



Veredas Temática:

Autoetnografia em Estudos da Linguagem e áreas interdisciplinares

Volume 22 nº 1 - 2018

**Uma etnografia leitora e incompletudes escriturárias pelo marco zero do *sci-fi*:
De onde a grama é verde e as garotas são lindas**

Bruno Nöthlich (PUC-Rio)

RESUMO: Este ensaio é uma etnografia leitora sobre a formação literária da ficção científica. Meu objetivo é mapear o gênero desenhando “*borders*” e “*frontier*”, a partir das quais se torna possível pensar tanto o percurso histórico do *sci-fi*, quanto os temas e estratégias de obras e autores. Para isso eu retomo o cânone voltairiano, de onde originou-se a ficção científica, a literatura de terror e o romance policial, cujas “*borders*” em estreito contato provocam o atravessamento das “*frontiers*” desse gênero literário.

Palavras-chave: ficção científica, gênero literário, origem, Voltaire.

1... 2... 1... 2... 3... 4.

Take me down to the paradise city
Where the grass is green and the girls are pretty
Oh, won't you please take me home

Take me down to the paradise city
Where the grass is green and the girls are pretty
Take Oh, won't you please take me home¹

Constrangedor...

Discorrer sobre um tema de que Axl Rose disse tudo a respeito. A ficção científica é, na escritura, um reconduzir até a Cidade Paraíso; e, na leitura, um pedido de não voltar para casa. É sempre muito difícil abordar a grama verde e as garotas lindas, mas é somente por isso que o real existe. No ficcional, em vez disso, as possibilidades de viver e morrer são um tanto mais férteis. Tecer relações entre lá e cá – o idílico cruento, as utopias da vida adulta, o *rock'nroll* – é tarefa do crítico. É constrangedor.

Quando a ficção científica nasceu eu não estava na França pré-revolucionária. Não porque desgoste de defensores da liberdade irrestrita de opinião, mas que atiravam pedras em padres, e sim pelo fato de que no conto *Micromegas*, de Voltaire, a grama verde e as garotas lindas ainda eram tênues indicativos de uma revolução que só ocorreu no século XX. Nessa história do pensador iluminista, o protagonista e seu acompanhante são viajantes de outros planetas que dialogam sobre a irrelevância deles no sistema solar até chegarem à Terra. Trata-se de um texto provocativo e sarcástico que pode ter definido o começo dessa literatura no Ocidente. Parece-me que a ficção científica surge sempre quando um autor estabelece um ponto de deslocamento conceitual e a partir deste realiza específicas extrapolações narrativas. Quanto mais surpreendente for o deslocamento e mais originais forem as extrapolações, maior será o reconhecimento canônico dentro do próprio gênero. Foi o que Harold Bloom (2001) me colocou sobre a estranheza, a originalidade, a dicção exuberante e o domínio da linguagem figurativa serem as quatro características de uma grande obra literária. De acordo com o crítico, *toda originalidade literária forte se torna canônica* (2001, p. 40). Eu confesso meu esforço de não me alinhar aos *statements* da meritocracia, contudo, percebo que no *sci-fi* há a literatura genuinamente original na estranheza dos temas, no primor da narrativa e no poder da linguagem. Talvez seja o caso de Mary Shelley²(XVIII), Jules Verne³ (XIX), Oshikawa Shunrō⁴ (1900'), Victor Rousseau Emanuel⁵ (anos 10'), Monteiro Lobato⁶ (anos 20'), Edgar

¹ Letra da música *Paradise City*, álbum *Appetite for Destruction*, Guns N' Roses, 1987.

² Mary Shelley é "A" escritora neogótica do século XIX. Sua obra magna *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* foi publicada 1818. Segundo, este ensaísta que vos escreve, Mary Shelley / *Frankensteiné*, sem dúvida, o Centro do Cânone da Ficção Científica.

³ Considerado o fundador da ficção científica, Jules Verne deixou uma vasta obra conhecida como "As Aventuras Extraordinárias" composta de 62 romances e alguns contos, dentre os quais clássicos tais como *Voyage au centre de la Terre* (1864) e *De la Terre à la Lune* (1865).

⁴ Shunrō Oshikawa (押川春浪) foi o pioneiro da ficção científica nipônica. Em 1900 publicou a primeira obra do gênero no Japão: *Kaitō Bōken Kidan: Kaitei Gunkan* (海島冒険奇譚: 海底軍艦), na tradução para o inglês, *Undersea Warship: a Fantastic Tale of Island Adventure*. É uma narrativa inspirada em *20.000 léguas submarinas*, de Jules Verne, de quem Shunrō se declarava fã.

⁵ Atualmente desconhecido do grande público, Victor Rousseau Emanuel foi um notável escritor inglês que fez carreira nos EUA. Em *The messiah of the cylinder* (1917) inaugurou o tema da criogenia.

Rice Burroughs⁷ (anos 30'), "Doc" Smith⁸ (anos 40'), Ray Bradbury⁹ (anos 50'), Samuel "Chip" Delany¹⁰ (anos 60'), Ursula Le Guin¹¹ (anos 70'), Douglas Adams¹² (anos 80'), Fausto Fawcett¹³ (anos 90') e David Mitchell¹⁴ (anos 00').

Seguindo minhas etnografias leitoras (VERSIANI, 2005) e armando-as com teorias/*opiniões* incompletas, eu demarco a ficção científica em dois pares de acronias reprodutivas, pois assim me acostumei: não apenas a ler o *sci-fi*, como também ler no *sci-fi*. O primeiro par eu chamo de *Positivo-Diegético* e o segundo de *Negativo-Metafórico*, narrativas "sob as garotas lindas"¹⁵ e "sobre a grama verde"¹⁶, respectivamente. Na diacrônica correspondem a quatro cronologias históricas da formação desse gênero ficcional: |1869-1908|; |1908-1961|; |1961-1982| e |1982-2002|. O *Positivo-Diegético* expurga o elemento bestial por meio de figurações tecnológicas ou formas de vida extraterrestres/artificiais = "garotas lindas". O *Negativo-Metafórico* cria cidades paraísos futuristas ou versões *retrô* de empíreos citadinos = "grama verde". Ainda não tenho clareza, mas é provável que haja uma quinta elocução temporal no século XXI. Pois, uma novidade, que até já havia aparecido no *Mona Lisa Overdrive*, de Willian Gibson, aconteceu no filme *Matrix reload* da trilogia produzida pelas irmãs Wachowski, em 2002. Trata-se da conexão sem mediação. Uma ideia tão espetacular que as diretoras simplesmente não conseguiram equacionar no terceiro filme. Contudo, não é de nenhuma dessas cronologias que trata este ensaio. Este ensaio é sobre o marco zero desse gênero literário.

Sobre o livro *The Transformation of the World: A Global History of the Nineteenth Century*, Jürgen Osterhammel disse "the border is the very opposite of the frontier – conforme partilhado em mesa de bar"¹⁷. A afirmação carregada de ambiguidade somente me causou desconforto quando a coloquei em um curso de Língua e Cultura na graduação em Letras, da

⁶ Em 1926, o maior escritor infanto-juvenil do Brasil publicou sua única FC: *O choque das raças ou o presidente negro*.

⁷ Mais conhecido por ter escrito as histórias de *Tarzan*, Burroughs também foi um importante escritor *sci-fi*. Criou o personagem John Carter, que segundo Carl Sagan e Isaac Asimov, foi o responsável por fazer eles se tornarem astrofísico e escritor, respectivamente.

⁸ Edward Elmer Smith foi um dos pioneiros da chamada *Hard Scientific Fiction* norte-americana, que levou para a ficção abordagens marcadamente tecnológicas, incluindo conceitos próprios da física e da matemática.

⁹ Bradbury publicou mais de duzentos contos *sci-fi*, sendo autor de dois clássicos do gênero: *The martian chronicles* (1950) e *Fahrenheit 451* (1953). *Crônicas marcianas* é muito referenciada pelos escritores das gerações seguintes. Inclusive, essa obra inaugurou o conto-romance na literatura, tão utilizado por autores contemporâneos dos mais diversos gêneros que, infelizmente, desconhecem que esse recurso narrativo é originário da ficção científica.

¹⁰ Premiadíssimo ator de ficção científica nos EUA e crítico literário renomado na academia americana. Inaugurou no *sci-fi*, nos anos 60', questões da linguagem, de gênero e personagens gays.

¹¹ Para mim é a maior escritora entre todos. Também é autora de literatura infantil e do gênero Fantástico. Feminista militante, curiosamente, ela demorou a ser reconhecida pelos próprios pares como uma escritora *sci-fi*.

¹² Autor britânico da aclamada ficção científica cômica *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, publicada em 1979. Possivelmente, deu o pontapé inicial para o *sci-fi* pós-moderno.

¹³ Ainda que desconhecido como tal, Fausto Fawcett talvez seja o maior escritor de *sci-fi* do Brasil. Publicou *Santa Clara Poltergeist* (1990), *Copacabana lua cheia* (2000), *FAVELOST* (2012) e *Pororoca rave* (2015).

¹⁴ Jovem autor britânico que vem se destacando com obras como *Cloud Atlas* (2004) e *The boné clocks* (2014).

¹⁵ Por exemplo, o submarino *Nautilus*, de quem o Capitão Nemo era "casado" (Verne, 1870); *Thuvia, Maid of Mars* (Burroughs, 1920); a máquina-humana Maria de *Metropolis* (Lang, 1927); *O Homem ilustrado* (Bradbury, 1951); a criatura espacial de *Alien, o oitavo passageiro* (Scott, 1979).

¹⁶ Por exemplo, *Fundação* (Asimov, 1942-1993); *Logan's run* (Anderson, 1979); *Hyperion* (Dan Simmons, 1989).

¹⁷ Não consegui encontrar no livro, nem em nenhum artigo do autor, a citação que tem plena consonância com as posições do historiador, notadamente na Parte II, cap. VII e VIII, do referido livro.

PUC-RIO. A maioria dos alunos, muitos deles fluentes no inglês, traduziu como “a borda é exatamente o oposto da fronteira” [sic]. Embora maliciosa, a sentença original é bastante simples de ser compreendida por falantes do idioma, só que não faz nenhum sentido se for lida de forma literal para o português. Tal desentendimento decorre menos da expressão *the very opposite*, e mais devido aos termos *border* e *frontier*. Então, como explicar a diferença para quem nunca ouviu centenas de vezes, na série de TV *Star Trek*, o Capitão James T. Kirk abrir o episódio anunciando:

*Space: the final frontier. These are the voyages of the starship Enterprise. Its five-year mission: to explore strange new worlds, to seek out new life and new civilizations, to boldly go where no man has gone before*¹⁸.

Enquanto *border* é uma superfície de contato entre duas alteridades, *frontier* pressupõe um plano para o avanço e o domínio sobre o outro. O melhor é traduzir a provocação de Osterhammel por “a divisa é a exata oposição do confinamento”¹⁹. Nesses termos me proponho a pensar o *sci-fi*. Existem *borders* e *frontiers* que permitem o mapeamento histórico e estético do gênero. Todas elas derivam do marco zero voltairiano, a razão deste ensaio.

Marco zero

Entre 1747 a 1752, Voltaire publicou sete obras que sinalizaram o tema e estratégias, cujo impacto pode ter determinado a ficção científica. Eu chamo o período de marco zero devido ao seu poder cataclísmico de causar relevos literários. Voltaire é esse terremoto sem precedentes. Marcos zero são círculos concêntricos como os que sucedem de um ponto de impacto. Desse devastador sismo na literatura ou de outro ocorrido no 1º de novembro de 1755 em Lisboa. Entretanto, no caso do marco voltairiano, o círculo é oblongado e suas sucessões, possivelmente, disrítmias. O que daria uma ótima razão romântica para tanta anacronia pelas ficções científicas. *Micromegas* não é uma obra isolada fazendo parte de um projeto experimental de escrita literária. Os abalos sísmicos dessa experimentação chegam até o romance policial, a literatura de terror, histórias alternativas e o *sci-fi*. Refiro-me às obras *Zadig* (1747), *Semíramis* (1748), *O mundo como está* (1748), *Nanine* (1749), *O século de Luis XIV* (1751), *Micromegas* (1751) e *Roma Salva* (1752). Eu coloco esse encadeamento dentro de uma elipse, e não num círculo típico dos marcos zero. A razão é rabiscar uma geometria teórica com focos, vértices e centro para buscar os traços das *borders* e *frontiers*.

¹⁸ Originalmente, uma série criada por Gene Roddenberry que foi ao ar entre 1966-69. Tornou-se uma das maiores franquias da indústria de entretenimento com continuidades na TV, cinema, literatura, *comics*, *games* etc.

¹⁹ Agradeço a precisa formulação da tradução à professora Lise Sedrez do Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

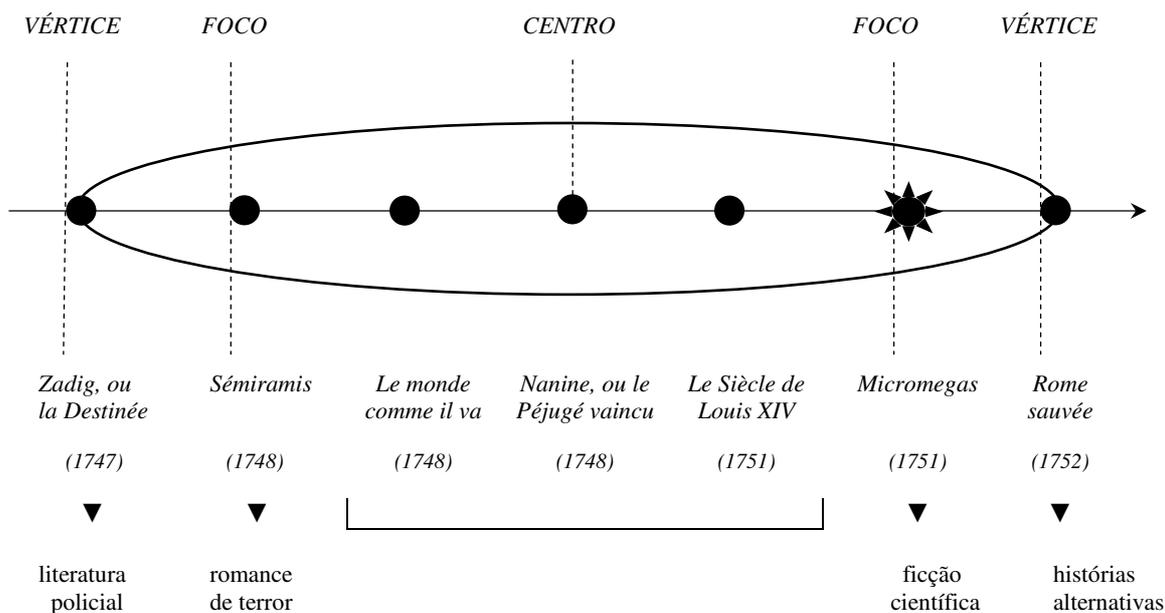


Figura 1: o marco zero constituente

Isto porque desde a adolescência eu sempre gostei de diagramas. Algo que veio de leituras precoces do *yǐjīng* (已经)²⁰. Lembro de os posicionar sobre mapas da capital portuguesa. Eu tinha quatorze anos, e uma professora de geografia que despertava em mim grande excitação havia me apresentado ao poema *Desastre de Lisboa* (1756), de Voltaire. Teria de existir algum esclarecimento em minhas *xerox* ampliadas da enciclopédia *Tesouro da Juventude* sobre as quais eu deslizava os trigramas e hexagramas do oráculo chinês. Demorei quase duas décadas para perceber que diagramas e mapas não são coincidentes quando sobrepostos, pelo menos não na cultura ocidental. Porém, foi nesse tempo, quando cada duas palavras eu buscava três no dicionário de francês, que percorri o que hoje estou chamando de marco zero. Apreensões pueris. *Zadig* era o Sean Connery no filme *O nome da Rosa* (1986); *Semíramis*, um conto de terror igual os que eu lia de Edgar Allan Poe; o descomunal *Micromegas* surgia em formas diminuídas em Arthur Clark e *Roma salva* foi o primeiro RPG (*Role-Playing Game*) escrito pelo homem. A ficção científica estava, portanto, traçada na história, na minha história. *A vida é a arte do encontro. Embora haja tanto desencontro pela vida.* Segue a crítica.

É plausível que Voltaire não teve a intenção de inaugurar um ou mais gêneros literários. Ainda assim, entre os notórios iluministas do século XVIII ele foi quem mais experimentou a escrita ficcional. No conto, o narrador apresenta um protagonista de mesmo nome. Ele é um jovem com cerca de mil anos, originário de um planeta que orbita em volta da estrela Sirius, a mais brilhante do nosso céu. *Micromegas* tem 36.576 metros de altura e 6.000 de envergadura, o que era duzentas e cinquenta vezes maior do que os gigantes da viagem de *Gulliver*²¹. Ele é um filósofo que caminha pelo universo na busca do conhecimento. Em Saturno torna-se amigo de um acadêmico anão com menos de dez mil metros de altura e ambos seguem viagem discutindo sobre *physis*, *arché*, *kosmos* e *logos*. Chegando à Terra,

²⁰ O *yǐjīng* consiste de 64 hexagramas (símbolos com seis linhas inteiras ou partidas) e comentários confucionistas sobre cada um destes. Tal como outros oráculos não-ocidentais, trata-se de um índice de conhecimentos e sabedorias igualmente filosóficas e pragmáticas e de uso, tanto escolástico, quanto vernáculo.

²¹ *Gulliver's Travels*, do irlandês Jonathan Swift, foi publicado vinte e cinco anos antes de *Micromegas*, em 1726. Esse romance satírico inspirou Voltaire a escrever sobre o viajante do espaço.

descobrem formas de vida microscópicas, entre elas pensadores franceses de diversas escolas da filosofia: Aristóteles, Descartes, Leibniz, Malebranche, Locke e Tomás de Aquino. Após uma rápida arguição sobre matemática e física para constatar a inteligência dos minúsculos, Micromegas lhes pergunta acerca da alma. Ao constatarem a arrogância humana, os dois viajantes gargalham e vão embora.

Não era óbvio, no Século das Luzes, que a existência de planetas girando em torno do sol pudesse implicar vida inteligente fora do antropocentrismo iluminista. Por um lado, a figura do estrangeiro detentor de cultura superior não era novidade nos *romances filosóficos* da época, tal como *Cartas Persas*²², de Montesquieu, publicada em 1721, por outro, trazer para a ficção dois viajantes interplanetários para dialogar com iluministas, muito mais do que provocação foi uma inovação. É nesse sentido que eu enxergo o deslocamento conceitual que se procedeu em *Micromegas*. Voltaire inaugurou o tema dos extraterrestres ao distanciar-se da etnografia montesquieuana. O Homem, matéria privilegiada de ambos os pensadores, ganhou amplitudes filosóficas e literárias no que eu conceituo como “outras formas de vida ilustrada”. Aqui é necessária uma discriminação entre sapiência e ilustração. Porque dotar animais com a inteligência e as bandalhões humanas foi um recurso comum no fabulário, ao passo que um Ser de tamanho descomunal andando pela Via Láctea em movimento peripatético para elevar suas faculdades da razão e do espírito não foi apenas uma paródia ao filósofo, mas constituiu um novo horizonte na literatura. A originalidade desse personagem é tanta que pouquíssimas vezes ele foi reinventado ao longo da história da ficção científica. Na primeira metade do século XX, os extraterrestes estão mais próximos da fábula do que do Micromegas. Depois dos anos 60’, os alienígenas e robôs que foram imbuídos dos ideais do Esclarecimento (*Aufklärung*) – Kant definiu como a saída do homem da menoridade – entram em um jogo simbólico com o divino. Mesmo por isso, o tema “outras formas de vida ilustrada” foi deflagrado por Voltaire.

Desenhar o marco zero na forma oblongada permite pensar a fixação das *borders* no século XVIII e o atravessamento das *frontiers* nos 250 anos seguintes. As divisas fazem a distinção entre alteridades literárias. As fronteiras impõem nas superfícies de contato entre gêneros limítrofes as margens para serem ultrapassadas. Assim, ao demarcar *Micromegas* e *Semíramis* como focos dessa geometria teórica, eu quero sugerir que o *sci-fi* converge o olhar no tema “outras formas de vida ilustrada” enquanto desfoca o terror e a bestialidade. De modo análogo, assumindo nos vértices da elipse *Roma salva* e *Zadig*, estou propondo que a ficção científica está contida numa ponta por histórias alternativas (do passado ou do futuro) e noutra por um jogo de adivinha²³ (não de um fato ocorrido, mas do que poderá acontecer no porvir). A partir do marco zero, eu estabeleço *borders*, *rete pegs*²⁴ e *microvilli*²⁵.

²² Em *Lettres persanes*(1711-1720), Montesquieu apresenta dois personagens mulçumanos que retratam a sociedade parisiense e as instituições políticas francesas. Segundo o crítico e historiador da literatura Alfredo Bosi (2010), *Cartas Persas* influenciou Voltaire a escrever *O Século de Luís XIV*.

²³ Em *Zadig* o protagonista é desafiado para fazer parte de um jogo de adivinhação com filósofos da corte, a fim de saber qual deles era o mais astuto. Ainda que esse conto de Voltaire tenha inaugurado a literatura policial, esse jogo entrou nos interstícios escriturários da ficção científica como um modo de se fazer predições sobre o futuro, principalmente no que concerne à evolução tecnológica.

²⁴ Na histologia *rete pegs* são invaginações do tecido epitelial.

²⁵ Na biologia celular *microvilli* são evaginações da membrana plasmática.

| DIVISA | MARCAÇÃO | LIMITE |
|-------------------|-----------------|--|
| <i>1ª border</i> | o <i>topos</i> | Outras formas de vida ilustradas. |
| <i>2ª border</i> | o <i>lume</i> | Jamais terror, sempre o horror. |
| <i>3ª border</i> | o <i>labrys</i> | Quando há enigma, não há labirinto; Quando há labirinto, não há enigma. |
| <i>rete pegs</i> | o <i>médium</i> | Mais filosofia, menos política. |
| <i>microvilli</i> | o <i>nexo</i> | Histórias alternativas, sim; Alternativas à história, não. |

Indo direto ao meio, eu cresci nos anos 80' ouvindo pelos círculos do livro leitores experientes e calejados categorizando que “na ficção científica não tem romance... tem sexo, drogas e *roquenrol*”. A editora estadunidense WCS Books, especializada nessa literatura, rejeitou diversos livros alegando que “*sci-fi* não é história de amor”. Isso aconteceu com ninguém menos que Philip K. Dick²⁶. Tais afirmações, a meu ver, mostram uma clara *inner border*. Possivelmente, existem outras. A mais contundente derivou do centro do marco zero. As obras *O mundo como está*, *Nanine* e *O século de Luis XIV* provocaram essas vitais *rete pegs*: **mais filosofia, menos política**. Seria enfadonho discorrer. Coloco apenas esses exemplos. A liberal e anticomunista Ayn Rand sobrepôs política à filosofia em *A revolta de Atlas*. China Miéville, marxista e ativista contra o capitalismo, também o fez em *A Cidade & A Cidade*. Nestas, contudo, a crítica política é escamoteada por filosofias. Miéville parece dominar melhor as interioridades e os contornos do gênero *sci-fi*. O escritor e antropólogo criou toda uma variedade fantástica de “outras formas de vida ilustrada”, conferindo tratamento sociológico às personagens a fim de disseminar políticas na literatura. Rand, mestra na narrativa moderna, usa de vastos recursos metafóricos para afirmar sua ideologia contrária a outra ideologia. O que eu enxergo nessas *rete pegs* é um processo de gradientes de concentração. Por “osmose”, toda uma crítica política entra como água na ficção científica. Por “difusão”, solutos filosóficos são inseridos. Certamente é uma escolha autoral, mas que pode ou não acarretar inchaço na narrativa. Até por isso mesmo esse equilíbrio mais para a filosofia e menos para a crítica política, e sua subversão consciente ou inconsciente, é uma *inner border* da ficção científica.

O reverso ocorre nas *microvilli*: **histórias alternativas, sim; alternativas à história, não**. Haveria muito a ponderar sobre essa divisa, mas não sou capaz de tanto ainda. Tomarei um pequenino aspecto: a ucronia (KOSELLECK, 2014). Por definição, é uma narrativa que ocorre fora do tempo em que estamos. Ucronias, porém, não são necessariamente – é mais comum, inclusive, que não sejam –, ficções científicas. A ucronia é considerada um subgênero, mas de qual gênero? É curioso, porque, quando se trata de narrativas sem conexão temporal com a história tradicional (*O Senhor dos Anéis*, por exemplo), essas são logo associadas ao Fantástico; ao passo, que, quando constituem um ponto de fuga da história factual, então, são colocadas orbitando junto ao *sci-fi*. O que é estranhíssimo! Assumir uma disruptura no tempo como sendo, *per si*, algo próximo à ficção científica. Na constituição do gênero, as Histórias Alternativas definiram uma margem exterior limite. Creio que atuam como um filtro removendo o que há de mais caro no *sci-fi*, a tecnologia, que, em essência, é o que passou a expressar as “outras formas de vida ilustrada”. Aquém dessa divisa a ficção científica mantém

²⁶ K. Dick, como é chamado pelos leitores, é um dos maiores escritores *sci-fi* da história do gênero. É tido por muitos aficionados como “o Kafka da ficção científica”.

suas definições. Quando ultrapassa a *frontier*, os *controles do imaginário*²⁷ específicos dessa literatura falham. Eu suponho que a *afirmação do romance sci-fi* aconteceu nos interstícios das *rete pegs* e das *microvilli*. Quero dizer: quando uma crítica filosófica é contida em um campo ficcional sem possibilidades reais de se tornar alternativas nas histórias *strictu sensu*. Não é à toa que *Roma salva* é o fixador mais externo do marco zero. Nessa peça, os fatos históricos são distorcidos para edificar um certo prenúncio de “fim do mundo” que, sem alternativas, já ocorria naquela realidade.

Eu imagino no sentido real de ver mentalmente que as histórias alternativas nas *microvilli* e a crítica filosófica-ficcional nas *rete pegs* movam a ficção científica tal qual um organismo plasmódio na direção da modernidade, ora no sentido a favor, ora contrário. A *1ª border* e a *2ª border* colocam o *sci-fi* como um gênero estrito e restrito ao moderno, muito embora ultrapassar suas *frontiers* não garanta passagem para o pós-moderno. É possível que esse caminho passe pela *3ª border*, pois, dizem, quando se olha para o labirinto, o labirinto também olha de volta. É assim, então, que visualizo as *borders* e *frontiers* nesta minha *viagem insólita*²⁸ que do terremoto do marco zero voltairiano pode ter liberado um vírus ou, ainda, a própria ficção científica enquanto um corpo no(s) mundo(s) moderno(s):

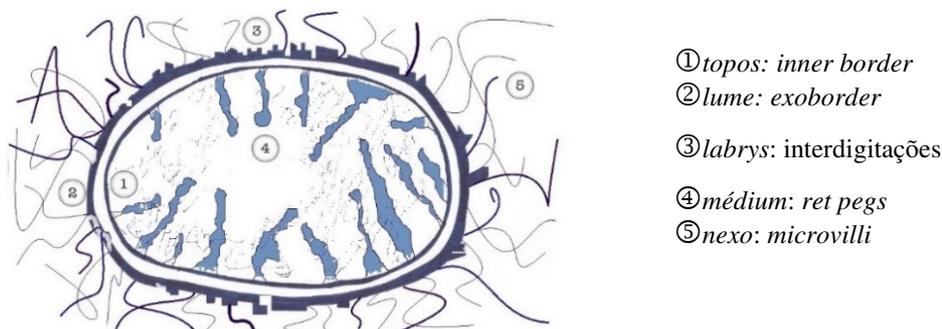


Figura 2: o *sci-fi* constituído

Micromegas, *Semíramis* e *Zadig* estão, cada qual nas origens da ficção científica, da literatura de terror e do romance policial. Por isso, existe uma diferença fundamental no que concerne à *1ª border*. Enquanto “outras formas de vida ilustrada” estabelece uma divisa autóctone, a *2ª border* e a *3ª border* são exógenas e antitéticas ao tema nativo da ficção científica. Em *Semíramis*, Voltaire tomou da mitologia assíria a rainha que fundou a Babilônia e ergueu os jardins suspensos para proceder semelhante deslocamento ao que realizou de *Cartas Persas* para *Micromegas*. Do ponto de vista formal, trata-se de uma peça trágica em três atos, com a notável singularidade que, no final, em vez de catarse aterrorizante clássica, já se insere nesse lugar o terror tipicamente moderno: o medo das multidões. Um sentimento novidadeiro que não existia nas histórias de clausuras do Quattrocento, que seria incogitável nas *loucuras*²⁹ do Quintocento, que nem mesmo nas “viagens para fora da Terra” no século XVI (CAMENIETZKI, 2007, p. 50) aconteceu, que atravessou involucre o gótico

²⁷ Teoria de Luiz Costa Lima (2007). Nesse ensaio, apenas uma incompletude escriturária da autoetnografia.

²⁸ *Innerspace* (1987), traduzido para o Brasil como *Viagem Insólita*, é um *remake* de um clássico de 1966, *Fantastic Voyage*. Na história um submarino é miniaturizado até dimensões microscópicas e inserido no tubo digestivo de um doente, a fim de que a nave pudesse ir até o cérebro para destruir um coágulo fatal.

²⁹ Chamo de “loucuras do Quintocento” o próprio *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam (1511), e também, *Auto da Barca do Inferno* (1517), de Gil Vicente; *Duas Viagens ao Brasil* (1557), de Hans Staden; e *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões; e *Dom Quixote de La Mancha* (1547), de Miguel de Cervantes.

do Settecento, até assumir forma consistente nas narrativas agorafóbicas do século XIX, nas quais o que pode suceder no espaço do comum é que é apavorante e excitante também. Nos *romances de aventura* de Alexandre Dumas, “pai”, por exemplo, a agorafobia é uma presença de tirar o fôlego. A ficção de Jules Verne não deixa de ser uma extrapolação dos romances de aventura.

Com relação à 2ª *border*, foi no embate do autóctone contra o forasteiro, a partir da ilustração [do Micromegas] versus o terror [de *Semíramis*], que foi estabelecida a *border*: **jamais terror; sempre horror**. Essa divisa é tênue e pouco porosa, de modo que a *frontier*, salvo bandeirantes esparsos, só foi atravessada no início do século XX. Terror e horror, parafraseando o sambista botafoguense Zeca Pagodinho “é igual, mas é diferente”³⁰. Terror tem a ver com susto, e horror, com repulsa. Enquanto um visa causar medo, o outro quer provocar ojeriza. Medo é uma reação primitiva, cujas manifestações se tornam prontamente irracionais ou se desdobram em alienação. Freud afirmou *que todas essas sensações peculiares de medo inesquecível continuam a ser tão estranhas para a consciência normal como os sonhos para a consciência em estado de vigília* (1996, p.19). A ojeriza, em vez disso, remete a intimidades e familiaridades experimentadas diretas ou indiretamente, é um sentimento que possui processos elaborados calcados em julgamentos e preconceitos. Abordando o tema do horror, Hannah Arendt definiu imbricada relação entre o medo individual e o terror do Estado: *o totalitarismo descobriu um meio de subjugar e aterrorizar os seres humanos internamente* (2013, p. 455). Interessa-me menos a operação de adição |medo|+|terror|→|horror| nas *Origens do Totalitarismo*, e mais a subtração |horror|–|terror|→|sci-fil, que eu acredito ocorreu na constituição do gênero e que ainda se expressa nas produções literárias. O *sci-fi*, embora eu não saiba se isso é por *modus operandi* ou por estatuto do gênero, elimina o mal personificado em prol de um certo horror comum. Curiosamente, esse horror é a repulsa à modernidade. Em minhas primeiras investidas teóricas, cogitei que a ficção científica pudesse ser uma autoimunidade ao capitalismo, uma espécie de “falha na Matrix”³¹ produzida pelo sistema e o atacando. A ideia, que me veio do *paradigma da imunidade*³², de Roberto Esposito, logo mostrou ser problemática dada a quantidade de obras e autores alinhados, inclusive com textos cristalinos de quaisquer indícios de dissonâncias contra o Capital. Ainda assim, a percepção de que existia intrínseco ao *sci-fi* algum tipo de ojeriza ou, nas palavras de Esposito, *uma forma de isenção* (2009, p. 111) ao Moderno martelava na minha cabeça. Desse modo, retomando Mary Shelley quando a ficção científica ainda não tinha sido domesticada por Jules Verne e logo em seguida aprisionada por H.G. Wells em um *romantismo científico*³³, deparei-me com um monstro que não era o mal personificado, outrossim, o repulsivo que escapou para o comum. Aquele terror gótico de herança medieval se deslocava a passo de Frankenstein para o horror citadino da modernidade. Há uma cena linda no filme de James Whale (1931) com interpretação icônica de Boris Karloff, e que não existe no livro. A abominável criatura encontra uma criança sozinha sentada na grama. Ela não reconhece a bestialidade naquele ser e lhe presenteia com uma flor. A cena é de um lirismo tão intenso (e tenso) que não pode se manter, então, uma horda de aldeões com tochas surge para acabar com o monstro. A 2ª *border* constitui essa luta que, na literatura, é por terrenos narrativos e geografias literárias nada simples. Verne, no

³⁰ Em 24/07/1995, no programa *Jô Soares Onze e Meia*, o entrevistador perguntou para o Zeca Pagodinho a diferença entre samba, pagode e partido alto, a resposta hoje se tornou um *meme* nas redes sociais.

³¹ Esta é uma fala recorrente na trilogia *Matrix* (1999) e virou jargão na cultura NERD.

³² Outra incompletude escriturária da autoetnografia.

³³ No final do século XIX e início do XX, por falta de um nome que designasse o que H.G. Wells estava publicando, os seus livros foram tratados pelo termo “romantismo científico”.

século XIX, com o invençionismo tecnológico, e Asimov, no XX, com a ilustração de inteligências outras, foram os grandes responsáveis por expurgar o bestial e sedimentar a divisa entre os dois gêneros. É interessante pontuar que o movimento de avanço (e conquista?) de um sobre o outro se dá mais da ficção científica para a literatura de terror do que o inverso. Por quê? Eu não sei. Mas pode ter relação com o privilégio do horror sobre o terror que se faz muitíssimo presente nesse gênero literário.

A 3ª *border* situa a literatura policial como limite mais periférico da ficção científica. No marco zero corresponde a *Zadig*. Jorge Luis Borges definiu a literatura policial como o enigma configurado em labirinto. Em *Zadig* existe o enigma, porém é linear e lógico. A ficção científica reproduz essa característica tal como uma divisa do gênero: **quando há enigma, não há labirinto; quando há labirinto, não há enigma**. Novamente é uma *border* e esta se abre na superfície em reentrâncias e saliências³⁴. O autor estadunidense Philip K. Dick, no seu primeiro romance, *Gather Yourselves Together*, escrito em 1950 e publicado apenas em 1994, demonstra um dos mais significativos anúncios dessa mudança. A história se passa na China, no momento em que Mão Zédōng (毛泽东) chega ao poder, obrigando as empresas estrangeiras a deixar o país. Três funcionários de uma corporação norte-americana permanecem para finalizar as operações. Ressentimentos do passado, atrações novas e sexo se dão entre os personagens (uma mulher, um homem de meia-idade e um jovem). O clima é claustrofóbico e imbricado de labirintos emocionais. No plano de fundo, há um enigma em suspensão de uma caixa preparada para “quando o exército comunista entrar na instalação” Ah! Como isso me lembra de *Nove noites*, de Bernardo de Carvalho. A ficção científica para muitos inexistente nesse romance. A editora WCS Books o rejeitou por considerá-lo *strait literature*. De fato, em uma leitura intradiegetica, é o que se enxerga. Porém, visto no conjunto da obra do autor, *Gather Yourselves Together* já apresentava uma sofisticada estratégia narrativa de ocultamento, no caso, da própria ficção científica. Prática esta que, ao longo da sua produção literária, avançou no sentido contrário, o de camuflar a literatura policial em seus romances. O que era uma *border* na periferia do gênero foi se tornando interdigitações³⁵ dentro da escritura ficcional. Esse movimento de PKD influenciou sobremaneira o gênero a partir dos anos 70’, e *frontiers* externas e internas foram atravessadas.

Minha teoria do absurdo no fim das contas é que o terremoto de Lisboa (BLUMENBERG, 1994) de 1755 abriu uma fenda espaço-temporal que fez a ficção científica surgir enquanto gênero literário nessa realidade que vivenciamos e liberou um vírus: o próprio *sci-fi*. O marco zero voltairiano, que eu venho depurando desde a adolescência, mostra o que está aquém e para além dos entornos da ficção científica, assim como sua formação identitária escritural, que muitas vezes é reproduzida desse modo quase viral em fórmulas clichês pelos escritores. Felizmente, em outras tantas autorias, o texto é estranho, original, exuberante, conotativamente denotativo, denotativamente conotativo. Todavia, eu-leitor, nem tão crítico assim, continuo suplicando que ficção científica me leve até a Cidade Paraíso, lá onde a grama é verde e as garotas são lindas.

I wanna go, I wanna know
Oh won't you please take me home.

³⁴ Algumas memórias estranhas ficam dos tempos de escola. Reentrâncias e saliências sobreviveu lá das aulas de biologia do 1º ano do segundo grau de um professor de nome Santiago que fazia o tipo cafajeste.

³⁵ Interdigitações são as reentrâncias e saliências da membrana plasmática que criam zonas de encaixe com outras células. No caso aqui como outros gêneros literários.

A reading ethnography and incompleteness writings by the ground zero of sci-fi: from where the grass is green and the girls are pretty

ABSTRACT: An essay on the formation of science fiction literature through a reading ethnography. Here I aim to map the literary genre by drawing borders and frontier, thorough which becomes possible to think the historical course of sci-fi, the themes and strategies of works and authors. For this I turn to the Voltairean canon, from where science fiction was originated, the tales of terror and the crime fiction genre to examine how the borders of such genres transcend frontiers of this literary genre.

Keywords: science fiction, literary genre, origin, Voltaire.

Referências Bibliográficas

ARENDDT, H. *Origens do Totalitarismo*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2013.

BLUMENBERG, H. *O riso da mulher de Trácia. Uma pré-história da Teoria*. Algês: Difel, 1994.

BLOOM, H. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, A. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2010.

CAMENIETZKI, C. Z. *A Literatura do outro mundo: ficção e ciência no século XVII*. Rio de Janeiro: Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 1, p. 43-66, 2007. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero01/FCRB_Escritos_1_3_Carlos_Ziller_Camenietzki.pdf> Acesso em: 13 ago. 2017.

ESPOSITO, R. *Comunidad, inmudidad y biopolítica*. Barcelona: Herber Editorial, 2009.

FREUD, S. *Sobre os sonhos*. In: A interpretação dos sonhos, parte II, volume V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KOSELLECK, R. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

OSTERHAMMEL, J. *The Transformation of the World: a global history of the Nineteenth Century*. New Jersey: Princeton University Press, 2009. Formato e-book Kindle.

SHELLEY, M. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

VERSIANI, D. B. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VOLTAIRE. *Romances de Voltaire*. v. 1. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1952.

_____. *Romances de Voltaire*. v. 2. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1954.

_____. *Romances de Voltaire*. v. 3. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1956.

_____. *Romances de Voltaire*. v. 4. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1959.

Data de envio: 16/08/2017
Data de aceite: 14/04/2018
Data da publicação: 15/08/2018