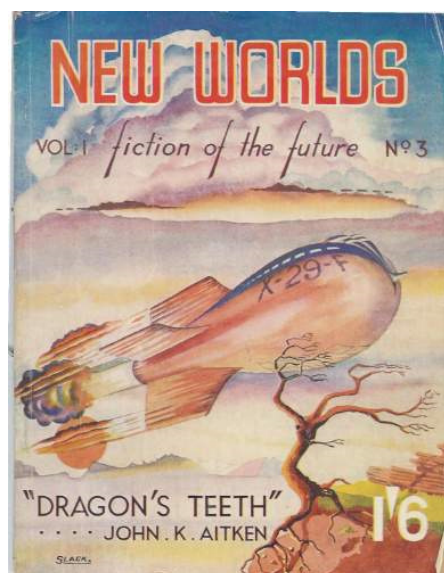
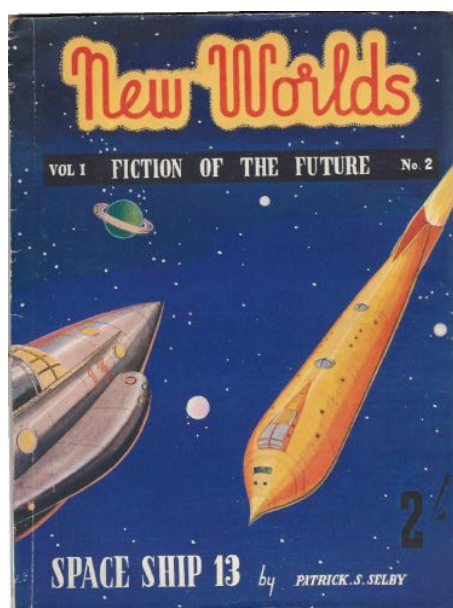


Amazing Stories n.4, julho de 1926

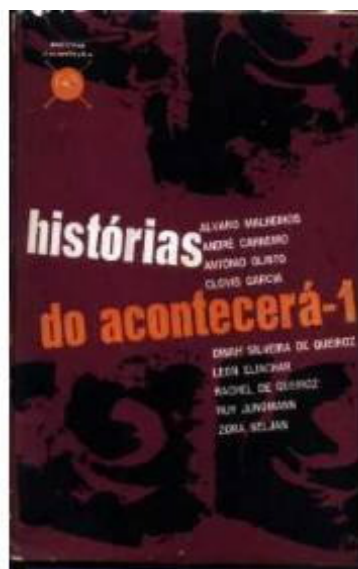
02 - Revista Astounding- Em Janeiro de 1938 o escritor John Campbell Jr. assumiria o cargo de editor da *Astounding*. Dois meses depois, em março, a revista se tornaria *Astounding Science fiction* e se tornaria o marco inicial do período chamado *Golden Age*



03 – New Worlds – Foi uma pulp britânica começou a ser publicada em 1946, não tinha a mesma periodicidade que as norte-americanas. Nos anos 60 ela seria o celeiro para as transformações do movimento *New Wave*



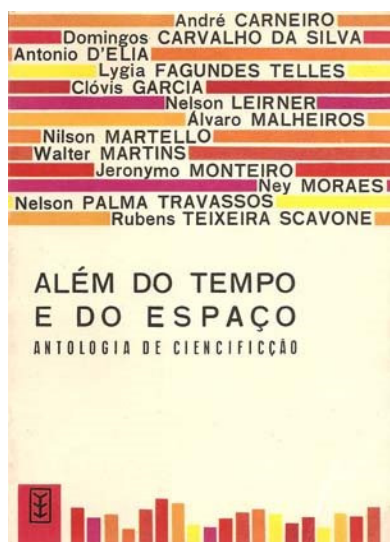
Antologias brasileiras de Ficção científica – Durante os anos 60 dois intentos editoriais paralelos, a GRD, capitaneada por Gumerindo da Rocha Dórea, e a Edart, capitaneada por Alvaro Malheiros, iria gerar o primeiro corpus consistente de escritores da Ficção científica nacional. Dentre os quais se destaca André Carneiro



Histórias do Acontecerá (1961)



Antologia brasileira de Ficção Científica (1961)



Além do tempo e do espaço (1965)