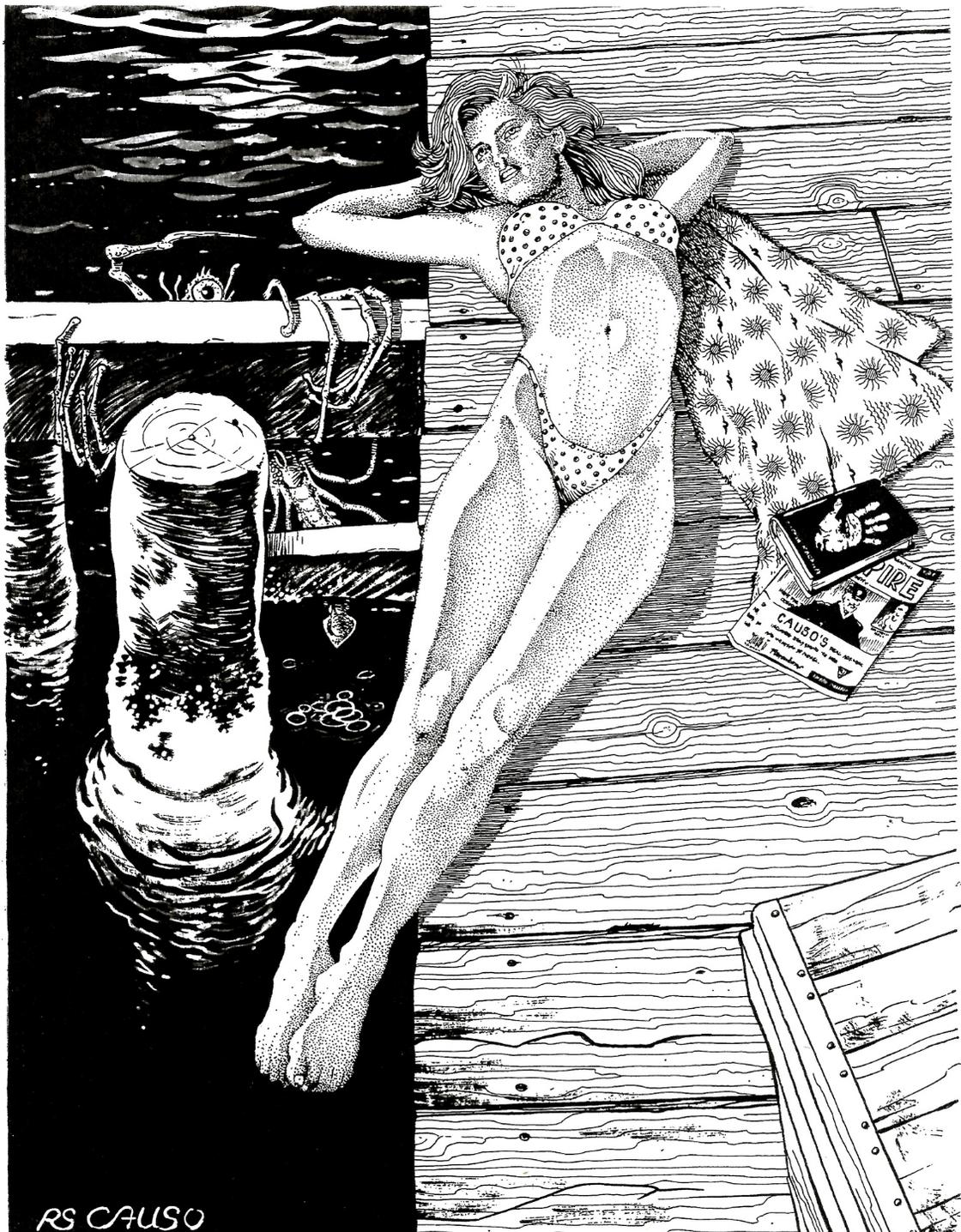


Zanzalá



Revista brasileira de estudos de ficção científica

Vol.4 | n.01 | 2019



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Sumário

Editorial

<u>Um ruído na penumbra</u>	1
Alfredo Suppia, Luiz Felipe Baute e Lucas Procópio Caetano	

Autores convidados

<u>Vampiras tropicais na literatura brasileira dos anos 50 e 60</u>	3-9
Mary Elizabeth Ginway	

<u>Les allumeurs d'étoiles</u>	10-26
Jean-Pierre Laigle	

Artigos

<u>A Editora Seoman e a Ficção Científica</u>	27-44
Roberto de Sousa Causo	

<u>Apontamentos sobre máquinas voadoras</u>	45-62
Giordano Dexheimer Gil	

<u>A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010</u>	63-74
Lucas Procópio Caetano	

Entrevista

<u>O horror sob demanda: Entrevista com Ernani Silva, criador da Darkflix</u>	75-78
Lucas Procópio Caetano	



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Um ruído na penumbra...

Os tempos atuais têm sido sombrios. A realidade parece tomada por sintomas e geografias com origem nas mais longevas narrativas de fantasia, de ficção científica, e até mesmo de horror. Onde estão as fronteiras? Estas, às vezes, passam despercebidas pelas almas menos atentas ou mais absorvidas pela máquina de moer ossos do capitalismo tardio. Num piscar de olhos, o horror toma posse da realidade. Da noite para o dia, a fantasia toma conta do discurso de figuras públicas. A ciência e a técnica parecem tramadas de forma inconsútil no nosso dia a dia. É nesse espírito que o segundo volume da revista *Zanzalá* vem à luz – ou à penumbra dos tempos atuais...

A morte do sol e a ameaça da escuridão universal são os temas de Jean-Pierre Laigle em “Les allumeurs d'étoiles”, enquanto criaturas das sombras vivendo abaixo do Equador são investigadas por M. Elizabeth Ginway em “Vampiras tropicais na literatura brasileira dos anos 50 e 60”. Ginway e Laigle são os autores convidados nesta edição.

Na seção “Artigos”, o crítico, editor e escritor Roberto de Sousa Causo apresenta uma minuciosa análise do papel da Editora Seoman no mercado editorial brasileiro. Giordano Dexheimer Gil aventura-se numa genealogia – ou anatomia – da “máquina voadora”, esse ícone tão frequente nas narrativas de fantasia, ficção científica e mesmo horror. Lucas Procópio Caetano nos oferece um breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010 em seu artigo “A dança dos monstros em areias movediças”. O mesmo Lucas é autor da entrevista desta edição: “O horror sob demanda: Entrevista com Ernani Silva, criador da Darkflix”, sobre o serviço brasileiro de streaming especializado em horror e fantasia.

Alfredo Suppia
Luiz Felipe Baute
Lucas Procópio Caetano



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Vampiras tropicais na literatura brasileira dos anos 50 e 60

*M. Elizabeth Ginway*¹
University of Florida, EUA

A lenda do vampiro emerge na Europa no contexto de guerras e pestes. Com o Iluminismo a lenda se transforma, reaparecendo com a personagem da noiva da morte, e adquire uma sexualidade subversiva durante o Romantismo. No seu estudo dos mortos-vivos na literatura romântica inglesa, James B. Twitchell (1981) argumenta que o vampiro é um dos arquétipos míticos mais duradouros herdados do Romantismo. Originalmente retratado como um fenômeno sobrenatural, o vampiro passou a representar o poder da criação artística ou relacionamentos amorosos fatais. Twitchell sugere a existência de “vampiros metafóricos”, isto é, figuras que corrompem e absorvem a energia psicológica de outros, espalhando seu mal como uma infecção por meio da maldade ou indiferença (1981, p. 173-176). Portanto, as obras do revivalismo gótico ao final do século XIX, como *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *O retrato de Dorian Gray* (1890), resultam mais relevantes ao tema deste ensaio sobre vampiros metafóricos.

Esses romances nem sempre são consideradas obras de vampiros. No entanto, Judith Halberstam já observou que a ameaça de Hyde de “engolir” o que restou de Jekyll é “vampiresco”. Da mesma forma, quando Dorian Gray assassina seu retratista, ele o faz num ataque similar ao do vampiro, cortando o pescoço de sua vítima e deixando escorrer seu sangue (HALBERSTAM, 1995, p. 76-77). Para Halberstam, este desdobramento do “eu” vampírico secreto representa o corpo monstruoso que tem que ser “disciplinado” e controlado, sobretudo no que diz a respeito à sexualidade (1995, p. 72). A edição crítica de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, pela editora Norton, mostra que críticos têm focalizado o corpo monstruoso do vampiro porque sua mutabilidade é associada à sexualidade ambígua, à inversão de gênero e ao homoerotismo, os quais demonstram a centralidade do corpo nas histórias de vampiros, com realce

¹ Professora Associada na Universidade da Flórida (University of Florida). E-mail para contato: eginway@ufl.edu

dos aspectos físicos de abjeção. Uma das mais célebres adaptações de Drácula, o filme *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, estabelece uma espécie de paradigma nesse sentido: o vampiro é hiper sexualizado em larga medida, e uma relação homoerótica, tema que perdura nas adaptações fílmicas mais contemporâneas a partir dos anos 80².

No caso de *Petúnia* (1969) de Murilo Rubião, temos um exemplo de inversão de gênero, com a presença de uma mãe fálica, vampiresca, captada no seu retrato, motivos que remetem ao Dorian Gray de Oscar Wilde. No conto fantástico de Rubião, a presença da mãe malévola, preservada no retrato, domina a vida do filho, Éolo, e da nora, que tem a alcunha carinhosa de Petúnia. Antes da morte, a mãe, Dona Mineides, pede que seu retrato seja colocado acima da cama do casal. Corre tudo bem na casa até o nascimento da terceira filha, quando a tinta do retrato começa a derreter e manchar sua moldura, levando Petúnia a exclamar: “Como é possível amar com esta bruxa no quarto?” (p. 19). O retrato continua a escorrer tinta a cada dia que passa, e por mais que Éolo tente estancar o derretimento da pintura, o problema fica sem solução. Ao chegar em casa uma certa tarde, Éolo encontra suas filhas estranguladas enquanto a esposa, perplexa, aponta para o retrato, indicando a malfeitira. Éolo resolve manter o crime em segredo, e sigilosamente enterra as filhas no jardim da casa. Inexplicavelmente, à noite, sente o impulso de desenterrá-las. As crianças ressuscitam e começam a dançar. A cada manhã, Éolo as enterra de novo, e flores brotam no local das covas. Apesar da irritação de sua mulher, ela também não sabe que brota dela uma rosa na barriga, a qual é cortada por Éolo sem que ela o saiba. Ao final, portanto, ele acaba matando-a também, enterrando-a no jardim junto às filhas. O conto termina com a rotina de Sísifo do protagonista (ALEIXO, 2008, p. 193): durante o dia Éolo retoca o retrato da mãe, para depois desterrar e reenterrar as filhas e pegar as flores abundantes do jardim, para que estas não se espalhem pelos jardins dos vizinhos, despertando a suspeita dos crimes.

A presença vampírica da mãe no retrato que se derrete evoca o conceito de abjeção materna de Kristeva, porque ela se torna a mãe castradora cujo olhar não admite nenhuma rival feminina (CREED, 1993, p. 141). Nem as filhas nem a esposa conseguem escapar de sua vingança mortal. A presença da mãe na casa gótica converte o imóvel numa sepultura. Seu nome, Mineides, lembra as Fúrias ou as Euménides, as criaturas gregas de vingança e absolução. As Fúrias estão também associadas com a harpia, outra figura monstruosa: uma ave de rapina com a cabeça de mulher, seios, um longo bico e unhas curvas, exalando um odor ruim e com apetite insaciável por abduzir crianças que fossem levadas ao inferno (CREED, 1993, p. 144). Notavelmente, no conto de Rubião o primeiro crime é o assassinato das filhas, confirmando o perfil da harpia/mãe devoradora.

² Exemplos incluem *The Hunger* (1983, dir. Tony Scott), e *Lost Boys* (1987, dir. Joel Schumacher), entre outros. No caso de *Nosferatu*, temos um exemplo que antecipa o tema homoerótico por décadas: é sugerida no encontro do corretor de imóveis Hutter com o conde Orlock. A cena em que, à mesa do jantar, Hutter se fere e sangra, provocando uma reação de “luxúria” por parte de Orlock, é particularmente ilustrativa dessa metáfora que mistura sexualidade e monstruosidade.

Finalmente, *Petúnia*, de Rubião, inverte o simbolismo típico do eterno da arte, pelo qual se valoriza sua capacidade de resistir ao tempo, similar ao caso de Dorian Gray, cujo retrato se deteriora como a carne. No conto de Rubião, a mãe parece derreter da moldura, como uma figura de morta vivente que drena a energia dos outros para se sustentar. Ela mantém cativo o filho Éolo, cujo nome significa, ironicamente, vento, respiração ou espírito. É ele que se encontra destinado a cuidar dos corpos das mortas, arando e semeando suas sepulturas, numa estranha mistura de jardinagem com agricultura, reunindo o reino das plantas à carne humana para reproduzir a “vida”. Éolo, que alude ao espírito vital e à respiração, consegue reproduzir vida ao reanimar corpos, mesclando funções biologicamente determinadas pelo sexo. A mãe castradora de *Petúnia* tem o papel másculo de impor seu poder, ela incorpora o olhar repressor, representa os fluidos abjetos, e provoca práticas reprodutivas estranhas que misturam papéis masculinos e femininos, vida e morte, vegetal e animal. O protagonista se encontra preso num ciclo sem fim que não leva a resolução alguma, senão o horror da repetição e o oxímoro de uma reprodução estéril, ou seja, que não gera novas vidas³. O mais inovador do conto de Rubião é o uso de plantas e flores (elementos diurnos e vitais) para sugerir a presença noturna e fatal da vampira e a impossibilidade de saída da mansão gótica, onde as plantas e a natureza se tornam sinistras e abjetas, embora paradoxalmente férteis.

Dentre autores mineiros como Murilo Rubião e Autran Dourado, argumentaria que talvez Lúcio Cardoso seja o mais gótico do século XX. Sua *Crônica da casa assassinada* (1996, originalmente publicado em 1959)⁴, apesar de ser experimental na forma, é gótica no conteúdo. A obra é contada a partir do ponto de vista de diferentes personagens, sob formas diferentes: cartas, diários e depoimentos, todos apresentados fora de ordem cronológica, para que o leitor possa reconstruir a história pelos restos abandonados de uma família em decadência. A narrativa fragmentária representa também a busca de identidade e origens do jovem protagonista, André Meneses. A maioria da ação tem lugar na casa grade de uma fazenda, numa cidade provinciana do estado de Minas Gerais, na fronteira com o Rio de Janeiro, e trata da presença provocadora de uma mulher cuja energia sexual perturba a hierarquia da familiar patriarcal.

Quando Nina, mulher de beleza arrebatadora, casa-se com Valdo Meneses, ela então muda-se para a fazenda da família e provoca uma série de peripécias trágicas. Após perceber que seu irmão e o jardineiro Alberto se apaixonaram por Nina, Valdo tenta se suicidar. Após este evento, Nina resolve voltar ao Rio de Janeiro, abandonando a casa da família. Ana, sua cunhada, acanhada e quieta, resolve segui-la para promover as pazes com a família. Ana retorna à casa com um menino, André, que todos pensam ser

³ No estudo de Creed sobre o filme de horror, ela considera homens e mulheres como vítimas do complexo de castração, e enquanto a maioria da crítica focaliza o como agente da castração e a mulher como vítima, Creed também foca a figura da mulher fálica, a qual, argumenta, Freud deslocou para a figura do pai castrado do Complexo de Édipo (103-104).

⁴ Veja o artigo de Giselle Larizzatti Agazzi (2012) sobre a história da recepção do romance nas letras brasileiras.

filho de Nina. Tragicamente, o jardineiro se suicida depois da partida de Nina, selando a fase inicial destruidora da figura vampírica feminina. O romance em si começa 15 anos depois, quando Nina retorna à casa da família e se envolve numa relação escandalosa com André (o qual todos pensam ser seu filho), vindo finalmente a falecer meses depois, vítima de câncer, e aparentando ter sido castigada por desencadear uma série de desgraças.

Em geral, tem-se interpretado a narrativa como uma história de decadência moral e declínio econômico, exemplificados pelos temas do adultério e do incesto. Porém, Mário Carelli notou os motivos vampíricos do romance, observando como os elementos do mundo natural da fazenda são caracterizados pela presença de plantas carnívoras. Outra vegetação sugestiva inclui flores, cogumelos e mofo na casa. Carelli indica que a cor das flores preferidas da Nina — violetas — é similar à cor de seu sangue seco nos lençóis depois do contato com seus tumores sangrentos (CARELLI, 1996, p. 475). Essa vegetação toda parece sobressair-se como o *leitmotif* da decadência dos vampiros tropicais. Até Nina é descrita como uma planta venenosa gigante, como “um imenso girassol, secreto e envenenado, [que] alimentava-se na sombra” (p. 302). A natureza nunca pareceu tão maléfica e devoradora num romance, de acordo com Carelli:

A flor metafórica recebe caracterizações desmedidas; o autor tira um efeito quase oximorônico do contraste entre seu aspecto solar (girassol) e sua metamorfose em uma planta carnívora ou vampiro vegetal ..., nocturno e secreto” (1996, p. 728).

De fato, são as metáforas vegetais fatais que ligam Nina a seu duplo, Ana, que começa como personagem menor na narrativa, mas que termina sendo a mais vampírica e destrutiva. Quando o jardineiro Alberto elege Nina como seu amor, no lugar de Ana, esta toca a colcha dos amantes e comenta que o calor “... fazia crescer em mim as imagens terríveis, obscenas: de todos os lados como fungos que brotassem da sombra” (p. 346), invocando a imagem de que seu desejo se espalha como vegetação. Mais tarde, quando Ana leva os lençóis de Nina, já doente de câncer, para lavar, fica embriagada pelo cheiro, dizendo que “...era como se eu estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera” (p. 475) – numa associação do odor de sangue com o das rosas. Ana gira com os lençóis suspensos como se dançasse, e embora pareça celebrar morte da odiada rival, é neste momento que abertamente celebra sua paixão e desejo pela cunhada. Segundo Guy Besançon, “Em certa medida o romance trata da paixão de Ana por Nina, tão censurada quanto o incesto” (1996, p. 695). Aqui temos um dos temas clássicos do homoerotismo ou do desejo lésbico, semelhante ao *Rebecca* (1938) de Du Maurier e *The Haunting* (1959), de Shirley Jackson, nos quais a casa gótica e a presença vampírica escondem e revelam o desejo pelo mesmo sexo. Entretanto, no romance de Cardoso o vampirismo lésbico é

representada simbolicamente na dança extática de Ana com os lençóis machados de sangue numa casa invadida de fungos.

Enquanto Besançon interpreta a ação das mulheres como histeria feminina dentro de padrões freudianos (1996, p. 694), acredito que é mais útil comparar esta história de desejo com as do gótico feminino descritas por Pauline Palmer, que as associa com o insólito e o silêncio das mulheres, traços mais típicos da subjetividade e desejo femininos em narrativas góticas (2004, p. 120). O tema do silêncio do desejo pelo mesmo sexo surge em outra forma no romance de Cardoso no caso do irmão de Valdo, Timóteo, que é homossexual e, portanto, silenciado e proibido de sair de seu quarto dentro da casa. É só ao final do romance, durante o funeral de Nina, que Timóteo desce do quarto em roupa feminina, exclamando que viu uma assombração do jardineiro morto. Na verdade, ele viu seu filho André, mas os segredos de adultério e homossexualidade na família já haviam sido flagrados pela comunidade. Timóteo, como o “louco do sótão”⁵, encarna a repressão do desejo da casa patriarcal. Nina, Ana e Timóteo são os que se arriscam a desafiar as convenções sociais da província, mas pagam o alto preço da doença, da culpa e da insanidade.

O monstruoso feminino surge nesses textos sob a forma de vampiras que, associadas a metáforas da vegetação, começam a ameaçar as estruturas patriarcais. Enquanto o protagonista de Rubião é condenado a um tipo de morte em vida por uma vampira do passado, as vampiras de Cardoso tentam fugir da casa grande através de sua sexualidade. A crônica da casa assassinada termina com a destruição da cidade mineira como se uma epidemia se espalhasse pelos habitantes, acabando com a memória da família patriarcal dos Meneses e toda sua estirpe. De acordo com Neiva Kampff Garcia:

A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calíça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos - e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tomadas, por tudo enfim, que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (2013, p. 564) (grifos nossos)

Portanto, o motivo da morte parece repleto de vida vegetal nas duas obras aqui comentadas, um sinal de resistência, a meu ver, de pequenos atos que terminam por corroer o poder tradicional.

Assim a originalidade, tanto de Cardoso como de Rubião, reside na associação e subversão de

⁵ Ao denominar Timóteo como o louco da casa, estou aludindo ao estudo fundamental de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), uma das primeiras reinterpretações feministas da tradição gótica, cujo título é baseado nos eventos de *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, em que se examina os estereótipos da mulher como anjo ou monstro.

vampiras com a presença cíclica da vegetação. Acredito que as plantas carnívoras subvertem a figura vampírica, convertendo-a para forma de ambiguidade sexual que começa a mudar a imagem de predação colonial para uma nova forma que resiste as estruturas patriarcais da casa grande. As vampiras sugerem uma instabilidade de gênero que pode funcionar para questionar a persistência do passado violento e repressor na formulação gótica da casa grande. Em *Petúnia*, a dança noturna das filhas-plantas é sua única forma de resistência, e nisso é similar à dança exultante de Ana, pela qual esta demonstra sua paixão por Nina. Embora sejam mulheres da elite, sugerem uma incipiente solidariedade para contestar mitos patriarcais que controlam os corpos da mulher. Como argumenta Jacob C. Brown em seu artigo sobre vampiros brasileiros dos últimos 30 anos, os dois mitos da cultura brasileira que recusam-se a “morrer” são os da “antropofagia” e o da “democracia racial”, os quais disfarçam a violação histórica de corpos femininos sob a harmonia do corpo social de sangue mestiço e a assimilação de tropos culturais estrangeiros. Assim, o efeito da vegetação nos textos de vampiras teria uma função dupla na literatura do gênero e sua adaptação brasileira: a de flagrar e a de esconder ao mesmo tempo. Como mato que cresce e resiste, a vegetação sinistra pode ilustrar tanto a persistência de mitos e resquícios da casa grande, mais evidente no conto de Rubião, mas também um disfarce e proteção do desejo do mesmo sexo, mais ressaltado no caso do romance de Cardoso.

Referências

- AGAZZI, Giselle Larizzatti. “Crônica da casa assassinada, romance regional sem história.” *Vermelho: A esquerda bem informada*. 12/01/2012. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/173110-1>
- ALEIXO, Sandra Elis. “O universe fantástico de Murilo Rubião.” *Revista Trama*. Vol. 4 no. 8 (2008) 187-198.
- BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas.” In Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996. 689-695.
- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*. 1847. New York: Modern Library, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996.
- CARELLI, Mario. “A música do sangue.” In Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996. 723-729.
- CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- DU MAURIER, Daphne, *Rebecca*. 1938. New York: Avon, 1971.

GARCIA, Neiva Kampff. “Memória, tradição e identidade em *Crônica da casa assassinada*.” *Cadernos do IL* (Porto Alegre) 47 (2013): 123-137. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/viewFile/40839/pdf_9

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven, CT: Yale UP, 2000.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke UP, 1995.

JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. New York: Viking, 1959.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Léon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

PALMER, Paulina. “The Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression.” *Gothic Studies* VI.1 May 2004: 118-130.

RUBIÃO, Murilo. “Petúnia.” 1969. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974, pp. 13-23.

STEVENSON, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. 1886. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1990.

STOKER, Bram. *Dracula*. (1897). Ed. Nina Auerbach and David J. Skal. New York: Norton, 1997.

TWITCHELL, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, NC: Duke UP, 1981.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Les allumeurs d'étoiles¹

Jean-Pierre Laigle²

D'un thème à l'autre

La mort du Soleil est un des grands thèmes de la SF. L'exaltent magnifiquement le poème *L'Astre Rouge* (1884) du Français Charles-Marie Lecomte de Lisle et les romans *The House on the Borderland* (tr. *La Maison au Bord du Monde*, 1908) et *The Night Land* (tr. *Le Pays de la Nuit*, 1912) du Britannique William Hope Hodgson, où l'étoile déchue ensanglante de ses derniers rayons le désert du monde. Ainsi se projète dans le futur la terreur primitive de l'humanité face aux ténèbres, voire celle de ne plus voir se lever l'aube. La SF rejoint ici les religions qui déifièrent le suprême lumineux et même, en Amérique Centrale, pratiquèrent souvent à grande échelle les sacrifices humains pour nourrir ses feux.

Moins pessimiste, *De Sista Människorna* (*Les Derniers Humains*, 1911), roman du Suédois Otto Witt, dépeint une morne humanité qui survit par sa technologie sous la banquise mondiale. Car, ici, un ingénieur du XXème siècle, projeté 20 000 ans dans l'avenir, trouve le moyen de rapprocher la Terre du Soleil pour la dégeler. Solution audacieuse, pourtant moins que de ranimer les feux solaires. Et, puisque c'est une étoile parmi tant d'autres, pourquoi ne pas rallumer les mortes ou les agonisantes? Et même enflammer des nuages cosmiques, des planètes, des satellites ou des astéroïdes? Ici la SF se joue des outrances. Telles sont les modalités d'un thème moins fréquent.

¹ L'auteur remercie John Boston, Internet, Ralph Letsch, Patricia Manignal, Dominique Martel, Harry Morgan, Erik Simon, Guy Sirois et Graham Stone pour l'aide, les informations et les documents fournis.

² Escritor francês, autor de diversos livros, dentre eles *Encontro com o destino*, publicado pela editora Devir (2012). E-mail para contato: erelis_gon@yahoo.fr



Les précurseurs

L'initiative du thème semble revenir à un habitué des 'pulps' états-uniens, Raymond Z(inke) Gallun (1911-94), dont la carrière assez inégale couvre près d'un demi-siècle. Sa troisième nouvelle publiée, *Atomic Fire (Le Feu Atomique, 1931)*, dépeint la Terre (rebaptisée Aerth sans grande imagination) dans dix millions d'années. Conquise en 2089 par les Martiens fugitifs de leur planète agonisante, la voilà presque réduite au même état: atmosphère raréfiée, océans asséchés; sa surface est désertique, sauf là où l'arrose le réseau de canaux creusé depuis les calottes polaires; et le Soleil rouge la chauffe chichement, un sort contredisant les prévisions de l'astrophysique moderne.

Coup de grâce, un nuage de gaz sidéral intercepte les rayons solaires. L'atmosphère commence à se solidifier. Sark Ahar, un des rares savants terriens rivalisant avec les Martiens, réussit à libérer (enfin!) l'énergie des atomes pour combattre le froid. Par crainte d'une réaction en chaîne, le premier essai a lieu au large de la Lune dans un astronef. Il est vite rongé par le feu nucléaire. Avant de l'évacuer, Sark Ahar le lance contre le satellite et celui-ci, par contagion, devient le nouveau soleil de la Terre. Reconnaisants, les Martiens lui élèvent une colossale statue. Naïf, vieillot, sommaire, peu inspiré, bourré des poncifs déjà établis du genre, ce texte n'a pour mérite que l'antériorité.

R.Z. Gallun récidiva dans *The Menace from Mercury (La Menace de Mercure, 1932)* d'après un synopsis de John Michel (1917-69), septième lauréat d'un concours de scénarios interplanétaires lancé par Wonder Stories, plus tard connu sous le nom de Hugh Hammond. Détectées à la surface de Mercure, des lumières ont pour cause un cône haut d'un mile qui provoque l'ignition progressive de la planète. Mais il est surtout question des efforts désespérés de Terriens pour percer le champ de forces qui le protège et où ils sont piégés, ainsi que ses bâtisseurs extra-terrestres dont les buts resteront inconnus. Dans sa cinquième nouvelle, cet amateur s'efforce d'étoffer sans grand succès l'histoire d'un autre amateur.

Autre contributeur des « pulps », Howard W. Graham, pseudonyme de Howard E(Immer) Wandrei (1909-56), reprend l'idée de l'embrasement lunaire dans *Guns of Eternal Day (Les Canons du Jour Éternel, 1934)*. Croyant faire le bonheur de l'humanité, un savant fou bombarde la Lune de deux flux électriques, un positif, un négatif, qui en libèrent l'énergie. Mais l'excès de lumière commence à faire fondre les calottes polaires et cause des mutations animales nuisibles, des épidémies; le climat devient tropical et tempétueux; les saisons disparaissent. Par chance, au bout de trois ans, une comète de passage capture le soleil inopportun, conclusion stupide de cette nouvelle invraisemblable et mal fagotée.

Classiques et tâcherons

Le soleil lunaire a pu inspirer Jack Williamson (1908-2006), autre adepte états-unien du space

opera. Plus sophistiquée, sa longue nouvelle *The Sun Maker* (*Le Créateur de Soleil*, 1940) se déroule trente ans après l'arrivée de la Tache, phénomène gênant considérablement la propagation dans l'éther des ondes lumineuses, caloriques, radio et gravitationnelles entre le Soleil et la Terre. Depuis, sa surface est gelée et son atmosphère solidifiée ne la protège plus des météorites. Retirés dans les profondeurs, les rescapés vivotent. Pire: les ressources se raréfiant, le Régent de l'Énergie prévoit de ne garder que deux cents âmes pour préserver l'espèce et d'en abandonner des millions.

Sans avoir vu le Soleil, le jeune Jeremy Cord rêve d'en créer un. Espérant découvrir un filon de cristaux fournissant l'énergie aux cités enfouies, il vole une taupe mécanique dernier modèle capable de parcourir huit miles par jour. Il perce une des immenses cavernes de Yogroth éclairées par des globes lumineux, tapissée de fougères arborescentes et peuplée de reptiles humanoïdes. Naniaya, une femelle avec qui il sympathise, lui apprend que son espèce y vit depuis l'ère secondaire, où une Tache précédente causa l'extinction des dinosaures. Mais elle a perdu la technologie de ses luminaires et se retire à mesure qu'ils s'éteignent. Ceux-ci étant considérés comme sacrés, leur accès est interdit à un étranger.

Il arrive néanmoins à comprendre leur fonctionnement. Mais les humains ont découvert l'existence des reptiles et la guerre éclate pour la possession des confortables cavernes. L'extermination mutuelle commence. Le jeune homme n'arrive pas à convaincre ses dirigeants que les deux espèces n'assureront leur salut qu'en coopérant. Délivré par sa fiancée (humaine), il fuit vers la surface et lance vers la Lune une charge pour y amorcer une réaction en chaîne. Elle se change alors en étoile. Il faut dire que la Tâche avait distendu les liens gravitationnels entre la Terre et le Soleil, au point qu'une année-lumière les sépare. La surface redevient habitable et le conflit n'a plus de raison d'être.

The Sun Maker relate une quête vers la lumière perdue qu'un héros prométhéen – plus heureux que son modèle – arrache non aux dieux mais aux profondeurs de la Terre pour la sublimer à sa surface et en baigner à la fois l'humanité et l'espèce qui l'a précédée. C'est aussi, par extension, le triomphe de la connaissance, de la vérité, de la justice, de la paix et de la jeunesse auxquelles bien des mythes l'assimilent ou qui du moins s'y associent. Malheureusement, l'auteur n'a pas vu toutes les potentialités de ce récit, populaire, certes, mais inspiré et bien mené. Il utilise aussi la théorie de l'éther, déjà datée, réfutée depuis. Sa conclusion ensoleillée est une constante presque unanime dans les traitements du thème.

Une variante concernant non la Terre mais Mars est exploitée dans *The Sands of Mars* (tr. *Les Sables de Mars*, 1951) par l'écrivain britannique Arthur C(harles) Clarke (1917-2008). Un vieil auteur de SF est embarqué comme reporter dans le vol inaugural de l'Arès, premier transporteur spatial de passagers. Les deux premiers cinquièmes du roman relatent son voyage et les deux suivants sa découverte de la planète rouge, chacune de façon assez didactique. Dans son atmosphère très raréfiée vivent de petites plantes non chlorophylliennes et de rares animaux; des dômes pressurisés abritent les colons. Le dernier cinquième est consacré aux perspectives d'un changement spectaculaire.

Exécuté à l'insu de la Terre rechignant à financer une colonie estimée ruineuse et à lui concéder trop d'autonomie, le projet Aurore consiste à bombarder le satellite Phobos pour y déclencher une réaction nucléaire entretenue par une résonance de mésons. L'étoile miniature brûlera un millénaire et non seulement réchauffera Mars mais accélèrera la prolifération d'un végétal endémique qui n'avait jusqu'ici que la rare lumière solaire pour décomposer en oxygène l'oxyde de fer du sable. Ainsi se formera une atmosphère plus dense et respirable d'ici à cinquante ans. À la longue, Mars pourra accueillir bien davantage d'humains, se passer du secours de la planète-mère et rejeter sa tutelle.

Le nouveau soleil est donc synonyme de développement pour une planète et de liberté pour ses colons. Et le vieil auteur – en qui s'anticipait A.C. Clarke? – y puise une illumination intérieure et une certaine jeunesse: Mars devient sa patrie, dont il plaidera la cause auprès de la Terre, placée devant le fait accompli et redoutant déjà d'être dépassée par sa colonie, thème historiquement vérifié et récurrent dans la SF. Le roman relève de la veine pédagogique déguisée d'A.C. Clarke. Sans illusions, il y doutait déjà des prétentions de tels ouvrages. Et, de fait, les révélations des sondes spatiales les ont démenties. Mais il ne l'a pas réactualisé. Il en reste l'aspect humain souvent exalté dans le reste de son œuvre.

Son compatriote Ronald Turner (1922-98) en a tiré *The Diemos Deadline* (sic) (tr. *Aventures sur Deimos*, 1954), courte bande dessinée où, pour réchauffer Mars et extraire l'oxygène de son sol, est lancée la réaction en chaîne du cœur en uranium de son autre lune. Mais des êtres discoïdes enlacent de leurs tentacules les antennes du réacteur, en absorbant l'énergie. Le trio laissé sur place en surveillance les repousse à grand-peine malgré un arsenal impressionnant. La fusée décolle comme la surface bouillonne. Deimos resplendit. Une histoire sans prétentions que rehaussent des décors et une machinerie d'un réalisme complexe, en dépit d'un dessin assez hâtif par rapport aux meilleures œuvres de l'artiste.

Comme J. Williamson, le poète et nouvelliste californien Clark Ashton Smith (1893-1993) évoque une Terre à la surface congelée. *Phoenix* (tr. *Tel Phénix*, 1954) se passe à une époque lointaine où le Soleil s'est refroidi. L'humanité a conservé presque toute sa technologie, mais une stérilité progressive la frappe ainsi que la faune et la flore qui garnit ses cavernes. Ces conditions ne leur conviennent pas. Réduite à quelques milliers d'individus issus de toutes les anciennes races, elle tente de raviver son étoile par des bombes au calcium, sodium, hélium, hydrogène, soufre, etc, héritage des dernières guerres. L'auteur connaissait les raies du spectre solaire mais ignorait le rôle de la fusion nucléaire.

Phoenix est une nouvelle romantique à la langue poétique. Un jeune membre de l'expédition, Hilar, a promis à sa fiancée Rodis de lui revenir. Il tient parole, mais sous forme de rayonnement. Car, pour des causes inconnues, le bombardier spatial n'a pu échapper à l'attraction du Soleil. L'équipage s'est sacrifié en se faisant sauter avec son chargement dans un de ses immenses volcans. Ici, donc, l'embrasement de l'astre n'est pas que le symbole de la renaissance humaine mais un gage d'amour, ce qui caractérise ce récit plus que sa justification scientifique, laborieuse, caduque et superflue. Sans doute écrite bien avant sa

publication, cette charmante histoire conserve pourtant sa tonalité épique.

Dans un registre plus vigoureux, *Ceux de Nulle Part* (1954) de Francis Carsac, premier publié des sept romans du préhistorien français François Bordes (1919-81) rappelle le style d'Edmond Hamilton tout en étant mieux écrit et un peu plus subtil. Enlevé par une soucoupe volante, un Terrien participe à la guerre millénaire opposant la Ligue des Mondes Humains menée par les Hiss aux Misliks, êtres métalliques que tuent la lumière et la chaleur et qui éteignent les étoiles partout où ils s'installent. Insensible à leur rayonnement nocif pour la vie protoplasmique, il est pris pour le sauveur d'une ancienne prophétie. Il gagne aussi l'amour d'une belle fille, membre de la seule autre espèce immunisée.

Le dernier tiers du roman conte l'offensive contre les Misliks, avec qui nulle entente ne semble possible. Ils ont conquis une galaxie entière, anéantissant d'innombrables civilisations, comme le révèle une expédition au cœur de celle-ci, et se rapprochent dangereusement de la Ligue des Mondes Humains. Plusieurs étoiles sont menacées. Les Hiss testent alors sur l'une d'elles une bombe pour la rallumer ou plutôt la faire exploser. Le Terrien joue un rôle essentiel, seul capable de la manipuler sur sa croûte refroidie à la pesanteur écrasante. La fabrication en série commence et les embrasements progressent malgré la riposte ennemie. La croisade photonique durera sans doute des millénaires.

Ceux de Nulle Part s'inscrit dans un manichéisme opposant la lumière aux ténèbres. C'est d'ailleurs, très simplifiée d'après l'auteur, la religion des Hiss. Un démarquage du mazdéisme à l'échelle galactique. Ici, l'embrasement stellaire implique la vie pour les intelligences protoplasmiques et la mort pour les Misliks. Toutefois, même à l'égard de ces derniers, l'incompatibilité est loin de prendre la coloration bêtement raciste qui marquait alors la SF états-unienne. Rencontrant un prisonnier ennemi, le Terrien détecte en lui des sentiments humains à défaut d'amitié. Il donne une dimension héroïque à ce space opera darwinien de facture classique mais nuancé.

Sommet du space opera échevelé, *Galactic Year* (*L'Année Galactique*, 1957), est une histoire de surhommes d'un nouvelliste britannique mineur, surtout actif de 1947 à 1963, E(rnest) R(ayer) James. Le théâtre en est la Galaxie où l'humanité a atteint les limites de son espace vital. Rares sont les étoiles pourvues de planètes terriennes et son empereur craint que la chasse aux restantes suscitent des conflits. Il veut donc en créer de nouvelles. En 3457, année galactique, il fait appel à des mutants aux pouvoirs télékinétiques quasi-divins. Il n'y en a que vingt, 'produits par une force cosmique qui a atteint son summum grâce à l'explosion de cycles dans certaines zones' Or ils sont stériles, sauf un.

Celui-ci a engendré avec une humaine un fils, héritier et transmetteur potentiel de ses pouvoirs. Or un autre mutant, jaloux, fait tuer le couple mais échoue avec leur progéniture. Élevé en secret, Lann affronte son destin une fois adulte. L'empereur lui impose un rôle-clef dans un groupe où les uns condenseront des nuages de poussière cosmique en une étoile de type G et d'autres susciteront des planètes terriennes. Le jeune génie déploie ses talents inexploités, crée un double du Système Solaire et,

classiquement, sauve la Galaxie. Mais la fable n'est guère convaincante: l'opération aurait dû prendre des dizaines de millions d'années. Son grandiose tient plus de la mégalomanie ou de la poésie que de la raison.

En comparaison, *Le Soleil n'éclaire plus la Terre* (1958) pâlit. Cette bande dessinée de l'Espagnol Fernando Fernández (1940-2010) fait partie d'une longue série publiée anonymement par un éditeur français. Les héros en sont le fringant capitaine-pilote Ray Comet de la police de l'espace et la belle journaliste Diana Trenton au XXVI^{ème} siècle. Celui-là se réveille un millénaire plus tard sur une Terre bouleversée par la technologie: elle possède un second satellite mais lumineux. Un vieux savant lui explique que vers son époque le Soleil se refroidit puis se raviva, mais qu'entre temps s'y substitua un astéroïde arraché à son orbite et transformé en fournaise atomique. Il le charge de changer le passé.

Le lendemain, le capitaine croie avoir rêvé. Mais le Soleil se refroidit et surgit – comment? – l'étoile de substitution. Or ses propriétaires exigent un prix annuel exorbitant et, en avertissement, l'éteignent. La Terre cède au chantage. Dans leur astronef, les deux héros découvrent que les habitants de Sirius III alimentent le satellite en matière fissile et ont entouré le Soleil d'un voile qui intercepte ses rayons – nul ne l'avait donc détecté? Ils capturent le couple. Évadé, celui-ci dénonce le complot. Sirius III est traduit devant le conseil galactique. Cette œuvre de jeunesse d'un réalisme sommaire ne préfigure guère le talent éclatant de l'artiste et le scénariste anonyme n'est guère convaincant.

Dans un autre space opera, *The Sun Creator (Le Créateur de Soleils, 1959)*, cette opération s'est banalisée, du moins à l'échelle planétaire. Ce court roman du prolifique Britannique Kenneth Bulmer (1921-2005), publié sous le pseudonyme de Nelson Sherwood, évoque un futur où l'humanité se divise en branches rivales. Mabel, une bombe terrienne de modèle deux, doit embraser une planète d'une étoile mourante pour rentabiliser et rendre habitables les dix autres, trouvaille plus que discutable dans la mesure où, le nouveau soleil n'occupant une position ni stable ni centrale, l'efficacité de son rayonnement varierait trop en fonction de sa trajectoire orbitale et de celles de ses tributaires.

L'astronef convoyant Mabel naufrage sur Greensleeves suite à une 'tempête magnétique interstellaire'. Elle est secrètement récupérée, ainsi que l'équipage dont le capitaine est torturé, par des envoyés de N'Gona, un empire ennemi. Celui-ci est disposé à sacrifier les cent millions d'habitants de la planète qu'il dispute à la Terre pour l'en déposséder et la discréditer. Mais l'enquêteur terrien intercepte le vaisseau n'gonien en fuite et menace l'ambassadeur de le ramener au sol. Il attaque l'ambassade et désamorce la bombe in extremis. Datant des débuts de la carrière de l'auteur, ce court roman est avant tout un récit d'action fertile en rebondissements, amusant mais hâtivement rédigé et peu élaboré.

L'Étoile de Goa (1961), un des 78 romans de SF de Max-André Rayjean, pseudonyme du Français Jean Lombard, relève de cette veine. Génie mégalomane, Goa agrège un nuage de gaz sidéral et y déclenche une réaction nucléaire pour créer l'étoile Aog. Menacés par sa trajectoire, les habitants du système d'Agel lancent contre elle l'anti-étoile Kâ. Ils capturent Goa, mais son aide robotique détruit Kâ.

Enfin, la police spatiale annihile Aog et son créateur tombe victime d'entités gazeuses. Avec un tel scénario et un peu d'inspiration, un auteur moins médiocre aurait rendu au moins lisible ce space opera bêtement scientifique où le grandiose du thème pâtit fort d'une rare platitude de style et d'imagination.

Les modernes

La sophistication d'un thème est souvent un indice de sa maturation. Ainsi de *Septinių Žvaigždžių Žvaigždynė* (tr. *La Constellation aux Sept Étoiles*, 1972) de Vytautas Norbutas (1939-1991), écrivain lituanien de SF connu pour deux romans (dont un de parution post-soviétique) et un recueil de nouvelles. Mêlant super-science et mythologie, celle-ci est entrecoupée d'extraits du *Prométhée Enchaîné* d'Eschyle, indice d'une culture classique que confirment ses autres écrits. Le Soleil se refroidissant, Zeus propose aux membres de l'Assemblée Mondiale d'émigrer dans une comète, de construire un vaisseau géant ou d'allumer un soleil miniature. Mais Prométhée, qui aime l'humanité, refuse de l'abandonner.

Seul l'astronium peut raviver le Soleil. Le Système Solaire en manque mais pas Altair. Prométhée part donc avec Héphaïstos, utilisant les dernières réserves d'antimatière pour la propulsion. Il plonge dans la chromosphère de l'étoile mais, le prélèvement effectué, le carburant est trop limité pour deux passagers. Prométhée demande à son équipier de le tuer avant d'emporter le chargement. Il refuse et le laisse sur une planète, sous la garde d'un aigle en métal, concession un peu forcée à la légende grecque. Une paraphrase curieuse, plus littéraire que scientifique, tirée par les cheveux mais évocatrice et bien écrite, de la légende de Prométhée qui, contre la volonté de Zeus, donna la lumière aux hommes et en fut puni.

Autre produit des pays de l'est, *Stunde der Ceres* (*L'Heure de Cérés*, 1975), de l'Allemand Wolf Weitbrecht (1920-87), auteur de quatre romans et de nombreuses nouvelles, est beaucoup plus classique et consensuel dans le cadre d'un réalisme socialiste plus strict. C'est la suite d'*Orakel der Delphine* (*L'Oracle des Dauphins*, 1972), où un couple de cosmonautes, les Huber, découvre que dans l'antiquité des visiteurs extra-terrestres gravèrent un message en cunéiforme sumérien dans le cerveau des dauphins. Ils enjoignaient l'humanité à rejoindre la fraternité galactique quand elle sera assez évoluée (probable influence d'Ivan A. Efrémov) et, pour ce faire, à créer un nouveau soleil comme signal.

Ce space opera se passe au XXI^e siècle, où débute la colonisation du Système Solaire, où l'Est et l'Ouest cohabitent et où la langue internationale est l'interlingua. Tom, le fils Huber, propose de transformer Cérés, le plus gros astéroïde (780 km de diamètre), en sphère de plasma pour lancer le signal aux extra-terrestres et réchauffer Mars. Arthur A. Parker, un capitaliste canadien qui vise l'hégémonie mondiale, envoie son astronef personnel, l'Eternity, transportant une bombe à antimatière et des cyborgs sans maîtriser cette technologie. Cérés s'embrase prématurément, détruisant son vaisseau. Parti pour l'intercepter, Tom Huber succombe aussi avec la majorité de son équipage.

Datant des débuts de l'auteur, ce roman est assez discutabile dans la mesure où le rayonnement de Cérès ne pourrait être efficace qu'au moment où il s'approcherait de Mars. Les personnages y sont manichéens à l'excès: le héros idéaliste et positif qui n'hésite pas à se sacrifier contre le capitaliste mégalomane et sans scrupules. Il est en effet marqué par le réalisme socialiste: l'empire de A. Parker s'effondre après sa tentative, préluant à la fin du capitalisme. Coïncidence troublante, une base extra-terrestre surgit du fond de la mer, ayant capté le signal. La Terre reçoit alors la promesse d'être accueillie dans le Grand Conseil Galactique. Ainsi l'illumination se révèle-t-elle à la fois physique et politique.

Troisième produit des pays de l'est, mais romantique, *СЧАСТЬЕ* (tr. *Bonheur*, 1976) a pour auteur le Russe Ascold Yakoubovski (1927-83), connu pour quelques nouvelles de SF. Éric est l'ingénieur qui a dirigé l'opération consistant à propulser une masse de matière à travers une série de lentilles magnétiques pour la charger en énergie jusqu'au centre d'une étoile en extinction. Il a ainsi sauvé du froid sa seule planète colonisée mais a péri dans l'embrasement, entrant dans la légende. À chaque aube, sa fiancée revoit sa chevelure rousse dans les protubérances et lui demeure fidèle. Une illustration bien soviétique du culte du héros et du sacrifice pour la collectivité, doublée de celle, plus lyrique, de l'amour éternel (et solaire).

Le thème rejoint celui de l'invasion extra-terrestre dans *Star-Maker! (Créateur d'Étoile!, 1978)*, un des derniers épisodes de la série *Jeff Hawke*, bande dessinée sobre au trait classique du Britannique Sydney Jordan. Les habitants cristallins d'une planète glacée doivent émigrer. Celle-ci est menacée de réchauffement par l'approche d'une comète qui dérangera l'équilibre de leur système solaire. Aussi convoitent-ils la Terre. En effet, en ce dernier quart du XXI^{ème} siècle, elle se remet d'un cataclysme au terme duquel la glace l'a presque entièrement recouverte. Une boule de feu solaire a frappé la Lune dont des fragments ont formé un anneau. Et, surtout, l'orbite terrestre s'est élargie (!).

Après une démonstration de force, les envahisseurs proposent aux Terriens la jouissance d'une bande équatoriale tempérée tandis qu'ils occuperont le reste. La riposte arrive avec le déclenchement d'une réaction en chaîne dans l'hélium et l'hydrogène de Jupiter. Désormais transformé en étoile, il fait fondre la surface de ses satellites et réchauffe celle de la Terre, la rendant impropre aux extra-terrestres – du moins quand elle s'en rapproche. S'avouant vaincus, les extra-terrestres repartent avec en cadeau les plans de la bombe solaire dans l'espoir de l'utiliser pour résoudre leur problème. Cette histoire bien dessinée mais un peu superficielle est la seconde d'inspiration militaire.

A.C. Clarke l'a peut-être lue car Jupiter subit le même sort dans son roman *2010: Odyssey Two* (tr. *2010: Odyssée Deux*, 1982), suite de *2001: A Space Odyssey* (tr. *2001: L'Odyssée de L'Espace*, 1968), adaptation du film éponyme de Stanley Kubrick dont il est le scénariste. Le vaisseau russe Léonov part avec deux invités états-uniens pour la géante gazeuse près de laquelle orbitent toujours le Discovery et le monolithe géant qui a propulsé l'astronaute Dave Bowman chez des entités surhumaines. Avant d'enquêter

sur l'échec de sa mission, l'expédition capte le message final du survivant d'un astronef chinois détruit par des créatures vivant sous la banquise du satellite Europe.

L'esprit de Bowman prévient les astronautes qu'ils doivent partir d'ici à quinze jours. Ils accrochent le Discovery au Léonov pour bénéficier de ses moteurs, puis l'abandonnent. Envahi de millions de monolithes qui transmutent son hydrogène en éléments lourds, Jupiter devient étoile. Avant d'être vaporisé, l'ordinateur Hal 9000, réactivé, transmet à la Terre: « *Tous ces mondes sont à vous, sauf Europe. N'essayez pas de vous y poser.* » Les entités ont réchauffé le satellite pour favoriser l'évolution de ses habitants, comme jadis celle des pré-humains. L'auteur a bien amélioré sa technique depuis *The Sands of Mars* mais sans retrouver son souffle des années 1950, 1960 et même 1970.

Peter Hyams en a tiré le film *2010: The Year We Made Contact* (tr. *2010: L'Année du Premier Contact*, 1984), pari audacieux, perdu faute de génie malgré un gros budget et de bons effets spéciaux. Il n'ajoute guère au chef d'œuvre de S. Kubrick et au roman d'A.C. Clarke. Cependant, l'embrasement de Jupiter, rebaptisé Lucifer, c'est-à-dire porteur de lumière, implique ici non seulement l'illumination intérieure chez les extra-terrestres mais la paix et le retour à la raison pour l'humanité. En effet, la troisième guerre mondiale qui vient d'éclater cesse brusquement quand l'éclat du second soleil atteint la Terre. Un optimisme inattendu dans le contexte de la guerre froide pour un film un peu morne.

The Shadow of the Torturer (tr. *L'Ombre du Bourreau*, 1980), *The Claw of the Conciliator* (tr. *La Griffe du Conciliateur*, 1981), *The Sword of the Lictor* (tr. *L'Épée du Licteur*, 1982) et *The Citadel of the Autarch* (tr. *La Citadelle de l'Autarque*, 1983) de l'États-unien Gene Wolfe décrivent sous le nom d'Urth la Terre d'un très lointain futur au Soleil rouge, menacée de glaciation. Beaucoup de sa technologie s'est perdu, malgré la résurgence de reliques souvent pittoresques, et son passé l'obsède, d'où une terminologie fleurie. C'est l'histoire de Severian, orphelin pourtant destiné à sauver la planète. Ainsi atteindra-t-il le rang suprême d'Autarque au bout d'aventures picaresques. Il s'intègre à la fresque d'un monde cruel et décadent.

Un cinquième roman (en plus de nouvelles) complète la tétralogie, *The Urth of the New Sun* (tr. *Le Nouveau Soleil de Teur*, 1987), où Severian, démissionnaire, monte sur un voilier stellaire où coexistent divers niveaux de réalité. Il y rencontre Tzadkiel, une entité quasi-divine qui lui impose des épreuves. Il en rapporte une fontaine blanche, l'inverse d'un trou noir, dont le jaillissement forme un nouveau soleil. Pourtant, la planète n'en semble guère révolutionnée. Est-ce si étonnant? Elle a tout vu, tout connu, et ne demande qu'à continuer sans changer? Severian lui-même, malgré tous ses efforts, y voit-il sa consécration? D'ailleurs, qu'y gagne-t-il? L'auteur n'aurait-il poursuivi sa série que dans un simple but financier?

Derniers développements

La banalisation de l'embrasement stellaire par la technologie se reflète dans le téléfilm d'Alexander Singer *Second Sight* (tr. *Double Vue*, 1993), épisode de la série états-unienne *Deep Space Nine*, extension d'une autre plus connue, *Star Trek*. Son cadre est une immense station spatiale du XXIV^{ème} siècle qui contrôle les abords d'un vortex stratégique permettant de voyager plus vite entre les Quadrants Alpha et Gamma. Benjamin Sisko, son commandant, en est un personnage récurrent. Il tombe amoureux de Fenna, belle inconnue qui apparaît et disparaît (littéralement). Or c'est le sosie de Nidell, l'épouse extra-terrestre de l'ingénieur Gideon Seyerik dont le vaisseau *Prometheus* (nom révélateur) vient d'accoster.

Dans son immodestie, Seyerik, annonce son chef d'œuvre: rallumer une étoile morte avec de la proto-matière qui en changera le carbone et l'oxygène en hydrogène élémentaire. Tout à son projet il délaisse son épouse. Or, chez elle, les gens se marient pour la vie. Dans sa détresse, elle tombe dans un coma fatal et projette inconsciemment un double. Sisko révèle à Fenna sa nature et, la mort dans l'âme, lui demande de réintégrer son original car, qu'il vive ou non, elle est vouée à disparaître. Peu après, l'ingénieur accompagne la charge explosive et, dans sa mégalomanie, meurt purifié par le feu en s'écriant: 'Que la lumière soit!' Délivrée, Nidell regagne sa planète. Un mélange thématique curieux et complexe.

Plus classique, *Hidden Empire* (tr. *L'Empire Caché*, 2002), premier tome d'une heptalogie (plus un prologue) de l'États-unien Kevin J. Anderson, adepte des grandes sagas, s'ouvre sur l'embrasement d'une géante gazeuse dont la masse ne suffisait pas à entamer une réaction thermo-nucléaire. Un empire terrien oligarchique veut en effet en rendre habitables et exploitables les quatre satellites. Le procédé, hérité d'une espèce disparue, consiste à transférer par un trou de ver une étoile à neutrons super-dense jusqu'au cœur de la planète Oncier pour que cette dernière s'effondre et s'enflamme. Le nouveau soleil ne rayonnera que cent mille ans, mais c'est surtout une démonstration de force face aux autres intelligences galactiques.

Ce roman constitue une fresque haute en couleurs des diverses sociétés composant un bras de la spirale galactique et de leurs relations. L'embrasement d'Oncier constitue la digne amorce des volumes suivants: ainsi sont anéantis ses habitants, membres d'une espèce pensante ignorée répandue sur bien d'autres géantes gazeuses qui ordonne à l'humanité de s'écarter définitivement. Comme celle-ci extrait des couches supérieures de leur atmosphère le carburant de ses astronefs, la guerre éclate et s'étend à d'autres extra-terrestres. Le reste de la pentalogie, retentit de batailles spatiales, de planètes désintégrées ou réduites en soleils et d'extinctions d'étoiles. Du space opera classique mais bien mené.

Le comble de la sophistication s'exprime dans *The Star Necromancers* (*Les Nécromants d'Étoiles*, 2007), une des premières nouvelles du Britannique Alexander Marsh Freed. Dans un très lointain futur, la Terre a substitué à son Soleil éteint trois lunes artificielles; son climat et son écologie sont contrôlés. Une forme d'humanité perdure, dont l'essence est sublimée et archivable. Chacun s'incarne à volonté en un avatar ou plus. Il les modèle en chair et/ou en matière inerte selon ses besoins esthétiques ou utilitaires et

les munit de sens et de pouvoirs lui dispensant une maîtrise et une perception surhumaines. Le narrateur a cinq parents qui ont manipulé son A.D.N. Il est le Jardinier chargé de la végétation de la planète.

La Gloriarque, suprême autorité, annonce que le Soleil va renaître grâce aux nécromants d'étoiles. Ils parcourent la Galaxie en rallumant les étoiles mortes. Selon eux, chacune a un nom qu'il faut connaître pour ce faire car il traduit sa nature personnelle. Leur technologie capte avec leurs dernières lueurs une partie de leur âme, en relation avec son créateur. Ainsi la vie se perpétuera-t-elle quand l'entropie saisira l'univers. Mais la végétation dépérit sous ces rayons trop vifs. Dans le corps d'un surhomme, le Jardinier vole vers la machinerie des rallumeurs. Une renégate lui avoue que la Gloriarque l'a trompée pour intégrer le Soleil à son avatar. Elle l'aide, non à l'éteindre, mais à récrire son nom pour tempérer son éclat.

Cette nouvelle à l'ambiance sereine diffère du reste du corpus thématique par la négation de la glorification stellaire et de la dépendance que l'humanité, terrestre ou non, trahit envers ses seules dispensatrices de photons. La formidable technologie des nécromants, si efficace soit-elle, est raillée comme l'esclave d'un grossier mysticisme doublé de fanatisme. D'ailleurs, le narrateur infecte les sectateurs de micro-organismes qui compromettent leur œuvre future. La forme pittoresque de ce récit dense et complexe est au moins aussi ironique que poétique, accentuant la satire d'une science pervertie par la religion. L'auteur a le mérite d'y décrire une humanité adulte, exempte d'héliolâtrie et s'en portant bien.

L'humanité en est loin dans *Sunshine* (tr. *Sunshine*, 2007), film britannique de Danny Boyle qui respecte le classicisme du thème mais sous une esthétique novatrice. En 2057, l'Icarus II s'apprête à larguer dans le Soleil une bombe pour ranimer ses feux et arrêter la glaciation affectant toute la Terre. L'astronef comporte une impressionnante ombrelle pour protéger son fuselage des radiations solaires, intenses à cette distance. Son équipage comprend huit membres plutôt jeunes, états-uniens et asiatiques, dont deux femmes, plus l'ordinateur de bord qui se manifeste par sa seule voix féminine. Les magnifiques décors intérieurs et les paysages spatiaux font largement appel à des effets spéciaux sophistiqués.

Le drame éclate près de Mercure quand est capté un message de la balise de détresse de l'Icarus I, la précédente expédition. Le déroutage cause une fausse manœuvre qui endommage le bouclier thermique. Un membre d'équipage est carbonisé par le vent solaire en le réparant; le feu détruit aussi la serre productrice d'oxygène et de vivres. Les quatre chargés d'explorer l'épave ne trouvent que des morts et découvrent que son capitaine, un bigot obsédé par l'idée que Dieu a condamné l'humanité, les a assassinés pour compromettre la mission. Au retour, deux périssent dans l'espace, le sas mobile reliant les vaisseaux s'étant décroché. Or, une enquête montre qu'il a été saboté.

L'équipage de l'Icarus II se réduit à cinq membres. Or l'oxygène manque. Non seulement le retour vers la Terre devient impossible, mais l'un d'eux doit se sacrifier pour que les autres s'approchent du Soleil. Pourtant, malgré un suicide, l'ordinateur détecte un passager surnuméraire. Le capitaine de l'Icarus

I a survécu et s'est introduit à bord. Après avoir saboté le sas, il s'attaque un par un aux survivants en dépit d'horribles brûlures. Une poursuite s'engage pendant laquelle une partie des locaux est dépressurisée. Le technicien chargé de la bombe parvient à s'y introduire et la détache du vaisseau qui se désagrège. Il la regarde atteindre le Soleil où elle explose. Dans un paysage australien enneigé, le ciel s'illumine.

En apparence, le film glorifie le Soleil dont l'orbe igné, omniprésent et obsédant, contribue puissamment à son esthétique. Tout sauf mourant, il est cruel et sans pitié, comme ces dieux exigeant des sacrifices humains en échange de leurs bienfaits. L'holocauste du vaisseau en est la contrepartie obligée. L'horrible figure écorchée du capitaine de l'Icarus I en est l'illustration pitoyable. Bien que le cinéaste stigmatise le fatalisme et le fanatisme religieux, il les approuve indirectement en la personne du médecin de l'Icarus II, véritable héliolâtre, et par l'offrande finale qui, au moins autant que la bombe, nourrit l'astre avide et restaure sa radiance. En ce sens, *Sunshine* travestit son *happy ending* de façon flamboyante.

Apologie des étoiles ou des allumeurs?

Le thème est-il mégalomane? L'humanité et d'autres espèces pensantes volent au secours des étoiles ou les fabriquent, quasiment dans leur arrière-boutique (N. Sherwood et M.A. Rayjean). Cela ne correspond guère à la condition que la nature a réservée à ces parasites planétaires, victimes des moindres dérèglements de leurs habitats et, bien sûr, de leur éclairage. Prétentions des auteurs et merveilles du space opera qui évacuent la vraisemblance (C.A. Smith, V. Norbutas et surtout E.R. James et son démiurge solaire). Seul A.C. Clarke, de formation scientifique, tente une justification, discutable dans *The Sands of Mars*, plus admissible dans *2010: Odyssey Two*. N'insistons pas sur ces outrances faciles ou poétiques.

La mégalomanie est plus subtile chez A.M. Freed où l'intégration du Soleil ressuscité à une personnalité déjà surhumaine est plus qu'une figure de style, même si le processus défie l'imagination: l'ellipse artistique y supplée. Chez A. Singer, le réparateur d'étoile s'assimile au dieu biblique par son propre sacrifice, apothéose cathartique: à la fois punition et rachat. Plus modestement, celui d'A. Yakoubovski jouit d'une assimilation métaphorique. Le jeune homme de C.A. Smith s'unit à sa fiancée sous la forme de photons. Dans le film de D. Boyle, l'équipage de l'Icarus II se transfigure par son holocauste solaire. À côté, le savant terrien statufié de R.Z. Gallun et le héros socialiste de W. Weitbrecht font piètre figure.

Les dangers de ces manipulations n'affectent pas que leurs instigateurs. J. Michel et R.Z. Gallun imaginent une expérience échappée à leur contrôle; H.W. Graham une initiative qui tourne mal. Il est vrai qu'il n'y a pas là de planètes en danger. Pourtant, la bombe féminine de N. Sherwood est inquiétante en des mains ennemies. Le soleil satellite de F. Fernández est une création de la pègre à l'échelle interstellaire. La résurrection solaire d'A.M. Freed est intempestive. La guerre contre les Misliks de F.

Carsac se traduit par l'évaporation des planètes entourant les étoiles bombardées. L'embrasement de Jupiter chez S. Jordan est une mesure offensive. C'est l'autre face de cette mégalomanie.

À divers degrés, cette mégalomanie est consubstantielle à la difficulté pour la technologie actuelle à manipuler les lois fondamentales de la physique à laquelle un hommage est aussi rendu. En ce sens, le thème exprime un optimisme extrême quant aux capacités de l'intelligence, humaine ou non. D'abord soumise aux feux stellaires, elle en devient maîtresse ou du moins réparatrice, un défi réservé aux spécialistes les plus débridés du space opera comme K.J. Anderson – mais ni pour F. Carsac qui y voit la solution d'une rivalité intergalactique, ni pour A.C. Clarke qui en fait l'apanage d'entités quasi-divines. Négligeons M.A. Rayjean qui ignore de quoi il parle et n'a même pas l'excuse de la licence poétique.

Le thème des allumeurs d'étoiles exprime la foi en la science (ou du moins la technologie) aussi bien que l'inventivité face aux défis réels ou imaginaires du cosmos à ses hôtes. Alors pourquoi pas les soleils de rechange (R.Z. Gallun, J. Williamson et F. Fernández), le réchauffement des planètes (K.J. Anderson, A.C. Clarke, R. Turner, N. Sherwood), l'éviction d'envahisseurs (F. Carsac, S. Jordan)? Et chez d'autres le réveil ou la création d'étoiles pour des raisons vitales, idéologiques, voire pour la gloire? C'est plus original que l'ignition ou la glaciation de la Terre. L'intelligence et la puissance sont exaltées au moins autant que les étoiles, même si certaines expériences se révèlent imprudentes ou malveillantes.

Pourtant, une mystique solaire ou stellaire sous-tend souvent cette débauche super-scientifique. Le héros de J. Williamson parachève un pèlerinage aux cavernes obscures en porteur de lumière. Celui de C.A. Smith s'identifie physiquement au Soleil renaissant et celui d'A. Yakoubovski symboliquement. C'est plus subtil et plus équivoque chez A.M. Freed. Le mutant d'E.R. James a des pouvoirs quasi-divins. V. Norbutas paraphrase un mythe civilisateur. Enfin, dans des décors technologiques, D. Boyle exécute un rite sacrificiel commun à plusieurs cultes. La SF n'a pas chassé les anciens dieux. Ils brillent toujours au firmament. Elle les a transfigurés. L'homme prétend les y égaler, voire les surpasser. C'est une des justifications du genre.

25/10 – 16/11/2011

(plus rajouts en 2011 et 2012)

Bibliographie thématique

1 / RAYMOND Z. GALLUN : ATOMIC FIRE (USA)

1 – Amazing Stories, avril 1931.

2 / JOHN MICHEL & RAYMOND Z. GALLUN : THE MENACE FROM MERCURY (USA)

1 – Wonder Stories Quarterly, été 1932.

3 / HOWARD W. GRAHAM : GUNS OF ETERNAL DAY (USA)

1 – Astounding Stories, , juillet 1934.

4 / JACK WILLIAMSON : THE SUN MAKER (USA)

1 – Thrilling Wonder Stories, juin 1940.

2 – Anthologie *The Giant Anthology of Science Fiction: 10 Complete Short Novels*, Merlin Press, New York, 1954.

3 – Anthologie *Race to the Stars*, Crest Paperback, New York, 1958.

4 – Recueil *Gateway to Paradise*, Haffner Press, Royal Oak, 2008.

5 / ARTHUR C. CLARKE : THE SANDS OF MARS (Grande-Bretagne/Sri Lanka)

1 – Sidgwick & Jackson, Londres, 1951.

2 – Gnome Press, 1952.

3 – Doubleday, Science Fiction Book Club, 1953 (plusieurs réimpressions).

4 – Corgi Books, Londres, 1954.

5 – Pocket Books, New York, 1954.

6 – Permabooks, New York, 1959.

7 – Pan Books, Londres, 1959.

8 – Recueil *Prelude to Mars*, Harcourt, 1965, 1967.

Autres rééditions.

Traduction: *Les Sables de Mars* (Fleuve Noir, Paris, 1955; Éd. Marabout, Verviers, Marabout Géant n°630, 1977); recueil *La Trilogie de l'Espace*, Éd. Milady, Paris, 2011).

6 / RONALD TURNER : THE DIEMOS DEADLINE (Grande-Bretagne)

1 – Tit-Bits Science Fiction Comics n°3, 1954.

2 – Recueil *Tit-Bits Science Fiction Comics Complete Series*, édition amateur (pirate?) non précisée, 2011.

Traduction: *Aventures sur Deimos* (Aventures de Demain n°25, 5 mars 1958).

7 / CLARK ASHTON SMITH : PHOENIX (USA)

1 – Anthologie *Time to Come*, Farrar Strauss & Young, New York, 1954.

2 – Idem, Berkley, 1958.

3 – Recueil *Other Dimensions*, Arkham House, Sauk City, 1970.

4 – Idem, Panther Books, Londres, 1977 (tome 2).

5 – Site Clark Ashton Smith, vers 2006.

Traductions: *Tel Phénix* (recueil *Autres Dimensions*, Éd. Christian Bourgois, Paris). *Phénix* (site Clark Ashton Smith, 2006).

8 / FRANCIS CARSAC : CEUX DE NULLE PART (France)

1 – Éd. Gallimard, Paris, Le Rayon Fantastique n°23, 1954.

2 – Recueil *Ceux de Nulle Part/Les Robinsons du Cosmos*, Éd. Opta, Paris, Club du Livre d'Anticipation n°25, 1970.

3 – Nouvelles Éditions Oswald, Paris, Science Fiction/Fantastique/Aventures n°208, 1988.

4 – Recueil *Œuvres Complètes*, tome 1, Éd. Claude Lefrancq, Bruxelles, 1996.

5 – Éd. Éons, Caëstre, Futurs, 2005 (éditions papier et numérique).

9 / E(RNEST) R(AYER) JAMES : GALACTIC YEAR (Grande-Bretagne)

1 – Science Fantasy n°23, juin 1957.

10 / FERNANDO FERNÁNDEZ : LE SOLEIL N'ÉCLAIRE PLUS LA TERRE (Espagne)

1 – Cosmos n°18, avril 1958 (en français).

2 – Météor n°199, octobre 1975 (vignettes redécoupées) (en français).

11 / NELSON SHERWOOD : THE SUN CREATOR (Grande-Bretagne)

1 – Science Fiction Adventures, mars 1959.

12 / MAX-ANDRÉ RAYJEAN : L'ÉTOILE DE GOA (France)

1 – Éd. Fleuve Noir, Anticipation n°189, 1961.

13 / VYTAUTAS NORBUTAS : SEPTINIŲ ŽVAIGŽDŽIŲ ŽVAIGŽYNE (Lituanie)

1 – Recueil *Skorpiono Ženklas*, Vaga, Vilnius, 1972.

Traduction: *La Constellation aux Sept Étoiles* (Antarès n°24, 4ème trimestre 1986).

14 / WOLF WEITBRECHT : STUNDE DER CERES (RDA)

1 – Greifenverlag zu Rudolfstadt, 1975.

2 – Volk und Welt, Berlin, 1976.

15 / ASKOLD YAKOUBOVSKI : СЧАСТЬЕ (URSS)

1 – Recueil *КВИОЛ ГАЛАКТИКИ*, Molodaïa Gvardia, Moscou, 1976.

Traduction: *Bonheur*, Antarès n°19 bis, 1985.

16 / SYDNEY JORDAN : STAR-MAKER! (Grande-Bretagne)

1 – Divers quotidiens états-uniens, 1978 (bandes 6991 à 7103).

17 / ARTHUR C. CLARKE : 2010: ODYSSEY TWO (Grande-Bretagne/Sri Lanka)

1 – Collins, Londres, 1982.

2 – Del Rey, New York, 1984.

Autres rééditions.

Traduction: *2010: Odyssée Deux* (Éd. Albin Michel, Paris, 1983; Éd. J'ai Lu, Paris, Science Fiction n°1721, 1984; recueil *2001-3001: Les Odyssées de l'Espace*, Presses de la Cité, Paris, Omnibus, 2001).

18 / PETER HYAMS : 2010: THE YEAR WE MADE CONTACT (USA)

1 – WARNER Bros et Metro-Goldwyn-Mayer, 1984; scénario: Peter Hyams; photographie: Peter Hyams; musique: David Shire, Richard Strauss, György Ligeti; distribution: Roy Scheider, Keir Dullea, John Lithgow, Helen Mirren, Bob Balaban.

Traduction: *2010: L'Année du Premier Contact*.

19 / GENE WOLFE : THE URTH OF THE NEW SUN (USA)

1 – Simon & Schuster, New York, 1987.

2 – Sidgwick & Jackson, Londres, 1987.

3 – Timescape, New York, 1988.

Traduction: *Le Nouveau Soleil de Teur* (Éd. Denoël, Paris, Présence du Futur n°488 et 489, 1989; recueil *L'Ombre du Bourreau*, tome 2, Éd. Denoël, Paris, Lunes d'Encre, 2006; Éd Gallimard, Paris, Folio SF, 2011).

20 / ALEXANDER SINGER : SECOND SIGHT (DEEP SPACE NINE n°29) (USA)

1 – 1993 (neuvième épisode de la deuxième série). Scénario: Mark Gehred-O'Connell; musique: Dennis McCarthy; distribution: Avery Brooks, René Auberjonois, Terry Furrell, Colm Meaney, Armin Shimmerman, Nana Visitor, Cirroc Loftin, Salli Elise Richardson, Richard Kibey.

Traduction: *Double Vue*.

21 / KEVIN J. ANDERSON : HIDDEN EMPIRE (USA)

1 – Aspect, 2002.

2 – Orbit, Londres, 2007.

Traduction: *L'Empire Caché* (Éd. Bragelonne, Paris, 2008).

22 / ALEXANDER MARSH FREED : THE STAR NECROMANCERS (Grande-Bretagne)

1 – Interzone n°208, février 2007.

23 / DANNY BOYLE : SUNSHINE (Grande-Bretagne/USA)

1 – Andrew MacDonald, 2007. Scénario: Alex Garland; musique: John Murphy, Underworld; distribution: Cillian Murphy, Chris Evans, Michelle Yeoh, Rose Byrne, Troy Garity, Hiroyuki Sanada, Benedict Wong, Mark Strong, Cliff Curtis, Paloma Baeza, Archie Macdonald, Chipo Chung.

Traduction: *Sunshine*.

Citations dans le texte

(à ne pas inclure)

‘Produced by a cosmic force which reached a peak owing to the clashing of cycles in certain areas...’

‘Let there be light!’



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



A Editora Seoman e a Ficção Científica

Roberto de Sousa Causo¹

Universidade de São Paulo, Brasil

Resumo

Desde 2016, a Editora Seoman, parte do Grupo Editorial Pensamento, tem publicado consistentemente livros sobre ficção científica ou que tocam no gênero na literatura e no cinema. Ao examinar quatro títulos dessa produção, o artigo também investiga como esse tipo de publicação de não ficção oferecido ao público em geral pode dialogar com o enfoque acadêmico, no atual estágio das pesquisas de ficção científica no Brasil.

Palavras-chave: História da ficção científica; Estudos de ficção científica; Editora Seoman.

Abstract

Since 2016 the Seoman publishing house, part of the Pensamento editorial group, has consistently published books about science fiction or that touch upon the genre in literature and cinema. Examining four titles in that production, the article also investigates how this kind of publishing of popular non-fiction offered to the general public can dialogue with the academic approach, in the current stage of science fiction research in Brazil.

Keywords: History of science fiction; Science fiction studies; Seoman publishing house.

¹ Escritor e editor. Doutor em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de São Paulo.

A dinâmica da publicação de literatura especulativa² tem mudado no Brasil, nos anos mais recentes, com a ficção científica ganhando parte do terreno perdido perante a fantasia e o horror. Boa parte da força dessa tendência é atribuída ao trabalho da Editora Aleph, sob a direção do *publisher* Adriano Frommer Piazzi, que enfatizou a publicação de clássicos *cult* em edições luxuosas, com o celebrado *book design* de Paulo Inoue e o trabalho editorial, não menos celebrado, de Daniel Lameira. Logo, outras editoras como a Suma, a DarkSide, a Morro Branco e mesmo a Companhia das Letras começaram a perseguir o mesmo padrão e a recuperar obras clássicas, além de publicar ficção científica inédita em tradução. A crise econômica e editorial que se instituiu a partir de 2015 tem atrapalhado essa tendência, mas não a ameaçado de todo.

Um dos desenvolvimentos mais interessantes desse reposicionamento do gênero dentro do nosso mercado editorial é o surgimento de obras ancilares, livros de não-ficção que aprofundam o relacionamento do leitor com a ficção científica e seus autores. Um selo editorial em particular tem trazido obras dirigidas ao público em geral, que cabem nessa categoria: a Editora Seoman, parte do Grupo Pensamento-Cultrix Ltda, de São Paulo.³ Desde 2015, a Seoman trouxe em rápida sucessão *A vida de Philip K. Dick: o homem que lembrava o futuro* (*A Life of Philip K. Dick: The Man Who Remembered the Future*; 2015), de Anthony Peake; *Universo alien: se os extraterrestres existem... cadê eles?* (*Alien Universe*; 2017), de Don Lincoln; *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas* (*The History of Science Fiction*; 2018), de Adam Roberts; e *O guia geek de cinema: a história por trás de 30 filmes de ficção científica que revolucionaram o gênero* (*The Geek's Guide to SF Cinema*; 2019), de Ryan Lambie. Devemos este conjunto de livros ao editor Adilson Silva Ramachandra, que ingressou na Editora Pensamento em 2006. O Grupo Editorial Pensamento foi formado em 2011, quando Ramachandra se tornou editor interino, juntamente com o colega Manoel Lauand, mas propondo fazer prospecção de títulos de não ficção da área para a Seoman, com o compromisso de publicação de um ou dois títulos por ano, respondendo ao *publisher* Ricardo Riedel.

A maior parte dos livros listados não cabe no rótulo de estudo *acadêmico*, mas eles oferecem

² Veja o verbete “Speculative Fiction” em *The Encyclopedia of Science Fiction, Third Edition*, especialmente o trecho que afirma o uso da expressão como coletivo para ficção científica e fantasia: “the term has come to be used with a very wide application (as by Samuel R Delany in his Original-Anthology series QUARK/), as if science fiction were a subset of speculative fiction rather than *vice versa*. Because ‘speculative fiction’, as now most often used, does not clearly define any generic boundary, it has come to include not only soft and hard sf but also Fantasy as a whole. Many critics do not find it a consistently helpful term but, as Gary K Wolfe points out in *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy* (1986), critics tend to worry more about the demarcation of genres than writers do, and, as a propaganda weapon, the term has been useful precisely *because* it allows the blurring of boundaries, which in turn permits a greater auctorial freedom from genre constraints and ‘rules’.” Peter Nicholls & David Langford. “Speculative Fiction”. *The Encyclopedia of Science Fiction* editada por John Clute, David Langford, Peter Nicholls e Graham Sleight. Londres: Gollancz, updated 15 September 2017. Web. Acessada em 22 de dezembro de 2019. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/speculative_fiction>.

³ Como parte do selo Jangada, voltado para obras de ficção, o grupo editorial nos trouxe em 2016 a antologia editada por Harry Turtledove & Martin H. Greenberg, *As melhores histórias de viagem no tempo* (*The Best Time-Travel Stories of the 20th Century*), com tradução de Gilson César Cardoso de Sousa.

pesquisas amplas e ricas, perspectivas interessantes e muitas informações que podem dialogar sem grandes ressalvas nem *disclaimers*, com a produção propriamente acadêmica. Diga-se de passagem, essa produção vem crescendo continuamente ao longo dos anos, a partir do início do século, e se beneficia com esse diálogo e com uma renovação constante de abordagens e ângulos de entendimento da ficção científica (FC).

*

A vida de Philip K. Dick é o primeiro livro a tratar aqui. Dick é um autor *cult* dentro da ficção científica desde, pelo menos, a década de 1960, muito popularizado pelo cinema (a partir de 1982) e de reputação crescente, em especial depois de ter se tornado o primeiro escritor a entrar, em 2007, na prestigiosa coleção Library of America (com edição de Jonathan Lethem) pelas suas realizações dentro do gênero. Existe aí certa ironia, já que boa parte dos seus romances apareceram na desprestigiada e perecível categoria dos *paperback originals* (títulos lançados pela primeira vez como livros de bolso, raramente resenhados e destruídos quando não vendidos, sem que tenham sido publicados antes no prestigioso formato capa dura),⁴ e foi esse trabalho desprezado que abriu as portas não apenas para o reconhecimento como para a publicação (póstuma, na maioria) dos seus romances de ficção literária.

A biografia escrita por Anthony Peake fornece um interessante esboço biográfico de Dick. Nele, se destacam a primeira infância difícil, o mundo imaginativo infantil, as muitas esposas e outros relacionamentos conturbados, a ambição pessoal e artística de se ver reconhecido como um escritor literário, os problemas de saúde e de estilo de vida — que incluíam o uso pesado de barbitúricos para manter a produção intensa de romances *pulp* —, e o interesse em vida que a sua obra despertou junto a aficionados, críticos e comentaristas culturais. Há, igualmente, muitos detalhes sobre o conteúdo dos romances e histórias, e de como esse conteúdo espelha aspectos pessoais, místicos e filosóficos explorados por Dick.

O livro também é o item deste lote de publicações da Seoman que possui a proposta mais incômoda para o olhar acadêmico: seu autor, Anthony Peake, está disposto a analisar o lado místico de Dick — fundamental, a propósito, para o projeto literário do autor de clássicos como *O homem do castelo alto* (1962). O livro de Peake investiga, em sua primeira parte (ele é dividido em três), a infância e juventude do escritor, a família, seus primeiros empregos e relacionamentos, e os primeiros escritos. Mais tarde, os casamentos, os seus momentos místicos, o sucesso relativo e seus anos finais até a morte em 1982, pouco antes que o sucesso de *Blade Runner: o caçador de andróides* (1982), baseado no seu romance *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), o consagrasse como uma referência quase universal na cultura do século XX. É interessante mencionar especialmente o fato de Peake combinar a

⁴ Registrando essa problemática, o Prêmio Philip K. Dick, premia justamente o melhor romance de ficção científica em língua inglesa publicado como *paperback original*.

sua narrativa da vida de Dick com uma série de boxes com informações sobre os principais romances do escritor. Desse modo relativamente discreto, o livro combina biografia com referência. Reproduzo um exemplo de boxe, tratando do romance *The World Jones Made*, que existe em edição nacional (Bruguera), como *Passageiros para Vênus*:

1954 – The World Jones Made

“A ironia foi que meu segundo romance, THE WORLD JONES MADE, era sobre um precognitivo. E não faz nada bem para ele. Ele teve aversão ao acontecimento. Foi um inferno para ele. Ele tinha precognição para um ano à frente. E quando chegou ao último ano da sua vida, teve a precognição de estar morto, portanto não se tratava de um talento que lhe desse qualquer opção.”

—Philip K. Dick, *Martian Time-Slip* [sic]

Esse foi o segundo romance de PKD. O primeiro foi *Loteria Solar*, que havia sido publicado em maio de 1955. Ele o escreveu no final de 1954, com o título original de *Womb for Another*. Foi recebido pela agência, a Scott Meredith Literary Agency (SMLA), no dia 28 de dezembro de 1954. A Ace comprou o livro em 1955 e, após fazer a alteração do título, publicou-o num “Ace Double” em março de 1956.

Nesse romance vemos muito dos temas que prosseguiram ao longo da carreira de PKD. Temos um personagem central, Floyd Jones, que consegue “preconhecer” com a antecedência de um ano. Ele usa essa habilidade para se tornar um tipo de líder religioso. Precognitivos — ou Precogs — e líderes religiosos aparecem diversas vezes na escrita de PKD. Ele já investigava as implicações para a hipótese de que o tempo não passa, mas simplesmente é, e, sendo assim, o futuro já existe. Para PKD, a questão aqui é o livre-arbítrio. Por saber o futuro, Jones caiu na sua armadilha. Ele não tinha outra linha de ação senão seguir o que estava decretado. Em romances posteriores, Phil[ip K. Dick] introduz a ideia de futuros alternativos e, com ela, escapa desse problema.

Nesse estágio da sua escrita, PKD já usava de forma consciente a técnica de James Joyce. PKD tinha a ambição de ser um romancista *mainstream* e, assim, ficava empolgado em aplicar as técnicas dos grandes escritores ao seu próprio trabalho.

Esse romance revelou sua própria forma de precognição. Vinte anos depois, outro líder religioso chamado Jones levou uma tragédia a seus seguidores. Mas o mais intrigante é que num certo estágio, a ex-esposa de Phil, Nancy [Hackett], esteve envolvida no Ministério de Jim Jones e pensava em isolar-se com a pequena Isa [Isolde Freya, a segunda filha de Dick]

numa das comunidades de Jones. (PEAKE, 2015, p. 84)⁵

Como se vê pelo parágrafo final da citação, Peake pontua a sua discussão da vida e obra de Dick com a tese de que, de algum modo, o escritor americano enxergaria cenas e situações do futuro — daí o subtítulo *O homem que lembrava o futuro*, possivelmente inspirado por histórias de Dick como “We Can Remember It for you Wholesale” (1966). Peake ampara a sua especulação com trechos de histórias, de entrevistas e da correspondência de Dick, além de depoimentos de gente que o conheceu (incluindo familiares). Seus argumentos são intrigantes, mas ele não os força sobre o leitor. “Peço desculpas por usar uma abordagem um tanto idiossincrática da vida desse grande escritor”, escreveu no seu prefácio.

No entanto, sinto que, se PKD tivesse escrito sua autobiografia, essa é uma direção que ele poderia ter tomado. Sua *Exegese* foi uma tentativa de explicar exatamente o que aconteceu com ele durante os meses de março e fevereiro de 1974 e que iniciou um período de busca interior quase religioso. Ele questionou tudo e chegou a muitas respostas, a maioria das quais acabou rejeitando depois. Eu gostaria de acreditar que neste livro tentei responder a, pelo menos, algumas perguntas de PKD. [...] (PEAKE, 2015, p. 26)

Em outras palavras, se o ângulo místico fez parte da vida e da obra de Dick, Peake sente a necessidade de dialogar com esse ângulo numa chave aberta. A segunda parte do livro se concentra justamente em imaginar uma explicação mística, esotérica, para as experiências transcendentais que Dick afirmava ter vivido, na chamada “teofania” vivida por ele no período 1972-74 (PEAKE, 2015, p. 143-164). Contudo, equilibrando a questão, e com ainda mais firmeza, ele busca na terceira parte uma explicação neurológica — e, portanto, materialista — dessas experiências, indo de enxaqueca a *overdose* de vitaminas e AVCs isquêmicos. O assunto é fascinante em si mesmo, mas há o suficiente em *A vida de Philip K. Dick*, fora dessas especulações, para cativar também quem não se interessa por elas e busca apenas *insights* sobre a vida e a obra de um grande escritor que a ficção científica apresentou ao mundo.

Vale reforçar que a Seoman pertence ao Grupo Editorial Pensamento, com forte vínculo com esoterismo, fenômenos estranhos e espiritualidade, de modo que, com *A vida de Philip K. Dick*, tem-se um casamento interessante entre o segmento cultura *pop* a que o selo se destina, e a identidade maior do

⁵ Os boxes obedecem ao mesmo padrão, com uma citação de Dick sobre a obra discutida, uma paráfrase do enredo e um comentário de Peake. Há um erro na citação aqui, que deveria ser atribuída da seguinte maneira: “—Philip K. Dick, *The World Jones Made*”. (Na verdade, em existindo a edição brasileira da Bruguera, o correto seria *Passageiros para Vênus*.) Vale comentar que um “Ace Double” era um *paperback* (livro de bolso) publicado pela Ace contendo dois romances curtos de dois autores diferentes, cada um com a própria capa e texto dispostos “de ponta cabeça” em relação ao outro. Na página 83, a tradutora traduz desnecessariamente “Ace Doubles” como “Dupla de Ases”.

Grupo Pensamento.

*

O mesmo se dá com o intrigante *Universo alien*, de Don Lincoln, físico do Fermilab e colaborador da revista *Analog Science Fiction & Fact*, que combina ficção científica e divulgação científica. O entroncamento em que o seu livro se posiciona cobre FC, ciência e ufologia — três modos em que a figura do alienígena inteligente é fixada e passa a transitar dentro da cultura. Segundo o autor, “várias fontes diferentes de informação guiaram a imagem coletiva que fazemos dos Alienígenas. Podemos dividir tais fontes em três categorias: não ficção, ficção e uma terceira na qual a linha divisória entre ficção e não ficção é totalmente indefinida” (LINCOLN, 2017, p. 15). Essa “terceira fonte” também deve caber na identidade do Grupo Pensamento — tanto que discos voadores estão representados na capa do livro.

Lincoln escreve com fluência, boa didática e conhecimento de ficção científica — especialmente a audiovisual (cinema e televisão), certamente a mais difundida e que mais contribuiu para a visualização popular do alienígena. A edição brasileira contou com a ótima tradução do casal de biólogos Humberto Moura-Neto & Martha Argel, ambos muito familiarizados com o gênero, e que, por tais fatores, devem ter contribuído para a precisão do texto. Segundo Moura-Neto, em comunicação pessoal, foi “desafiante traduzir este livro porque, apesar do Lincoln ser interessante, muitas vezes a forma dele explicar alguma coisa era um tanto abstrusa, e então aproveitamos para dar uma melhorada no texto, especialmente na parte de biologia” (MOURA-NETO, 2018).⁶

A questão de fundo neste artigo, a propriedade acadêmica desse tipo de livro popular que aborda a ficção científica como fenômeno cultural, é explicitada por Lincoln: “Vamos [...] discutir tais temas científicos neste livro, mas a concepção que o público tem dos Alienígenas tende a vir não das instituições acadêmicas, mas da indústria do entretenimento e da mídia em geral” (LINCOLN, 2017, p. 15). Sobre o fenômeno OVNI, ele o define como “um mistério envolto em um enigma, com uma mescla de conspiração e fervor religioso adicionados para dar tempero à mistura” (LINCOLN, 2017, p. 18). Assim como foi com Carl Sagan e outros céticos militantes, a preocupação de Lincoln é limpar um terreno científico do folclore, do misticismo e da má-fé. A diferença é que ele é mais moderado em sua abordagem, e o resultado é um texto de grande clareza e precisão, leve e respeitoso com as posições opostas. Mais um professor, portanto, e menos um cruzado fundamentalista científico.⁷

A primeira obra literária de ficção científica discutida no livro é *A guerra dos mundos* (1897),

⁶ Cf. MOURA-NETO, Humberto. *Sobre Universo Alien* [Comunicação pessoal]. Messenger – Facebook. 28 de agosto de 2018. Martha Argel é escritora publicada, autora de, entre outros títulos, *O vampiro da Mata Atlântica* (2009).

⁷ Sobre “fundamentalismo científico” recomendo a leitura da tese de doutorado de Khalid Basher Mikha Tailche. Cf. TAILCHE, K.B.M. *Contrapontos no pensamento fundamentalista: para uma análise crítica*. 2012. Tese — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

mesmo porque esse romance de H. G. Wells baseava-se em ideias do século XIX acerca da possibilidade de vida em Marte, com muitas especulações nascidas da astronomia.⁸ Lincoln também trata do Marte de Edgar Rice Burroughs, e, mais adiante, menciona nomes importantes da FC. As franquias Star Trek e Star Wars são igualmente mencionadas, assim como filmes conhecidos como *Alien: o oitavo passageiro* (1979) e *Avatar* (2009).

A história da ufologia, a partir do avistamento relatado por Kenneth Arnold em 1947, o “ano zero da ufologia”, é explorada e logo o autor estabelece paralelos entre a questão dos discos voadores e a ficção científica popular da época, especialmente no cinema. Esse paralelos realmente existem— veja, por exemplo, minha antologia *Estranhos contatos: um panorama da ufologia em 15 narrativas extraordinárias* (1998) — e Lincoln discute muito bem esse fato, que, por si só, acrescenta uma nova função didática à ficção científica: diminuir a credulidade em torno das afirmativas mais extravagantes da ufologia e da sua casuística. Não obstante, também é preciso reconhecer a influência da ufologia sobre a ficção científica (audiovisual, especialmente). Muita atenção é dada por Lincoln a filmes americanos da década de 1950 em que aparecem tanto alienígenas quanto discos voadores, como *O dia em que a Terra parou* (1951), *O monstro do Ártico* (1951), *Os invasores de Marte* (1953) e *O Planeta proibido* (1956).

Lincoln encerra *Universo alien* com uma reflexão bem estruturada sobre como seria a vida extraterrestre a partir do que se sabe sobre química, física e a vida na Terra (concentrando nas formas mais estranhas, as extremófilas, existentes em ambientes hostis e extremos aqui mesmo em nosso planeta). Ele também discute especulações da ficção científica, como formas de vida baseadas em silício ao invés de carbono. Nesse ponto, as ilustrações presentes no livro dão lugar a gráficos e tabelas. Com isso, ele se torna uma obra de divulgação científica de interesse tanto para fãs e escritores de ficção científica — que podem fundamentar melhor suas especulações sobre o assunto —, quanto para quem deseja entender melhor a ufologia como fenômeno cultural dos nossos tempos.

Para o acadêmico, especialmente o iniciante na pesquisa da ficção científica no cinema e na literatura, nem sempre é fácil superar a barreira das duas culturas, conceito proposto pelo inglês C. P. Snow em 1959, indo da formação em humanas para discutir questões científicas complexas em si mesmas, e que demandam o seu letramento específico. Por isso, *Universo alien* também acaba sendo uma obra introdutória substancial para a problemática do alienígena na ficção científica, visto especialmente pelo ângulo da questão científica e cultural-popular.

*

O cinema de ficção científica é o assunto de *O guia geek de cinema*, escrito por um dos editores do site de cultura popular *Den of Geek*. O autor, Ryan Lambie, possui um texto fluido e vivaz, com grande

⁸ Vale destacar a presença de ilustrações do brasileiro Henrique Alvim-Corrêa (1876-1910) nesse capítulo.

poder de síntese. Foge da superficialidade que encontramos em muitos *sites* e *blogs*, por meio de uma abordagem que destaca o modo como os filmes e os temas eleitos expressam o espírito da época e suas questões políticas e sociais, sem, obviamente, ser “pesado”. Existe aí, portanto, uma abordagem suave daquilo que poderíamos chamar de “cinema e sociedade” (analogia à abordagem “literatura e sociedade” firmada no contexto brasileiros dos estudos literários, pelo crítico Antonio Candido). Tive o prazer de ser convidado por Adilson Silva Ramachandra para escrever o prefácio do livro, que se segue à ótima apresentação de Cláudia Fusco⁹.

O livro de Lambie é dividido em capítulos temáticos que se dispõem cronologicamente, discutindo a evolução da ficção científica no cinema a partir dos seus grandes marcos, indo de *Viagem à Lua* (1902) até *A origem* (2010). Desse modo, o livro também é uma grande lista. Tem o diferencial de discutir uma variedade de outras produções a cada capítulo, identificando semelhanças sob uma mesma chave temática dentro de cada período. Desse modo, por exemplo, ao tratar de *O dia em que a Terra parou* no capítulo “Os clássicos da Era Óvni” (uma conexão com o assunto do livro de Don Lincoln), o autor também discute produções como *Guerra entre planetas* (1955), *A invasão dos discos voadores* (1956), e até mesmo *Plano 9 do espaço sideral* (1959), do infame Ed Wood. Nesse capítulo, o tópico de fundo é a guerra fria e o clima político anticomunista americano. Uma ficha com os títulos “suplementares”, por assim dizer, fecha cada um dos capítulos. Com isso, o guia valoriza o seu assunto e favorece tanto a leitura completa do volume quanto a consulta constante dos filmes e temas que Lambie elegeram.

Lambie também comenta com destaque filmes populares pouco lembrados pela crítica, mas importantes pela repercussão, impacto no imaginário popular e quantidade de imitações, como *Godzilla* (1954) e *Independence Day* (1996), ao lado de grandes títulos respeitados e estudados como *Metrópolis* (1927), *Dr. Fantástico* (1964), *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Blade Runner* (1982) e *Matrix* (1999).

Aproximando-se do padrão característico das edições da Aleph, com acabamento gráfico superior (o livro é em capa dura) e muitos “extras”, Adilson Ramachandra incluiu na edição nacional uma conjuntos de listas dos melhores filmes de FC, divididas em épocas e temas, pesquisadas por ele e reproduzidas no final do livro, ampliando o seu lado referencial. Por sugestão minha, essa seção de extras incluiu contribuição de Alfredo Suppia, especialista em ficção científica no cinema brasileiro, que elaborou uma lista de produções que merecem atenção, agregada ao anexo II, “Brasil, o país do futuro

⁹ Outros livros da Seoman discutidos aqui que foram enriquecidos com material introdutório são *A vida de Philip K. Dick*, com apresentação do escritor e roteirista Lúcio Manfredi, e prefácio da edição brasileira pelo escritor e jornalista Ronaldo Bressane (tradutor da edição da Editora Aleph de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Dick); e *A verdadeira história da ficção científica*, com apresentação do editor e promotor cultural Silvio Alexandre, prefácio de Bráulio Tavares (autor do livro introdutório *O que é ficção científica*, da coleção Primeiros Passos, 1985) e posfácio de Gilberto Schoereder (autor do livro introdutório e de referência *Ficção científica* (Francisco Alves, 1986).

inatingível? 16 filmes brasileiros de ficção científica” A lista foi formada a partir da pesquisa para a sua tese de doutorado *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e outras cinematografias off-Hollywood* (2007), base do seu admirável livro *Atmosfera rarefeita: A ficção científica no cinema brasileiro* (2013). Com isso, a FC cinematográfica nacional não ficou de fora desta edição do guia de Ryan Lambie.¹⁰

*

Publicado pela Seoman em 2018, *A verdadeira história da ficção científica* é o único deste conjunto de livros que poderíamos considerar propriamente acadêmico — ainda que sua tendência ensaística seja evidente desde o início e o indique ao público em geral —, e por isso deixei-o para o fim, quebrando a lógica cronológica deste artigo. Um dos principais assuntos do livro é a proto-ficção científica da antiguidade até o século XIX, num diálogo com a FC que nos chega neste século XXI.

Seu autor, o inglês Adam Roberts, escreveu *Science Fiction* (2000), livro introdutório, parte da conhecida e popular série *The New Critical Idiom*, e bastante citado entre os jovens pesquisadores brasileiros de ficção científica. Nesse livro anterior, Roberts escreveu: “Eu considero que a FC é moderna; e por moderna quero dizer ‘pós-romântica’, o que significa vindo depois da reavaliação da cultura e metafísica associada com o período romântico, grosso modo entre 1780-1830” (Roberts 2003, 54). Entretanto, já no prefácio à primeira edição de *A verdadeira história da ficção científica*, ele afirma: “Sustento que as raízes do que hoje chamamos de ficção científica são encontradas nas viagens fantásticas da novela [sic] grega antiga” (ROBERTS, 2018, p. 23). A mudança de ponto de vista fica estabelecida, portanto, e o próprio autor explicita no prefácio à segunda edição: “Desde que comecei a escrever esta história, minha ignorância sobre a ficção científica diminuiu e, em decorrência disso, minhas visões do campo se alteraram sob muitos aspectos e em vários graus” (ROBERTS, 2018, p. 19). Mais adiante, após citar Samuel R. Delany e a posição contrária à ideia de uma proto-FC desse autor do gênero, Roberts esclarece: “Fui, em minha época, persuadido por esses argumentos; não sou mais” (ROBERTS, 2018, p. 34). Inclusive, ele nem emprega a expressão “proto-ficção científica” em seu livro, preferindo abandonar qualquer ambiguidade ou divergência do gênero que a expressão poderia indicar, para chamar diretamente de “ficção científica” as obras antigas que investiga.

A tese do novo livro com a nova perspectiva é a de que a ficção científica como a conhecemos deveria muito a um ponto de clivagem insuspeito: a Reforma Protestante no século XVI. Ela propõe que, entre a Antiguidade Clássica e o século XVII, houve um hiato na escrita de viagens fantásticas, motivado pelas condições socioculturais da ordem feudal e do catolicismo. “Sustento que o ressurgimento da ficção

¹⁰ As produções citadas por Suppia são: *Abrigo nuclear* (1981), *Amor voraz* (1984), *Areias escaldantes* (1985), *Barbosa* (1988), *Branco sai, preto fica* (2014), *Brasil ano 2000* (1969), *Cassiopeia* (1996), *Os cosmonautas* (1962), *Uma história de amor e fúria* (2013), *Loop* (2002), *Manhã cinzenta* (1969), *Parada 88, o limite de alerta* (1978), *Projeto Pulex* (1991), *Quem é Beta?* (1972), *O quinto poder* (1962) e *Sangue de tatu* (1986).

científica é correlato à reforma protestante”, afirma. E ainda, que durante “o final do século XVI e início do XVII, a balança da investigação científica se deslocou para os países protestantes, onde o tipo de especulação que pudesse ser considerada contrária à revelação bíblica poderia ser empreendida com mais [...] liberdade” (ROBERTS, 2018, p. 26). A teoria de Giordano Bruno da pluralidade dos mundos habitados, rechaçada pela Igreja, é um dos pilares desse entendimento da parte de Roberts. “Para uma imaginação católica ortodoxa, a pluralidade de mundos habitados se torna uma suposição intolerável”, argumenta; “para uma imaginação protestante [...], o cosmos se expande diante das sondagens investigatórias da ciência empírica durante os séculos XVII e XVIII; e a exploração investigativa e especulativa desse universo se expande com ele”. Para Roberts, a correlação com o gênero literário é absoluta: “Trata-se da imaginação da ficção científica, que se torna cada vez mais uma função da cultura protestante ocidental” (ROBERTS, 2018, p. 27).

Imagino que uma primeira reação possível que esse tipo de argumento despertaria em nós seria a suspeita de que Roberts desejaria afirmar a superioridade da cultura protestante, e da colonização anglo-nórdica em detrimento da latina ou das culturas não-ocidentais, especialmente em uma época em que (ainda) se fala em “choque de civilizações” e se volta a falar em “guerra cultural”. Roberts evita o campo minado com argumentos sólidos que remetem mais à história das ideias e das mentalidades. Também foge de uma perspectiva chauvinista ao, por exemplo, atribuir ao “imperialismo cultural anglo-americano” o fato, frequentemente ignorado, de que “durante os séculos XVII e XVIII, e entrando no XIX, a ficção científica foi dominada por escritores franceses” (ROBERTS, 2018, p.21). Seus argumentos igualmente permitem substanciar uma separação entre a fantasia e a ficção científica:

Começa aqui uma separação na ampla corrente de ficção fantástica ou não realista. O imaginário católico tolera a magia e produz o romance tradicional, gótico-mágico, de horror, de fantasia tolkieniana e do realismo mágico de García Márquez. O imaginário protestante vai cada vez mais substituindo a função instrumental da magia por dispositivos tecnológicos e produz ficção científica. (ROBERTS, 2018, p. 29)

O aparente “furo” nesse argumento está num fato que a fantasia como gênero literário tem expressado desde a década de 1990, em especial: existem tradições não ocidentais e não católicas de pensamento que podem fundamentar, e têm fundamentado, as explorações da fantasia. Mas persiste a realidade de que, na maioria dos casos, é uma fantasia estabelecida como gênero a partir das tradições europeias, que parece “alcançar” essas outras tradições, absorvendo-as. O caso brasileiro paradigmático é o da fusão da alta fantasia e da fantasia heroica com o imaginário indígena/colonial que se dá a partir de narrativas de Simone Saueressig, Christopher Kastensmidt, Felipe Castilho, Ian Fraser, e da minha própria

Saga de Tajarê.

Mais do que essa divisão conceitual entre FC e fantasia, Roberts quer firmar uma nova visada dialética sobre a FC. Declara que, se fosse reduzir a tese do seu livro em poucas linhas, diria que “a ficção científica é determinada com exatidão pela *dialética* entre os imaginários protestante e católico, que emergiu do particular contexto cultural-ideológico do século XVII”. Para ele, os “textos de FC são mediadores desses determinantes culturais com diferentes ênfases, algumas mais estritamente materialistas, outras mais místicas ou mágicas” (ROBERTS, 2018, p. 29). A sua discussão inicial dessa dialética é fascinante em si mesma, com a menção de autores disponíveis no Brasil, como Walter M. Miller Jr., C. S. Lewis, Arthur C. Clarke e James Blish, ao lado de outros menos conhecidos como Gene Wolfe, Dan Simmons e Kim Stanley Robinson.

Passado o conteúdo da introdução e antes de iniciar propriamente a sua história do gênero, Roberts apresenta um capítulo sobre as definições de ficção científica — contendo nele uma defesa muito lúcida do gênero, defesa essa que certamente motiva o subtítulo criado pela Seoman: “Do preconceito à conquista das massas.” Entre outras observações perspicazes, ele afirma que a “categoria ficção literária” ou *mainstream* não deixa de ser um gênero literário (e não o conjunto completo da literatura, com as diversas formas de ficção de gênero compondo um conjunto de exceções). Nesse capítulo, além de Darko Suvin e o seu conceito bastante utilizado do *novum*, Roberts cita Pierre Bordieu e alguns críticos especializados no gênero, mas pouco discutidos por aqui, como Patrick Parrinder, Damien Broderick, Samuel R. Delany e Gwyneth Jones. De modo mais interessante e ousado, cita o filósofo americano Paul Feyerabend, autor de *Contra o método (Against Method, 1975)*, para defender que “existe um espaço em que o tipo de ciência que Feyerabend propõe” — uma ciência mais anárquica, que não se atenha a regras científicas limitadoras das ideias e dos avanços — “já acontece; no qual pensadores brilhantemente heterodoxos disseminam suas ideias, apesar do quanto pareçam estranhas a princípio”. Seria um espaço “no qual são conduzidos experimentos e empreendidas pesquisas não convencionais. Esse espaço se chama ficção científica. Embora não faça menção à literatura, a perspectiva de Feyerabend inclui, de modo implícito, a noção de que a FC é um componente crucial da ciência assim como da cultura” (ROBERTS, 2018, p. 47). Com essa reivindicação de Feyerabend, e do papel potencial da FC na proposta de Feyerabend, Roberts também responde à questão posta como afirmativa por C. P. Snow em *The Two Cultures*: “Não parece haver lugar em que as culturas [científica e tradicional literária] se encontrem” (SNOW, 1996, p. 16)¹¹. No processo, Roberts também responde à crítica histórica feita por muitos

¹¹ No prefácio à edição da Canto, Stefan Collini aponta que Snow tinha muita simpatia por H. G. Wells, autor em que, certamente, ciência e literatura se encontravam e que não teria a atitude nostálgica e retrógrada dos intelectuais literários, modernistas, ingleses. É possível, portanto, que ao menos na ficção científica de Wells esse lugar do encontro das duas culturas existisse, mas Snow não teve coragem de apontar a possibilidade, em *The Two Cultures*. No argumento de Collini há a sugestão implícita de que a rejeição a Wells por parte de críticos importantes como F. R. Leavis teria tido um papel nessa omissão.

intelectuais brasileiros, como Otto Maria Carpeaux e Wilson Martins, de que a ficção científica, ao desejar ser ao mesmo tempo ficção (imaginação) e científica (método), termina por não ser nem uma nem outra.¹² Este rico capítulo inicial inclui ainda uma discussão da FC científica (filosófica) vs. FC tecnológica, e da FC *hard* vs. FC *soft* — além de uma defesa do *fandom* (a comunidade de fãs, leitores e autores, do gênero) que vale a pena considerar.

O capítulo 2 se volta, enfim, para a proto-FC da antiguidade (a partir de Plutarco e Luciano): “Ficção científica e a novela antiga.” Surge aqui uma grave questão de tradução que se comunica, mais uma vez, com o nosso tópico subjacente, da propriedade dos livros da Seoman para o debate acadêmico. Roberts absorve o argumento de Margaret Anne Doody em *The True Story of the Novel* (1996), de que “a novela, como forma de literatura no Ocidente, tem uma história contínua de dois mil anos” (ROBERTS, 2018, p.65). Contudo, como o título do livro de Doody explicita, trata-se aqui não da forma da novela (*novella*, em inglês), mas do romance (*novel*, em inglês). O equívoco pode ter sido intencional, já que livra o tradutor de uma nota de rodapé para explicar do que se trata quando, por exemplo, surge o termo “romance”. Como em “desde o século XVIII em havido uma tendência a separar a novela do romance, reservando séria atenção crítica para a primeira (concebida como, em essência, realista) e denegrindo o segundo como fantástico, escapista ou vulgar” (ROBERTS, 2018, p. 66). A oposição aqui é entre *novel* e *romance*, sendo *romance*, na acepção anglo-americana, “qualquer trabalho estendido de FICÇÃO [sic] que lida com aventura, PERSONAGENS extravagantes, lugares estranhos ou exóticos, INCIDENTES misteriosos ou sobrenaturais, realizações heroicas ou maravilhosas, ou amor apaixonado” — segundo o *NTC’s Dictionary of Literary Terms* (1991). O verbete também informa: “O *romance*, com sua ênfase no puramente imaginário, difere do NOVEL, que busca um retrato mais ou menos realista de pessoas comuns e suas experiências” (MORNER & RAUSCH, 1991, p. 191). Mais perto, portanto, do que a crítica luso-brasileira costuma tratar por “romanesco”, na acepção que encontramos no *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001): “relativo a ou que lembra romance; fabuloso, utópico, quimérico”. E ainda: “marcado por aventuras, peripécias, acontecimentos imprevistos”. Retornando ao verbete do *Dictionary of Literary Terms*, os autores observam que hoje, “o *romance* aparece com mais frequência em duas FORMAS populares: a história de aventura [sic] (HISTÓRIAS DE DETETIVE e *thrillers* de espionagem) e a *love story*, ou romance popular (tipificado pelos amplamente lidos Harlequin Romances)” (MORNER & RAUSCH, 1991, p. 191). Esse traço depreciativo parece estar presente, na visão luso-brasileira, justamente na forma mais breve da novela. Veja, por exemplo, o que temos no final do verbete correspondente, no *Dicionário*

¹² Veja, por exemplo: Martins, Wilson. “Um realista mágico”. In *Pontos de vista (crítica literária) volume 8: 1968/1969/1970*, Wilson Martins. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1994, pp. 96-100. Publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, 7 de setembro de 1968. A tradução brasileira e portuguesa de “*science fiction*” como “ficção científica” contribui para o problema, já que “científico” é o que possui as propriedades da ciência. Se tivéssemos “ficção da ciência” ou “ficção de ciência”, mais próximo do original, o sentido de uma ficção sobre a ciência como fato cultural estaria melhor afirmado.

de termos literários de Massaud Moisés: “A mais recente caracterização da novela é a policial ou de mistério [...], e a novela de terror ou novela gótica [...]” (MOISÉS, 2008, p. 369).

Esta discussão sobre problemas de tradução é apropriada? A julgar pelo semiprofissionalismo que encontramos em tantas editoras universitárias brasileiras, é bem possível que elas não conseguiriam fazer muito melhor. Mas há ainda a questão da tradução especializada na crítica de ficção científica, que se poderia levantar — assinalando antecipadamente que uma crítica especializada existe há algum tempo de forma agregada ao *fandom* nacional de FC, mas que vem se infiltrando nas pesquisas acadêmicas.¹³ Aqui, ao traduzir a expressão “*sense of wonder*” (Roberts 2018, 20) por “sentimento de espanto” e não pelas formas mais comuns de “senso de maravilhamento” ou “senso do maravilhoso”, o tradutor deixa de remeter o leitor à rica discussão em torno desse termo tão antigo,¹⁴ empregado para definir o espírito do gênero. Essa riqueza é exemplificada pelo ensaio “Uma chave para a ficção científica: revisitando o senso do maravilhoso”, de Cornel Robu, recentemente disponibilizado em tradução na antologia de ensaios *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura* (2015), editada por Suppia. Nesse texto seminal, Robu explora e aprofunda a associação entre o senso do maravilhoso e o conceito do sublime — também feita por Roberts em *A verdadeira história da ficção científica*.

O autor prossegue com uma das mais instigantes e aprofundadas discussões da proto-FC do período entre os séculos XVI e XIX, com destaque para as tradições da viagem fantástica/viagem extraordinária. O capítulo 4 oferece uma boa panorâmica das viagens interplanetárias do século XVII, e sua discussão da utopia e da sátira é sólida. A nova dialética de Roberts vai pautando o texto, reforçando a tese, mas sem forçar a barra. O capítulo 5 expande essa exploração para o século XVIII, em torno do argumento do grande e do pequeno — as novas dimensões do universo trazidas pela ciência emergente, exemplificadas nas *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, e *Micrômegas* (1750), de Voltaire —, e o novo terreno da Terra oca e do mundo subterrâneo, além da advento do conto gótico, que Roberts contesta como raiz privilegiada da FC no século XIX (em diálogo com Brian W. Aldiss de *A Trillion Year Spree*, por exemplo). O lastro romântico da FC é recuperado por ele no capítulo 6, que trata justamente do início do século XIX, em que aparecem, por exemplo, Mary Shelley e Edgar Allan Poe como assunto. Mais interessante, o capítulo 7 vincula as novas viagens extraordinárias e o *leitmotiv* da antigravidade com os conceitos de mobilidade e mobilização social, segundo Charles Taylor em *A Secular Age* (2007) e citado por Roberts:

¹³ Para um maior entendimento dessa dinâmica, veja o meu ensaio “Esboço de uma história da crítica de ficção científica no Brasil”. In *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*, Alfredo Suppia, ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015, p. 173-207.

¹⁴ Veja, por exemplo, o verbete “*sense of wonder*”, de Peter Nicholls & Cornel Robu, em *The Encyclopedia of Science Fiction, Third Edition*, em http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sense_of_wonder.

O processo pelo qual as pessoas são persuadidas, empurradas, intimidadas ou coagidas a participar de novas formas de sociedade, de igreja e de associação [...] e são induzidas [...] não só a adotar novas estruturas, mas também, até certo ponto, a alterar seu imaginário social. (ROBERTS, 2018, p. 222-223)

Parece haver aí um ângulo original, e a apresentação da antigravidade ganha um peso (trocadilho) que não se vê em estudos similares da proto FC. O mesmo capítulo trata dos contemporâneos de Jules Verne, muitos influenciados por ele, embora o autor reserve o seu exame de Verne (e de H. G. Wells) para o capítulo seguinte. Nesse ponto, Roberts cita o romance brasileiro *Páginas da história do Brasil escritas no Ano de 2000* (1868-1872), de Joaquim Felício dos Santos, definido como “sintomático da difusão global da FC” e “obra que extrapola o que vê como vantagens naturais do Brasil em termos de geografia e recursos naturais para um futuro no qual o país superou os Estados Unidos como líder mundial” (ROBERTS, 2018, p. 232). Também interessante para quem estuda a FC brasileira, o tópico “Ficção científica mística” trata da influência do espiritismo sobre o gênero, via nomes como Camille Flammarion — autor ainda lido no Brasil, pela comunidade espírita. A eugenia também é mencionada nesse tópico, também estudada na pesquisa nacional de FC por Alexander Meireles da Silva, M. Elizabeth Ginway, Edgar Smaniotto e outros.

O capítulo 8 se concentra em Verne e Wells, em abordagem rica, repleta de *insights* agudos sobre os dois pais da ficção científica, porém sublinhada por uma outra dialética: aquela entre imobilidade e mudança histórica. Não obstante, o coração do capítulo parece estar em como os dois autores, cada um ao seu modo, voltava-se para dentro do formato que desenvolviam, entendendo suas características e a latitude de manipulação e desenvolvimento do gênero cuja consolidação eles promoviam.¹⁵ É claro que a deixa foi apanhada cedo pelas *pulp magazines* de FC, a começar por *Amazing Stories* em 1926, mas antes de discutir tais publicações populares Roberts engenhosamente interpõe o capítulo “O início do século XX, 1: ficção científica do alto modernismo”, examinando a conexão do gênero com os movimentos de vanguarda e a postura “antimáquina”, distópica e denunciante da arregimentação das sociedades, por autores disponíveis no Brasil como Karel Čapek, Yevgeny Zamiatin, Aldous (escrito como “Aldoux”) Huxley, René Barjavel, Franz Kafka (*O processo*) e C. S. Lewis (o tópico dialético “Ficção científica mística e religiosa” retorna nesse capítulo). Com a interpolação, Roberts parece se alinhar à posição de outro inglês, Brian Stableford, que, no ensaio “Science Fiction Between the Wars: 1919-1939” (incluído no guia universitário *Anatomy of Wonder 4: A Critical Guide to Science Fiction*), compara a FC britânica

¹⁵ Neste capítulo (p. 294) há um erro curioso de se apontar, pois deve ser da edição original: a ilustração atribui um desenho do brasileiro Henrique Alvim-Correia, da sua edição belga de *A guerra dos mundos*, impressa em 1906, como tendo ilustrado a publicação seriada do romance de Wells na revista *Pearson's Magazine* em 1897. O artista inglês Warwick Goble foi quem ilustrou a revista.

do período com a FC *pulp* americana:

[...] Havia muitos escritores na América que eram tão intelectual e artisticamente capazes quanto Huxley, [Olaf] Stapledon e [John] Gloag, mas a especulação sobre o futuro nunca entrou na moda nos círculos intelectuais em que eles se movimentavam. Os melhores escritores de FC *pulp* certamente não eram tolos, mas a maneira pela qual podiam se inspirar a partir de um debate público mais amplo era severamente constringida pela natureza do mercado.

As virtudes da melhor ficção especulativa produzida na Bretanha entre as guerras eram fáceis o suficiente de se enxergar: os romances eram sérios na intenção, ambiciosos em suas tentativas de analisar problemas humanos genuínos, e frequentemente sutis no desenvolvimento de suas ideias. Foram escritos dentro — e contribuíram com — um clima intelectual em que a preocupação com os prospectos futuros da sociedade tinha uma certa urgência. A ficção científica americana não tinha o benefício desse clima intelectual; ela teve que construir sua própria subcultura a fim de gerar tal interesse em uma escala mais limitada. (STABLEFORD, 1995, p. 70)

O clima intelectual em questão é o pessimismo quanto às democracias, o temor das “massas” e o espectro da desumanização exercida pela máquina e pela problemática da Revolução Industrial. Clima esse violentamente atacado por John Carey (que Roberts cita, contestando pontos acerca de Huxley) em *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. A lógica de Stableford, portanto, e de Roberts, por extensão, é a de que da segunda metade do século XIX até o período em questão a FC britânica/europeia prosseguiram em sua evolução e em concordância com tal ambiente intelectual mais amplo. Ou seja, a FC do século XIX fundadora daquela do começo do século XX não foi interrompida nem substituída pela era das revistas *pulp* — ao contrário do que querem muitos críticos americanos.

Ao tratar desse desenvolvimento no capítulo seguinte, Roberts não esquece da FC *pulp* europeia, em países como França, Alemanha e Rússia, depois de tratar do famoso editor Hugo Gernsback e de autores americanos marcantes como Edgar Rice Burroughs e E. E. “Doc” Smith. Interessantemente, e em um espírito completista, ele escreve ainda sobre a ilustração de FC nas revistas *pulp* e do gênero no cinema, das fitas mudas até fins da década de 1930. Existe aí um ponto de contato com o livro de Ryan Lambie, que vimos acima. O mesmo padrão FC literária + cinema + arte persiste nos capítulos sobre a Era de Ouro, e desaparece naquele sobre a New Wave na década de 1960 — que compensa por tratar da FC francesa, alemã (discutindo, inclusive, da série Perry Rhodan) e a japonesa (um acréscimo positivo, já que muitas histórias da FC não se debruçam sobre esse país que se tornaria deveras importante para o gênero,

duas décadas depois). É claro que esse capítulo não poderia ser unicamente a respeito do movimento *New Wave* (Nova Onda), e o componente mais popular do gênero serve de contraponto.

O cinema retorna no capítulo 13 como o assunto principal, analisado entre 1960 e o ano 2000, com espaço também para menções a séries de TV como *Dr. Who* e *Jornada nas estrelas*. O capítulo seguinte promove o retorno da expressão literária do gênero nas décadas de 1980 e 1990, de modo que traz muitos elementos de diálogo com a experiência de leitores brasileiros ainda vivos que testemunharam, em traduções ou diretamente do inglês, o surgimento de obras e autores (alguns que estão sendo publicados aqui pela primeira vez, como Octavia E. Butler) analisados extensivamente por Roberts, sem falar de movimentos como o *cyberpunk*. O tema do *fandom* também retorna, com um tópico só dele, agora na era das grandes convenções. O capítulo 15 trata das expressões midiáticas do gênero, incluindo romances gráficos como *Watchmen*, de Alan Moore & Dave Gibbons, mas também artes plásticas e *videogames*, música e até mesmo ufologia (mais um contato com a identidade editorial do Grupo Pensamento).

O último capítulo trata do cinema e da literatura de FC no século XXI, incluindo aí menção à onda dos filmes de super-heróis, o movimento New Weird e os desenvolvimentos da *new space opera* e *new hard SF* na literatura, dos quais vimos pouca coisa no Brasil até o momento — ao contrário do *steampunk*, que Roberts também aborda. Embutido nesse capítulo, um tópico final retoma, a título de conclusões, a questão do protestantismo.

*

Para concluir eu mesmo, *A verdadeira história da ficção científica* é uma obra de peso que fornece subsídios para a discussão acadêmica e não acadêmica de temas candentes e atuais da FC, além de revisões e aprofundamentos de questões mais antigas. É uma contribuição singular, especialmente se considerarmos que foi a primeira tradução de um livro sobre FC, dirigido ao público em geral, que tivemos no país desde *No mundo da ficção científica (Asimov on Science Fiction)*, de Isaac Asimov, uma reunião informal mas inteligente e informativa de editoriais escritos por ele para a então *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine*,¹⁶ e publicado aqui em 1984 pela Francisco Alves. Antes disso, tivemos o livro de L. David Allen curiosamente com o mesmo título na edição brasileira (pela Summus). É um guia universitário, publicado dez anos antes do homônimo de Asimov, e acompanhado de um ensaio canônico de Fausto Cunha sobre a FC no Brasil.

O cenário ao longo dos anos revela-se pobre, mas o livro de Adam Roberts se afigura, por comparação, por mérito e no contexto atual, como uma obra que deverá ser muito citada nos anos

¹⁶ Lançada com esse título em 1977, a publicação mudou o seu título para *Asimov's Science Fiction* em 1992. Foi publicada no Brasil, pela Editora Record, entre 1990 e 1993, como *Isaac Asimov magazine: contos de ficção científica*, com Ronaldo Sérgio de Biasi como editor.

vindouros. Esperamos vê-la nas listas de leitura de pesquisadores e fãs de ficção científica interessados em cultivar uma relação mais aprofundada com esse gênero tão apaixonante.

Os demais livros da Seoman analisados aqui sublinham o potencial de títulos que exploram o conhecimento acumulado sobre a ficção científica, para ingressar nesse diálogo crítico e informativo. O fato de terem, na maioria, uma leveza que contrasta com a sisudez e a rigidez acadêmica é refrescante e nos lembra que conhecimento também se produz fora dos muros da academia.

Referências

- ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David. *A Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. Nova York: Atheneum, 1986 [1973].
- ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. São Paulo: Summus Editorial, 1974 [1973]. Introdução especial de Fausto Cunha. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli & Gregório Pelegi Toloy.
- ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, coleção Mundos da Ficção Científica, 1984 [1981]. Tradução de Thomaz Newlands Neto.
- CAREY, John. *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. São Paulo: Ars Poética Editora, 1993 [1991]. Tradução de Ronald Kyrmse.
- CAUSO, Roberto de Sousa, ed. *Estranhos contatos: um panorama da ufologia em 15 narrativas extraordinárias*. São Paulo: Caioá Editora, 1998.
- DICK, Philip K. *Passageiros para Vênus*. Rio de Janeiro: Editorial Bruguera, s.d. [1956]. Tradução de Laís Mourão & Fernando Tavares.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAMBIE, Ryan. *O guia geek de cinema: a história por trás de 30 filmes de ficção científica que revolucionaram o gênero*. São Paulo: Editora Seoman, 1.ª edição, 2019 [2018], 388 páginas. Tradução de Mário Molina.
- LINCOLN, Don. *Universo alien: se os extraterrestres existem... cadê eles?*. São Paulo: Editora Seoman, 1.ª edição, 2017 [2013], 320 páginas. Tradução de Humberto Moura-Neto & Martha Argel.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008 [1974].
- MORNER, Kathleen & Rausch, Ralph. *NTC's Dictionary of Literary Terms*. Chicago: NTC Publishing Group, 1991.
- MOURA-NETO, Humberto. *Sobre Universo Alien* [Comunicação pessoal]. Messenger – Facebook. 28 de agosto de 2018.
- PEAKE, Anthony. *A vida de Philip K. Dick: o homem que lembrava o futuro*. São Paulo: Editora Seoman,

1.ª edição, 2015 [2013], 310 páginas. Tradução de Ludimila Hashimoto.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. Londres/Nova York: Routledge, The New Critical Idiom, 3.ª edição, 2003 [2000].

_____. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Editora Seoman, 1.ª edição, 2018 [2016], 704 páginas. Tradução de Mário Molina.

ROBU, Cornel. “Uma chave para a ficção científica: revisitando o senso do maravilhoso”. In *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*, Alfredo Suppia, ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015, p. 137-52.

SNOW, C. P. *The Two Cultures*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, Série Canto, 1996 [1959, 1964, 1993]. Prefácio de Stefan Collini.

STABLEFORD, Brian. “Science Fiction Between the Wars: 1919-1939”. In *Anatomy of Wonder 4: A Critical Guide to Science Fiction*, Neil Barron, ed. New Providence, NJ: R. R. Bowker, 1995.

SUPPIA, Alfredo. *Atmosfera rarefeita: a ficção científica no cinema brasileiro*. São Paulo: Devir Livraria, 2013.

_____. “Brasil, o país do futuro inatingível? 16 filmes brasileiros de ficção científica”. In *O guia geek de cinema: a história por trás de 30 filmes de ficção científica que revolucionaram o gênero* de Ryan Lambie. São Paulo: Editora Seoman, 1.ª edição, 2019 [2018], p. 365-68.

_____, ed. *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2015.

TAILCHE, K.B.M. *Contrapontos no pensamento fundamentalista: para uma análise crítica*. 2012. Tese — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Apontamentos sobre máquinas voadoras

Giordano Dexheimer Gil¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

O presente artigo tem como objetivo partir de um elemento recorrente de obras do cineasta George Méliès, a máquina voadora, e pensá-lo como um prisma, refratando diferentes sentidos ao longo da história do imaginário e da cultura visual através dos séculos XX e XXI, percebendo a ressignificação desse elemento nas artes visuais e no cinema, propondo diálogos possíveis.

Palavras-chave: Cultura Visual; George Méliès; Análise fílmica.

Abstract

This article sets off from a recurring element in the works of George Méliès: the flying machine, and aims to use it like a prism, refracting different meanings throughout the history of the imaginary and visual cultures of the 20th and 21st centuries, figuring out the ressignification of this element in visual arts and in films, finding possible dialogues.

Keywords: Visual Culture; George Méliès; Film analysis.

¹ Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Quando se fala em Méliès, fala-se em sonhos. Vale a lembrança de que, entre os sonhos mais comuns do ser humano ordinário, estão aqueles em que o sonhador está voando e aqueles em que o mesmo está caindo. Desde o mito de Ícaro, o observador atento pode perceber que estas duas ações, a de tentar voar e a de cair, estão filosoficamente associadas.

Em diferentes situações, George Méliès trabalhou com o transporte vencendo os limites da atmosfera. No icônico *Voyage dans la Lune* (1902), um projétil foi lançado acertando o olho da lua antropomorfizada, deixando as autoridades perdidas em meio ao ameaçador ecossistema imaginário do nosso satélite; em *Voyage travers l'Impossible* (1904), um trem preso em zepelins carregado de burgueses flutua pelo espaço até entrar no Sol pela sua boca, e a despeito da destruição da máquina que os levou até ali, comemoram; em *Le Dirigéable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur* (1905), um inventor, depois de pegar no sono, tem um estranho sonho erótico com um dirigível que sonha em construir, no qual são conjuradas várias belas mulheres, até que um meteoro atinge sua bela invenção; por fim, na reta final de sua carreira, o cineasta filma *A La Conquête du Pole* (1912), depois de uma corrida global para qual nação será a mais bem sucedida a chegar no Polo Norte em um desfile de aeronaves absurdas. A máquina voadora, em suas variadas concepções formais invocadas por Méliès, é o objeto a partir do qual refletimos as transformações da utopia nesse momento anterior à primeira grande guerra.

Inspirado tanto pela literatura de Julio Verne quanto pelas frequentes manchetes de novas descobertas marítimas e aéreas, Méliès viu-se unguido pela pulsão do idealizado explorador europeu a alcançar terras inexploradas. Sobre *A La Conquête du Pole*, Méliès acompanhou uma disputa entre os exploradores Robert Peary e Frederick Cook em relação ao homem que colocaria os pés no polo norte. Méliès teria dito: "Eu intervi na controvérsia entre Cook e Peary. Ambos fingiram chegar até o Polo. Na verdade, nenhum dos dois chegou. Então eu disse: eu que vou lá!" (in: FRAZER, 1979, p. 214).

Ao trabalhar a relação entre o cinematógrafo e a máquina voadora, Morin, nos anos 50, já na era das distopias, afirma que "o avião não fugiu da terra, ele a dilatou até a estratosfera, a reduziu". (MORIN, 2014, p. 22), já o cinematógrafo permitiu, enfim, muito antes do foguete, a fuga da terra, ao conceber uma geografia imaginária, impossível, num desvio pelo qual o progresso linear não seria capaz de levar-nos.

A máquina voadora juntou-se comportadamente ao mundo das máquinas, mas as obras criadas pelo cinema, a visão de mundo que elas apresentavam, ultrapassaram de forma vertiginosa os efeitos da mecânica e de todos os suportes do filme. Foi o filme que se projetou mais alto, num céu de sonhos, para o infinito das estrelas - das *stars* - envolto em música, povoado de adoráveis e demoníacas presenças, escapando da terra a terra do qual ele deveria ser, segundo todas as aparências, o servidor e o espelho. (MORIN, 2014, p. 22)

As estruturas dessas três grandes narrativas de viagens de Méliès obedecem às mesmas diretrizes que, claro, são influenciadas por Jules Verne. Há, num primeiro momento, grandes encontros de

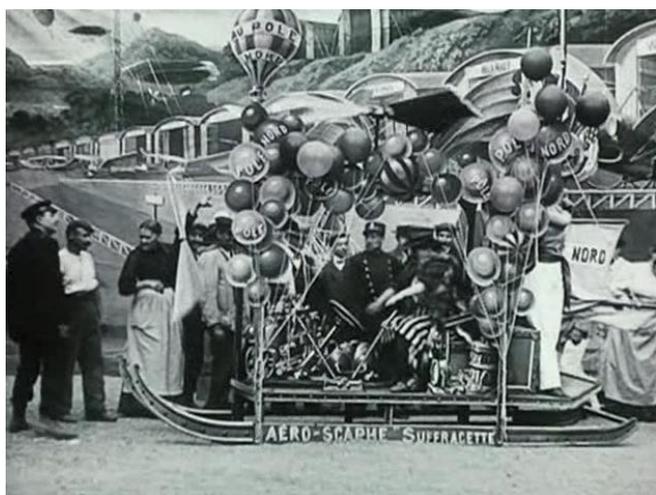
intelectuais burgueses, sociedades de geógrafos, astrônomos, políticos, que discutem a logística e o maquinário necessário para realizar a viagem; em seguida, surgem percalços, como testes que dão errado, falhas técnicas ou disputas internas; a partida da viagem é acompanhada de muito entusiasmo; atingem o destino, seja ele a Lua, o Sol ou o Polo Norte; lá, encontram adversidades (alienígenas, monstros ou mais falhas técnicas); são obrigados a encontrar uma solução improvisada para retornar à Terra, onde novamente, são recebidos com muito entusiasmo depois dessa aventura.

Méliès está certamente mais afinado à visão de mundo de Jules Verne, que vê no homem uma incessante disputa interna ou corrida para quem colocará a bandeira do progresso primeiro, do que à de Wells, que acredita que a utopia perfeita é universalista, num estado mundial com idioma único, e que a humanidade deve se unir para que o sonho utópico se realize e haja estabilidade política. Há uma maior preocupação social em Wells, que se frustraria terrivelmente depois dos anos 20, vendo sua popularidade literária cair vertiginosamente. Em seus anos finais, na década de 40, o utopista dentro de si parecia já ter morrido anos antes e dado lugar a um pessimismo nato. Enquanto Verne, diferente da origem humilde de Wells, nasceu em ambiente burguês, percebemos um certo deboche que se espalha também no cinema de Méliès.

É notável, por exemplo, o paradoxalmente deprimente e bem humorado comentário de Méliès sobre o feminismo em *A Conquista do Polo*. Enquanto grupos de homens de vários países discutem sobre a construção da máquina perfeita para chegar ao Polo Norte, um grupo de sufragistas adentra à sala e afirmam que serão elas a vencer a disputa. A reação é imediata, de homens de todas as nações, em censurá-las. Obstinadas, no entanto, tentam construir uma máquina elas mesmas com balões de festa amarrados a uma geringonça, que também vira motivo de piada entre os homens, e acaba por não decolar. Numa última e desesperada tentativa, a corpulenta líder das sufragistas tenta pular no balão de um dos aventureiros independentes, e é empurrada pelo homem em pleno ar: tanto o homem do balão quanto ela morrem sem embarcar na aventura. Se o cineasta, de um lado, opta por mostrar a intransigência masculina em impedir que qualquer sufragista embarque junto para o Polo Norte, não deixa de fazer humor com a caricata perseverança do movimento.

Antes de mais nada, é preciso salientar que as máquinas voadoras de Méliès, para além dos dirigíveis e balões, parecem muito pouco com aviões e foguetes modernos. Ainda que, aqui e ali, vejamos vislumbres das máquinas que Santos Dumont e os irmãos Wright vinham testando no período em que Méliès filmava, no geral, elas parecem *brinquedos*. Claro, quem conhece a biografia do cineasta não vai estranhar a associação: após sua falência, o falecimento de sua esposa e com a I Guerra Mundial encerrando de vez a fase feérica do cinema, Méliès, depois de alguns percalços, estabilizou-se como vendedor de brinquedos em um quiosque na estação de Montparnasse, e mesmo tendo visto algum princípio de reconhecimento do seu cinema, sua morte coincidiu com a ocupação nazista em Paris. Há

uma bela e melancólica ironia nessa trajetória do ilusionista, que começa e termina em trens e brinquedos.



Méliès e a utopia satírica da Conquista do Polo

Stills de *A La Conquête de Pole* (1901)

De cima para baixo:

- 1) Anúncio dos representantes de cada nação na delegação da excursão.
- 2) As Sufragistas invadem a reunião, demandando inclusão na viagem.
- 3) As sufragistas tentam levantar voo, sem sucesso, com uma máquina feita de balões de festa.



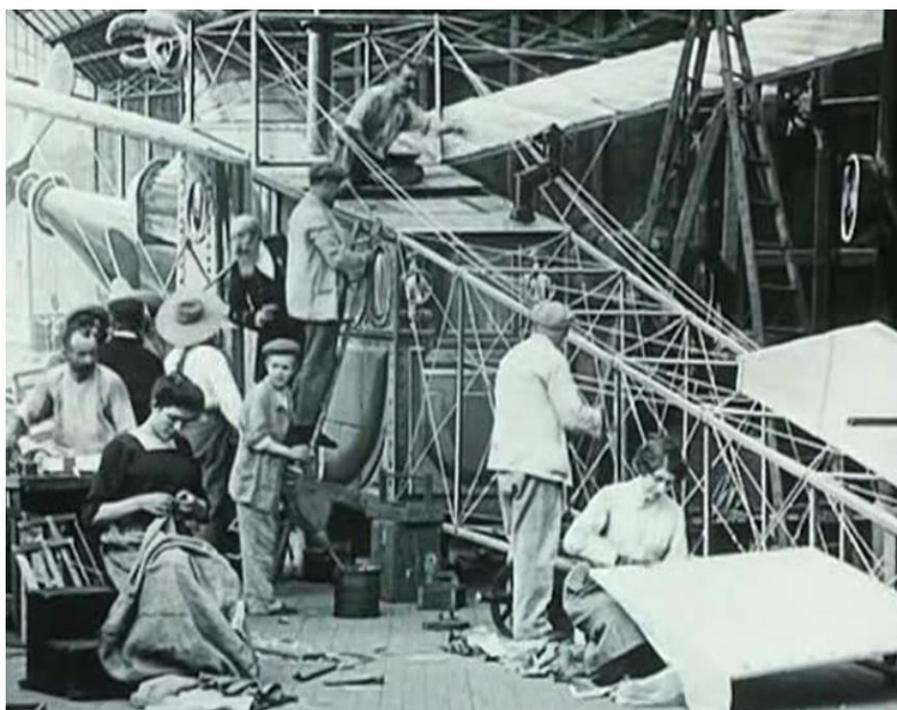
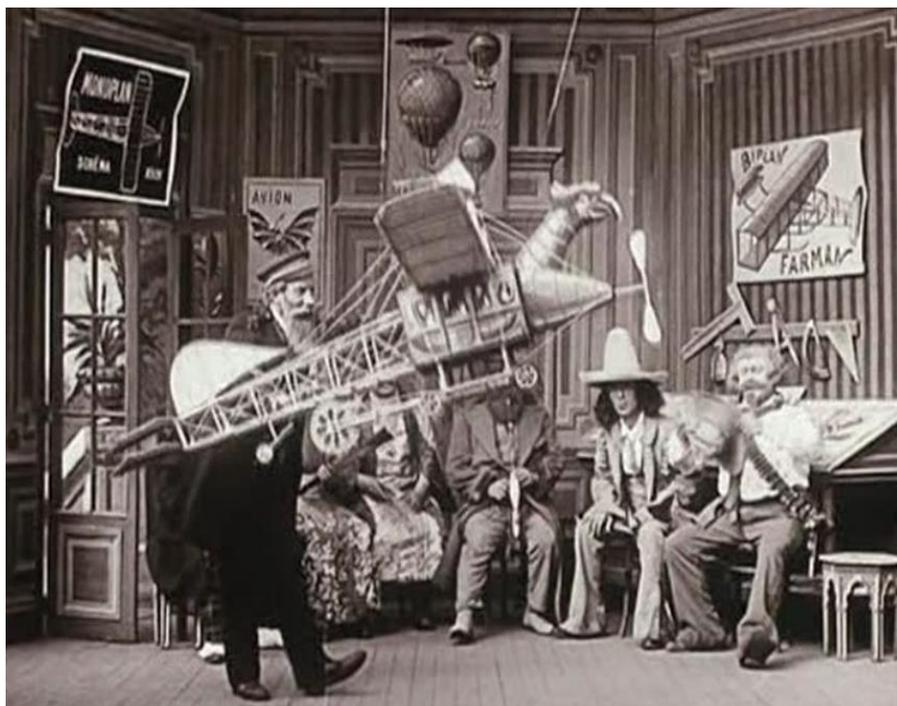
**Méliès e a utopia satírica da
Conquista do Polo**

Stills de *A La Conquête de Pole*
(1901)

De cima para baixo:

- 1) A Sufragista que tentou invadir um balão, é jogada pelo ar.
- 2 e 3) O balonista que atirou a sufragista acaba explodindo junto com seu transporte.



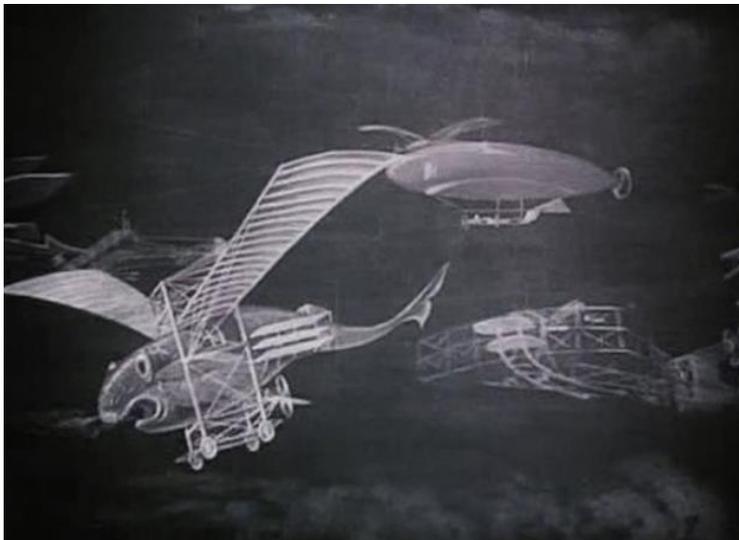


Méliès e a utopia satírica da Conquista do Polo

Stills de *A La Conquête de Pole* (1901)

De cima para baixo:

- 1) Apresentação da maquete.
- 2) Construção da Máquina Voadora



**Méliès e a utopia
satírica da Conquista
do Polo**

Stills de *A La Conquête
de Pole* (1901)

A corrida maluca das
naves voadoras para
chegar ao Polo Norte.

Charles Baudelaire, que pensou a modernidade em diferentes níveis estéticos, também a pensou na experiência infantil em seu ensaio *A Filosofia dos Brinquedos* (1853), em que pensa a experiência lúdica

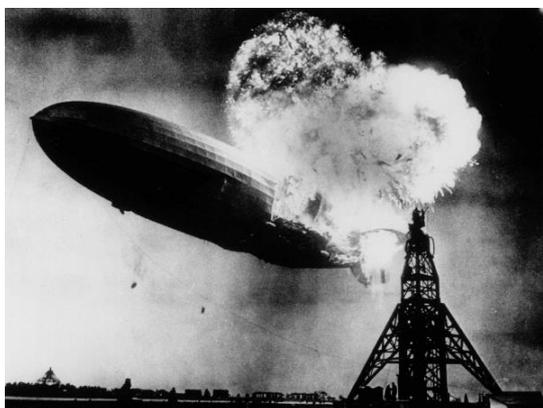
como o primeiro contato da criança com o que mais tarde se torna o prazer estético da arte. Baudelaire nos diz que o desejo predominante de qualquer criança é encontrar e ver a *alma* de seus brinquedos, e quando essa pulsão desperta, ela preenche os dedos e unhas com uma extraordinária agilidade e força, e faz a criança retorcer e mexer, arranhar, balançar, atirar e quebrar os objetos. E no meio da destruição, ela segue, num sentido metafísico, se perguntando onde estará a *alma* daquele objeto, sem obter resposta: assim já nasce um vestígio de melancolia que acompanha a experiência moderna.

Deixando de lado o que parece ser uma obsessão do decadentista francês em procurar na infância atos que denunciem as crianças como pequenos dândis, já desencantados com a modernidade, há aí uma reflexão que nos interessa. Se para Méliès, no fundo, aquelas máquinas voadoras não passam de brinquedos, sua pulsão em destruí-las como faz em todos os quatro filmes citados, será uma busca inconsciente de encontrar as almas dessas máquinas, como, segundo Baudelaire, uma criança faz com seus brinquedos? Aceitando a conjectura, a frustração em não a encontrar desperta uma melancolia que combina perfeitamente com o anticlimático final da carreira de Méliès, que enxergou homens explodindo máquinas reais em uma Europa em ruínas, sem aquele entusiasmo dos passageiros burgueses de seus filmes. O zepelim, cuja invenção despertava um prazer quase sexual nos sonhos eróticos do protagonista de um de seus filmes, prova-se uma péssima ideia explicitada pelo midiático desastre do Hindenburg, cujas imagens despertam uma espécie assustadora de efeito sublime.

O sublime pela catástrofe da máquina já havia despertado o mórbido encanto da imprensa no naufrágio do Titanic em 1912, que viria a ser encenado em 1997 em dos filmes de maior sucesso da história de Hollywood, numa impressionante combinação de miniaturas e computação gráfica conduzida por James Cameron, cineasta que parece compartilhar do gosto pelo espetáculo e pela ilusão tecnológica de Méliès, mas que coloca no lugar do lúdico, uma solenidade do melodrama americano. O gigantesco sucesso comercial e estético da tragédia de Cameron demonstra que persiste a atração do público pelo desastre do próprio projeto moderno que os trouxe até ali.



Méliès e o Zeppelin: Stills de *Le Dirigeable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur* (1905)



Fotografia do desastre do dirigível Hindenburg. Nationaal Archief Nederlands. 1937.

O período entre 1914 e 1945 ganhou inúmeros apelidos, pela soma das depressões econômicas, dos genocídios e dos conflitos bélicos. Hobsbawn (1917 - 2012) o chama de *Era da Catástrofe*; Spangler prefere chamá-lo pelo dramático nome de *Decadência do Ocidente*; Ortega y Gasset (1883 - 1955), de *Império das Massas*; O historiador Franklin Baumer (1913 - 1990), que opta pelo título de *Era do Fascismo*, nos diz que:

[...] o progresso glorioso da história europeia fora interrompido ou invertido [...] Desencanto, desumanização (provocada pela hipertrofia da "Máquina"), perda d'alma, cultura de massas, e outras expressões semelhantes eram proferidas *ad nauseam* para descrever a situação atual da Europa. Essa conversa sobre declínio e decadência, espalhada nas décadas de 1920 e 1930, exprime, talvez, melhor o que qualquer outra coisa, a doença histórica que acometera os europeus do século XX. (BAUMER, 2002, p. 282)

Nosso viajante do tempo, H. G. Wells, como mencionamos antes, que outrora era o maior dos utopistas de seu tempo, lança um diagnóstico extremamente pessimista em 1945:

Nosso universo não está somente em bancarrota, não restaram dividendos, ele não está somente liquidado, ele se encaminha para o apagamento da existência, não deixando sequer destroços para trás. A tentativa de traçar algum tipo de padrão é inútil. (...) A história humana já chegou ao fim e o Homo Sapiens, como ele havia gentilmente autodenominado em sua forma atual, está descartado. (WELLS apud KOPP, p. 48)

Os aviões, que Morin coloca em perspectiva junto ao cinematógrafo, enfrentaram um destino diferente daquele que sepultou o sonho do zepelim. O espectro da Máquina Voadora se manifesta de forma diferente no caso da aeronave. O trágico uso dos aviões na II Guerra Mundial ganhou notoriedade por inclusive levar o próprio pai da aviação Santos Dumont ao suicídio, o que o impediu de ver sua invenção tornar-se parte indissociável da experiência contemporânea, tornando as distâncias cada vez menores. É notável, por exemplo, a transformação da atividade de pegar um voo, que há décadas beirava ser um evento social para o qual a burguesia arrumava-se de maneira semelhante aos passageiros de Méliès, em uma atividade quase completamente corriqueira para a classe média, agora desencantada com a possibilidade de voar, e mesmo os grandes acidentes aéreos pouco chocam quando acontecem. A verdade é que os aviões só voltariam a fascinar e chocar nosso mercado de imagens com a força que o Hindenburg e o Titanic tiveram na primeira metade do século XX, já na alvorada do novo milênio, 9/11 em 2001, no ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, um dos símbolos máximos da prosperidade econômica aparentemente implacável dos Estados Unidos, expondo também a vulnerabilidade do império americano que dominou a segunda metade do século XX, que afetaria drasticamente a conjuntura sócio-política do planeta.



Fotografia do ataque ao World Trade Center em 11/09/2001.
Fonte: The Telegraph.

Se o dirigível torna-se uma nota de rodapé trágica na história do transporte moderno e o avião um elemento quase tão banal quanto o automóvel no cotidiano contemporâneo, onde se manifesta o espectro da máquina voadora como agente do insólito na pós-modernidade? Precisamos lembrar que as máquinas voadoras de Méliès não nos levavam de um país para o outro de acordo com nossas vontades, mas sim para além das estrelas.

No pós-guerra, na conjuntura bipolarizada que se constitui entre os Estados Unidos e a União Soviética, um dos elementos constitutivos do que se convencionou chamar de *Guerra Fria* foi a "corrida espacial" que se deu entre as duas potências pela supremacia tecnológica em relação ao espaço, entre meados dos anos 50 e o início dos anos 70. Se essa ferrenha disputa frustraria H. G. Wells em seu sonho em ver o progresso atingido pela união das nações, certamente divertiria Verne e Méliès, que, com o distanciamento e frieza adequados, poderiam enxergar ao longo do período tanto as trapalhadas quanto o entusiasmo das classes científicas e burguesas de suas narrativas. Não é difícil imaginar o lançamento da cadela Laika ou a paranoia do Sputnik sendo filmados por Méliès em seu estúdio. Enfim, chegamos à Lua, desconsiderando o que dizem os teóricos da conspiração, e ainda que o satélite seja bem diferente daquele filmado pelo nosso ilusionista, há algo de adorável no fato de que o módulo lunar da Apollo 11 ser tão ou mais caricato quanto as máquinas desenhadas pelo cineasta francês.



Módulo Lunar da Apollo 11

Fonte: NASA

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1969-059C>

Visitado em: 14/09/2017



Módulo de Comando da Apollo 15

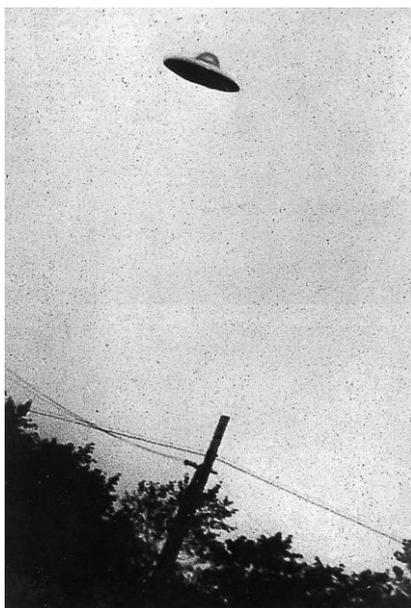
Fonte: NASA

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1969-059C>

Visitado em: 14/09/2017

Após o bombardeio atômico de 1945, e a partir de então, o público não procurava apenas pássaros, aviões e super-homens quando olhava para o céu. Olhar para cima tornou-se também um ato cauteloso, afinal, a ameaça também era aérea. Na cultura visual, o espectro da máquina voadora manifestou-se também através do fenômeno dos Objetos Voadores não identificados (OVNIs) que, especialmente a partir da suposta queda de um disco voador em Roswell, Novo México, em 1946, tornou-se uma tendência mundial. Também no mesmo período, entre o fim dos anos 40 e o fim dos 70, a ficção científica hollywoodiana passa a expressar o sentimento paranoico da Guerra Fria através do medo da abdução alienígena. O céu agora não era a utopia, mas uma suspeita. Até mesmo Carl G. Jung abordaria o fenômeno dos OVNIs à luz de sua psicologia analítica, em seu livro *Um Mito Moderno Sobre Coisas Vistas no Céu* (1959):

A realidade física dos OVNIs permaneceu por mais de uma década como um assunto muito problemático que não pôde ser definido em sentido algum com a desejável clareza, embora nesse interim se tenha acumulado um vasto arsenal de experiências. Quanto mais tempo perdurava a insegurança, mais crescia a probabilidade de que o fenômeno, evidentemente complicado, tivesse, além de um possível fundamento físico, um importante componente psíquico. (JUNG, 2011, p. 13)



A Máquina Voadora e a Paranoia Insólita da Guerra Fria

Acima: fotografia de um suposto OVNI em Passaic, new Jersey, tirada em 31 de julho de 1952.

Abaixo: Cartaz promocional do filme *Earth vs. The Flying Saucers* (dir. Fred Sears,



Numa sensibilidade pós-moderna, a artista polonesa Aleksandra Mir preparou uma instalação para 9ª Bienal do Mercosul, em 2013, ao simular a queda de um satélite na orla do lago Guaíba na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Posicionando uma estrutura de 20 metros de comprimento, utilizando materiais e objetos descartados por indústrias locais, a obra tinha como pretensão posicionar-se no limite entre as relações de arte, ciência e natureza que perpassavam pela temática do evento. No jogo proposto por Aleksandra, a imprensa tinha papel central, com a confecção de falsas capas e manchetes de jornais de diferentes países, conferindo uma falsa relevância internacional que a queda de um satélite teria em 2013, em oposição ao sensacionalismo com que o evento seria tratado no período da Guerra Fria.

O tema do esvaziamento de sentido da fascinação pelo espaço e a leitura da conquista do céu como mero simulacro perpassa por toda a obra da artista polonesa, que também brinca com colagens ao misturar imagens sacros a ícones da Corrida Espacial. Já na série *Plane Landing*, Aleksandra posiciona enormes aviões infláveis em diferentes localidades e os deixa à mercê das intempéries do tempo e do público. Essa

intervenção ganha conotação especial quando realizada ao redor da Tour Eiffel, em Paris, na qual Santos Dumont, o pai da aviação, deu voltas a bordo de seu dirigível nº6 em 1901. O avião inflável da artista não tardou a murchar, da mesma maneira como a utópica máquina voadora esvaziou-se de encantamento.

Há também uma triste ironia na sua performance *First Woman on the Moon*, em que a artista brinca com o machismo que jamais permitiu que uma mulher embarcasse em viagem tripulada para a Lua, e encena em uma praia uma suposta chegada sua em ambiente lunar. Aleksandra conclui, então, que quando pesquisarem em ferramentas de internet quem foi, de fato, a primeira mulher a pisar na Lua, os primeiros resultados será uma artista polonesa até que uma mulher, de fato, pise em nosso satélite natural. A ironia fica ainda mais aguda quando pensamos que essa performance foi realizada mais ou menos 100 anos após a filmagem de *A Conquista do Polo*, de Méliès, em que o cineasta brincava com a misoginia dos exploradores em relação às sufragistas que lutavam pelo seu direito ao balonismo. Estamos, portanto, orbitando em muitas das mesmas questões que acometiam as máquinas voadoras de Méliès.

A Utopia Espacial como Simulacro sob a ironia pós-moderna

Registro de *Satellite Porto Alegre*, instalação realizada pela artista Aleksandra Mir em 2013 para a Bienal do Mercosul, consistindo de um falso satélite feito de sucata industrial posicionado à beira do Lago Guaíba, conjugada com uma falsa cobertura midiática simulada pela artista.

Fonte:
<https://aleksandr mir.info/projects/satellite-porto-alegre/>





O Esvaziamento da Máquina Voadora:

Acima: registro de *Plane Landing in Paris*, Instalação da arista Aleksandra Mir, em que posicionou um avião inflável próximo à Tour Eiffel, e o deixou exposto às intempéries até murchar.

Fonte:

<https://aleksandramir.info/projects/plane-landing-in-paris/>

À direita: registro do voo de Santos Dumont com o dirigível ao redor da Tour Eiffel, em 1901.



A Mulher e a Conquista do Espaço

Acima: registro de *First Woman on the Moon*, performance realizada por Aleksandra Mir em 1999, aniversário de 30 anos do pouso do homem na Lua.

Fonte: <https://aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/>

A popularidade da cosmonáutica decaiu depois do fim da Guerra Fria, com a desaceleração dos programas espaciais, ainda que Hollywood, até hoje siga interessada na temática da viagem espacial. De um lado, mantém seu gosto pela mitologia epopeica derivada do fenômeno da franquia *Star Wars* (dir. George Lucas, 1977), que acabou emprestando seu nome ao programa de defesa nacional de Ronald

Reagan poucos anos depois de seu lançamento. De outro, há uma busca por certo grau de realismo em filmes como *Apollo 13* (dir. Ron Howard, 1996), que recriava a história recente à luz do patriotismo otimista da Era Clinton, ou em atrações hiperrealistas como *Gravidade* (dir. Alfonso Cuarón, 2013), que oferecia uma imersão visual e sonora aos espectadores que certamente colocaria o filme como herdeiro do cinema de Méliès. Se na viagem solar do cineasta francês do início do século, o Sol era não só antropomorfizado, como um planeta habitável, em um filme do novo milênio como *Sunshine - Alerta Solar* (dir. Danny Boyle, 2007), a tripulação tem consciência de que o astro a destruirá o calor, e mesmo assim, para salvar o futuro que depende da reativação solar a partir de uma bomba, dá sequência à missão.

A verdade é que a ficção científica parece estar, aos poucos, desistindo do planeta Terra e ressignificando esse espectro da *máquina voadora* de maneira a encontrar soluções para que a humanidade sobreviva após a extinção do planeta. Nos últimos dez anos, a busca espacial para a continuidade de nossa espécie manifestou-se em filmes de grande expressão popular, como *Wall-E* (dir. Andrew Stanton, 2008), *Elysium* (dir. Neill Blomkamp, 2013), *Interestelar* (dir. Christopher Nolan, 2014) e *Passageiros* (dir. Morten Tyldum, 2016).

A distopia do totalitarismo parece já ter dado lugar à preocupação ambiental, talvez o grande tema da ficção científica desse milênio até então. Mas para além dessa temática, existe uma outra questão a ser levantada que é a da deriva da espécie humana como um todo após a fragmentação do projeto moderno de mundo. Resta-nos José Ortega y Gasset, em *A Rebelião das Massas*, nos trazendo a reflexão de que

vivemos num tempo que se sente fabulosamente capaz de realizar, mas não sabe o que realizar. Domina todas as coisas mas não é dono de si mesmo. Sente-se perdido em sua própria abundância. Mesmo tendo mais meios, mais saber, mais técnica do que nunca, o mundo atual acaba indo como o mais infeliz que possa ter havido: simplesmente à deriva. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 73)

Referências

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMER, Franklin Le Van. *O Pensamento Europeu Moderno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- FOGG, Walter L. *Technology and Dystopia*. In: RICHTER, Peyton E. (Ed.) *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975, p. 57, 73.
- HABERMAS, Jürgen. *Técnica e Ciência como Ideologia*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- HOBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 - 1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOPP, Rudinei. *Quando o Futuro Morreu? Mídia e Sociedade na Literatura Distópica de Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: neurose*. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Filmografia

Viagem à lua (*Voyage dans la Lune*, dir. George Méliès, França, 1902)

Viagem através do impossível (*Voyage travers l'Impossible*, dir. George Méliès, França, 1904)

Le Rêve de l'horloger (dir. George Méliès, França, 1904)

Le Dirigeable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur (dir. George Méliès, França, 1905)

A conquista do Polo (*A La Conquête du Pole*, dir. George Méliès, França, 1912)

Apollo 13: do desastre ao triunfo (*Apollo 13*, dir. Ron Howard, EUA, 1997)

Gravidade (*Gravity*, dir. Alfonso Cuarón, EUA, 2013)

Interestelar (*Interstellar*, dir. Christopher Nolan, EUA, 2015)

Sunshine – alerta solar (*Sunshine*, dir. Danny Boyle, EUA, 2007)

Elysium (dir. Neill Bloomkamp, EUA, 2013)

Wall-E (dir. Andrew Stanton, EUA, 2008)

Passageiros (*Passengers*, dir. Morten Tyldum, EUA, 2016)



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010

*Lucas Procópio Caetano*¹
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Resumo

O presente artigo busca realizar um breve panorama do horror no cinema brasileiro na década de 2010, visto que se trata de um período no qual o gênero prosperou. Neste trabalho serão analisados alguns dos nomes mais proeminentes desta nova fase, suas principais obras, estilos e, também, alguns dos conflitos surgidos neste novo e fértil cenário.

Palavras-chave: Horror; Gêneros cinematográficos; Cinema Brasileiro.

Abstract

This article aims to accomplish a brief overview of the horror genre within Brazilian cinema during the decade of 2010, since it is a period in which horror has flourished. In this work, the most prominent names of this new phase as well as their main films, styles and, also, some of the conflicts that have taken place in the new and fertile scenario will be analyzed.

Keywords: Horror; Cinema Genres; Brazilian Cinema.

¹ E-mail para contato: caetano.procopio@gmail.com



Uma retomada

O cinema de horror brasileiro, entre o fim da década de 2000 e início da década de 2010, foi marcado por um redespertar. Não que experiências com o gênero no cinema nacional anteriores fossem inexistentes, mas, talvez com a devida distância de dez anos ou mais, seja correto afirmar que desde os anos 1980 não se observava tamanha efervescência em torno destes filmes. E mesmo que este hiato não tenha sido terreno fértil para a produção cinematográfica em geral (um processo de redemocratização seguido pelo desmonte dos órgãos de fomento ao cinema, um impeachment e só então uma retomada), o horror demorou um pouco mais para ressurgir.

Durante este processo, a produção se restringiu a algumas tímidas hibridizações em longas-metragens lançados comercialmente e também a produções amadoras, inicialmente captadas em VHS e em um segundo momento se beneficiando da democratização de captação digital (sobretudo por conta das câmeras DSLR), dos softwares de edição (Adobe Premiere, Final Cut, etc.) e da internet e suas redes sociais. Segundo Cánepa (2016), o que se observou desde então foi a configuração de um culto voltado ao horror, constituído por fãs do gênero nascidos nas décadas de 1970 e 1980, cuja organização e comunicação outrora acontecia através de uma variada produção de trabalhos que não se restringiam apenas à realização audiovisual, como por exemplo fanzines, quadrinhos e bandas de garagem (já que este grupo estaria intimamente ligado ao rock, mais especificamente ao punk e ao heavy metal). Para autora, estes grupos se organizaram em algumas grandes frentes: em publicações, sejam impressas ou online, festivais e mostras, tanto nacionais quanto internacionais, e oficinas e cursos livres ministrados não só por realizadores mas também por críticos e pesquisadores do horror no cinema brasileiro (CÁNEPA, 2016, p. 128-129).

A esta produção também incluo canais no YouTube, como *Medo B*², especializado em *vlogs* sobre o gênero e que conta com mais de 29 mil inscritos, e *Universo Lenda* (antigo *Lenda Urbana*³), cujos vídeos variam entre curtas, matérias jornalísticas e ações de marketing realizadas em parceria com distribuidoras com o intuito de divulgar as estreias de filmes de horror estrangeiros. O canal possui mais de 137 mil inscritos e vídeos que ultrapassaram 1 milhão de visualizações, além das transmissões ao vivo em suas redes sociais complementares, nas quais seu criador, Daniel Pires, conta histórias de assombração ou então realiza rituais de ocultismo, um conteúdo que atrai milhares de espectadores.

Contudo, Cánepa (2016) enfatiza que a produção audiovisual ainda está no centro do fenômeno,

² Disponível em < <https://www.youtube.com/user/jmpomo> > Última visualização em 28/02/2020

³ Disponível em < <https://www.youtube.com/user/lendaurbanabrasil> > Última visualização em 28/02/2020

que, além do óbvio auxílio proporcionado pela internet, foi bastante beneficiada pela implementação da lei 12.485/2011 que prevê a obrigatoriedade da exibição de conteúdo brasileiro nos canais a cabo. Neste contexto, surge uma grande diversidade de filmes, tanto curtas quanto longas-metragens, realizados em sua maioria com orçamentos baixos e pagos pelos próprios cineastas ou ainda através de campanhas de financiamento coletivo lançadas pelas equipes na internet. A exceção à regra seria o capixaba Rodrigo Aragão, que acumula seis longas-metragens em sua filmografia, sendo os quatro primeiros financiados pelo produtor independente Hermann Pidner, com orçamentos de 80 a 260 mil reais – seu segundo filme, *A noite do Chupacabras* (2012) exhibe já nos créditos iniciais a mensagem “este é um filme independente”.

E este cenário é o que a autora denomina no texto como “horror militante”, ou seja, um movimento de realizadores e entusiastas do gênero que gravitavam em torno de projetos independentes, supostamente outrora renegados por editais e patrocinadores, e que de certa forma militam ao produzirem estes filmes em esquemas de produção muito modestos.

O ponto de partida mais expressivo desta espécie de movimento foi o primeiro longa-metragem de Aragão, *Mangue Negro* (2008), no qual os moradores de um pequeno vilarejo de pescadores no Espírito Santo são atacados por zumbis que surgem das profundezas do mangue. Filmado inteiramente em Guarapari, cidade onde Aragão reside, o filme é marcado por cenas violentas nas quais os destaques são os efeitos práticos de maquiagem (desenvolvidos também pelo diretor). Em sua crítica do filme, publicada no site Boca do Inferno⁴, Felipe Guerra aclama o filme por seu ineditismo e modo de produção independente, dizendo:

Sem delongas e sem muita enrolação, *Mangue Negro*, filme de zumbis orgulhosamente 100% nacional, é o novo clássico dos clássicos do cinema independente brasileiro. Em outras palavras, é o filme que todo cineasta independente quer fazer quando crescer, e lançou um novo patamar de qualidade para o horror nacional moderno. Escrito e dirigido pelo gente-fina Rodrigo Aragão, que também é técnico em efeitos especiais e assina as bizarras criatura e mutilações do filme, *Mangue Negro* recria alguns dos melhores momentos de filmes como *Fome Animal*, *Evil Dead* e as produções de mortos-vivos de George A. Romero, porém agora num cenário tipicamente brasileiro (GUERRA, 2013, s.p.).

Além de evidenciar uma relação de amizade com Aragão, o texto de Guerra, que por sinal também é realizador independente desde 1990, deixa clara a percepção de *Mangue Negro* como o filme seminal nesta espécie de novo ciclo. Porém, mesmo com o reconhecimento dentro de uma comunidade que se revelava cada vez maior tanto na internet quanto em festivais, este núcleo composto por outros realizadores residentes de diversos estados ainda estava alocado às margens da produção cultural, ou como prefere Bernadete Lyra (2006), às bordas.

⁴ Disponível em <<http://www.bocadoinferno.com.br>> Último acesso em: 28/02/2020

A autora argumenta que tanto o horror quanto o humor e o sexo são elementos marginalizados no cinema, e que acabaram eventualmente configurando um “cinema de bordas”, no qual são conjugados concomitantemente em um só bloco e em doses variáveis, com uma atualização contingente de cada um, assim abolindo qualquer profundidade, como se fosse natural a convivência de tantos e tão díspares elementos em um só local. Segundo Lyra, o cinema de bordas mantém um trânsito contínuo com a cultura erudita da mesma forma que o faz com a dita cultura popular, exibindo um improvável apuro de seus realizadores. Contudo, trata-se de uma produção que se endereçaria às parcelas populares do público e que, diferente do cinema autoral, este em geral voltado para expressões poéticas individuais, o cinema de bordas possuiria maior afinidade para com o mercado e o chamado grande público.

Para tanto, este cinema valorizaria a superficialidade e repetição de tramas e seus clichês, bem como os aspectos populares e sensacionalistas. Não se trataria, todavia, de um procedimento paródico, uma vez que o que se consoma é mais próximo de uma reformulação genérica a partir da qual os realizadores deste tipo de cinema ostentariam seus conhecimentos cinematográficos (e cinéfilos), sendo muitas destas referências distanciadas da cultura brasileira e adaptadas de acordo com as circunstâncias nacionais e regionais nas quais as obras em questão se encontram inseridas (LYRA, 2006, p.139) – o que remete, por exemplo, as referências de Aragão apontadas no trecho da crítica de Felipe Guerra.

Ainda que se possa questionar a afirmação de Lyra em relação a suposta falta de profundidade ou complexidade nessas narrativas, de fato notam-se diversos destes procedimentos nos filmes realizados dentro do contexto “militante” proposto por Cánepa. As duas autoras, inclusive, participaram juntas de um movimento para a visibilização destes realizadores e suas obras, tanto através dos três compêndios intitulados *Cinema de bordas* (lançados respectivamente em 2006, 2008 e 2012) quanto na organização da mostra de mesmo nome, que em parceria com a instituição Itaú Cultural ocorreu em 2009, 2010, 2013 e 2015.

E é bastante provável que diversas das interações entre os realizadores analisados, se não foram promovidas exclusivamente pelos esforços deste grupo de pesquisadores no qual as autoras se incluem, ao menos foram facilitadas por ele. O cenário do chamado horror militante se ampliou e se tornou mais abrangente a partir da década de 2010, assim como os estudos envolvendo o cinema de bordas. Em texto escrito e publicado posteriormente, Lyra ressalta justamente a abrangência do conceito, que poderia ser categorizado da seguinte maneira:

- a) Filmes do *mainstream*, francamente comerciais. Aqueles do chamado “cinemão”, produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala. (...)
- b) Filmes realizados com a explícita intenção de “parecerem” subculturais, com apelos às estratégias genéricas comerciais, ao trash e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica. (...)
- c) Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e

independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas (LYRA, 2009, p.34-35).

É comum no cinema hollywoodiano a simulação elogiosa e nostálgica aos apelos exploratórios das obras que serviram de inspiração, mesmo que para tanto se valha dos privilégios proporcionados pelo modo de produção massivo hollywoodiano, desfrutando de um grande orçamento e astros conhecidos do grande público (o cinema de Quentin Tarantino é um bom exemplo). Já o campo no qual se inserem os filmes periféricos de bordas seria o do paracinema, compreendido como o cinema que se posiciona em contraste ao cinema validado pelas “entidades legitimadoras”, ou seja, obras que se apresentam através de uma estética afetada pela subcultura, em geral referenciadas através de nomenclaturas como *camp*, *kitsch* ou *trash*. São termos que sugerem o excesso ou a precariedade, fatores que resultam na trivialização dos códigos sonoros e imagéticos, parte de um processo de apropriação de formas expressivas da “baixa” cultura, no qual reconfigura-se os regimentos técnicos estabelecidos pelos meios culturais massivos, voltando-se (intencionalmente ou não) para limitações tecnológicas (câmeras, recursos de iluminação, etc.). Neste aspecto, Lyra é bastante tributária de Jeffrey Sconce (2010), que, por sua vez, enxerga o paracinema como um manifesto pela valorização do “lixo” cinematográfico, sejam os filmes em questão explicitamente rejeitados ou simplesmente ignorados pela chamada cultura fílmica legítima. Segundo o autor, a retórica do paracinema sugere uma disputa entre um grupo de “guerrilha” formado por espectadores que cultuam estes filmes de baixo valor cultural e um segundo grupo formado por pretensos legitimadores de opinião. Seria evidente a percepção compartilhada por uma parcela deste grupo de espectadores / realizadores de que agem calculadamente como uma força disruptiva contra a cultura de “elite”, mas como Sconce argumenta, estas relações gradualmente tornaram-se mais ambíguas e complexas a partir de um movimento de institucionalização e comercialização da outrora renegada estética periférica (SCONCE, 2010, p.104).

Horror brasileiro com padrão internacional?

Stacey Abbott (2010) observa que durante os anos 1990 a hierarquização se tornou mais pronunciada por conta de uma leva de filmes de horror produzidos por grandes estúdios, com orçamentos generosos, dirigidos por cineastas de renome e protagonizados por estrelas de prestígio. Seria, enfim, uma onda de *blockbusters* de horror, nos quais se incluem títulos como *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992), *A*

múmia (*The mummy*, Stephen Sommers, 1999), entre outros⁵.

Além dos fatores de produção, estes filmes basearam suas respectivas campanhas publicitárias em torno de uma diluição dos elementos horríficos. Ainda que não ignorassem a óbvia relação com o horror, as campanhas ressaltavam uma maior variedade de gêneros, como o romance ou a aventura, este último potencializado pelas inovações dos efeitos visuais digitais e mais presente nas produções lançadas no fim da década. No caso específico de *O silêncio dos inocentes*, que, por sua vez, ganhou o Oscar de melhor filme no ano seguinte ao de seu lançamento, Abbott atribui tamanho sucesso ao fato de a campanha publicitária ter se voltado para a parcela adulta do público (em oposição aos filmes de horror de sucesso na década anterior, endereçados sobretudo aos adolescentes), bem como a estratégia de indexá-lo como um “horror psicológico ou um drama de detetive”. Quanto aos horrores do canibalismo praticado pelo doutor Hannibal Lecter, a autora argumenta, citando Yvonne Tasker, que se justificaria pelo caráter artístico apurado (no inglês *arty*) com que a narrativa se aproxima do *slasher*, exemplificado em um dos assassinatos, que culmina no corpo da vítima sendo transfigurado na figura de um anjo, preso nas barras de uma cela de forma que sua pele se assemelhe a asas e seu torso apresente seus órgãos para nossa inspeção enquanto espectadores (TASKER apud ABBOTT, 2010, p.29).

O contexto americano, sobretudo hollywoodiano, é obviamente muito distante do contexto cinematográfico brasileiro, ainda mais durante os anos 1990, ao longo dos quais o país passou de um completo desmonte dos órgãos governamentais de fomento ao audiovisual até o período de restauração dos mesmos. No entanto, algumas aproximações parecem ser possíveis.

A partir do momento em que estes realizadores de bordas passam a produzir suas obras e promover uma agitação cultural em torno delas, a grande mídia os nota através de reportagens, artigos jornalísticos e coberturas das mostras e festivais. E neste contexto, o chamado “cinema comercial” parece ser encorajado a também produzir seus próprios filmes de horror. Cánepa (2016) aponta que este fenômeno teria ficado evidente a partir de 2014, ano no qual três longas-metragens de horror estrelados por atores conhecidos do grande público por seu trabalho em novelas da Rede Globo obtiveram lançamento no circuito comercial.

Apesar de serem produções comerciais, trata-se de filmes muito baratos, envolvendo poucos personagens confinados praticamente a um único cenário. O primeiro desses filmes, *Quando eu era vivo*, foi primeira direção-solo de Marco Dutra em longa-metragem, estrelado por Antonio Fagundes, Marat Descartes e a cantora Sandy. Baseado no romance *Como produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o filme trata de uma relação de tensão entre pai e filho marcada por eventos sobrenaturais. Já *Gata Velha Ainda Mia*, primeiro longa de Rafael Primot, foi estrelado por Regina Duarte e Barbara Paz, trazendo duas mulheres que têm contas antigas a acertar durante uma entrevista ao longo de um jantar. Por fim, *Isolados*, de Tomás Portela, estrelado por Bruno Gagliasso e

⁵ A autora também cita *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994), *O segredo de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996), *A casa amaldiçoada* (*The haunting*, Jan de Bont, 1999), *Entrevista com o vampiro* (*Interview with the vampire: the vampire chronicles*, Neil Jordan, 1994), *Lobo* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994) e *Do fundo do mar* (*Deep blue sea*, Renny Harlin, 1999).

Regiane Alves, coloca um casal em férias que tem a casa de campo cercada por supostos psicopatas. Trata-se de filmes muito diferentes entre si, mas cujo conjunto sugere a busca pela viabilização de produções de baixo orçamento feitas para um nicho específico – característica de grande parte das produções do gênero horror no mundo todo (CÁNEPA, 2016, p.132-133).

A autora ressalta que apesar de novos modelos de fomento à produção e distribuição audiovisual estarem em voga, aumentando, assim, o número de longas-metragens lançados comercialmente em 821% (de 1995 a 2013), a atração do público para as salas de cinema que exibem filmes nacionais continua se mostrando um grande desafio⁶, o que explicaria a maioria dos filmes citados não exceder o número de vinte mil espectadores. Embora com o baixo número de espectadores persistindo, também se incluem neste grupo de produções “mais comerciais” de horror alguns outros longas-metragens: *O caseiro* (Julio Santi, 2016), no qual um professor de psicologia (Bruno Garcia) investiga estranhos eventos que assolam a família de uma de suas alunas e que desafiam seu viés psicanalítico, o levando a reavaliar seu ceticismo em relação a fantasmas; *Através da sombra* (2016), dirigido pelo cineasta veterano Walter Lima Jr.⁷ e que adapta o livro *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, no qual uma governanta (aqui interpretada por Virginia Cavendish) passa a suspeitar que as crianças deixadas aos seus cuidados estão sob a influência dos espíritos de antigos empregados da propriedade; e *Motorrad* (Vicente Amorim, 2018), ambientado em um futuro distópico no qual um grupo de jovens passa a ser perseguido por motoqueiros sanguinários após invadirem uma área privada.

Os filmes possuem em comum os orçamentos captados através de editais públicos de fomento ao audiovisual, esquemas de produção e equipe profissionais e lançamento no circuito comercial, inclusive em salas de cinema localizadas em multiplexes. Ainda que estejam longe dos orçamentos de dezenas de milhões de dólares e do alcance⁸ que longas-metragens hollywoodianos desfrutam, são modelos de produção e distribuição igualmente distantes do esquema independente e por vezes de guerrilha dos realizadores de bordas.

Mas talvez o filme que mais se aproximou da noção de *blockbuster* (e que mais se distancie dos

⁶ Cánepa cita a pesquisa de Danielle Borges, que por sua vez aponta que apesar de supostamente crescente, a participação do público estaria vinculada muito mais a sucessos de bilheteria específicos, em geral comédias estreladas por atores globais, que isoladamente atraem milhões de espectadores para os cinemas. Ainda segundo a autora:

Apesar do *market share* do título nacional ter passado de 3,67%, em 1995, para 18,59%, em 2013, e ter até chegado a ultrapassar os 20% em 2003 (...) o índice ficou bastante instável nos anos analisados, mantendo-se numa média de 11%. Ou seja, enquanto a produção de filmes nacionais em número de títulos cresceu 821,43%, o *market share* do cinema nacional subiu 406,54%, o que demonstra uma dificuldade de atração de público do filme brasileiro ou um baixo interesse da audiência nacional ao produto local (BORGES *apud* CÁNEPA, 2016, p.133).

⁷ O cineasta possui mais de 50 anos de carreira e uma filmografia aclamada que inclui obras como *Brasil anos 2000* (selecionado pelo Festival de Berlim em 1969) e *A ostra e o vento* (selecionado pelo Festival de Veneza em 1997), entre outros.

⁸ *Através da sombra* teve um público total de 6.655 espectadores e renda de R\$ 97.221,51. Já *O caseiro* levou 11.856 pessoas aos cinemas e arrecadou R\$ 153.425,65. Dados disponíveis em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

modelos de produção de bordas), e o fez obtendo maior sucesso de arrecadação nas bilheterias, seja *O rastro* (J.C. Feyer, 2017). Coprodução entre as empresas brasileiras Lupa Filmes e Imagem Filmes (também responsável pela distribuição) e a americana Orion Pictures, o filme contou com um orçamento de aproximadamente 4 milhões de reais, valor captado através de mecanismos de incentivo⁹. Durante os quatro primeiros dias de estreia (de 18 a 21 de maio de 2017), o longa-metragem foi visto por 47 mil pessoas em 341 salas de cinema em todo o país¹⁰, um número de espectadores que quase dobrou ao longo das semanas seguintes de exibição, somando 87.070 espectadores e uma renda de R\$ 1.182.424,09¹¹. Embora bastante abaixo dos números conquistados pelos grandes sucessos do cinema brasileiro contemporâneo¹², trata-se de um considerável avanço em comparação com outros filmes de horror lançados desde 2000. Além de ser estrelado por Rafael Cardoso e Leandra Leal, atores conhecidos do grande público por conta das novelas da Rede Globo, parte do sucesso deve ser atribuído à campanha do filme que se direcionou especialmente ao público adolescente, com estratégias como o lançamento do trailer e de outras novidades sobre o projeto durante a edição de 2016 da *Comic Con Experience*.

Trata-se de uma popular convenção surgida nos Estados Unidos e voltada para a divulgação de projetos em várias mídias que, por sua vez, possuem forte apelo com o público jovem. No Brasil, a *Comic Con* acontece desde 2013 e a cada ano tem se tornado maior¹³ e contado com mais atrações internacionais. Durante o evento, elenco e equipe do filme divulgaram o trailer e deram entrevistas sobre o projeto para diversos jornalistas, enquanto o público presente tinha acesso a um espaço que replicava os cenários sinistros nos quais a trama de *O rastro* é ambientada, simulando assim as atrações assustadoras de um trem fantasma.

Eventualmente, matérias, reportagens e notícias sobre o filme e sua participação no evento surgiram em diversos sites com foco em cultura pop¹⁴.

A trama, por sua vez, narra a trajetória de um funcionário da Secretaria de

⁹ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁰ Disponível em < <https://www.omelete.com.br/velozes-e-furiosos-8/bilheteria-brasil-rei-arthur-a-lenda-da-espada-faz-estreia-na-lideranca> > Último acesso em 12/07/2018

¹¹ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

¹² Alguns dos filmes com maior público nas últimas duas décadas foram: *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2009) com público de 6.112.851 pessoas; *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), assistido por 11.146.723 espectadores; e *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016) visto por 9.234.363 pessoas – coincidentemente os três longas-metragens são sequências. Há ainda os filmes bíblicos produzidos pela Rede Record e dirigidos por André Avancini *Os dez mandamentos* (2016) e *Nada a perder* (2018), que respectivamente tiveram 11.305.479 e 11.226.127 de ingressos vendidos. No entanto, é impreciso o número de espectadores do filme, já que a exibição de ambos foi marcada pela polêmica envolvendo compras massivas de ingressos pelas igrejas evangélicas. Dados disponíveis em < <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519> > Última visualização em 12/07/2018

¹³ A edição de 2017 do evento contou com a presença de 227.451 pessoas. Dados disponíveis em < <https://www.ccxp.com.br/a-ccxp> > Última visualização em 12/07/2018.

¹⁴ Sites bastante populares na Web como o Omelete (www.omelete.com.br), o AdoroCinema (www.adorocinema.com.br) e o IGN (www.br.ign.com), este último voltado para a divulgação de videogames, publicaram conteúdo sobre o filme tanto na época da *Comic Con*, quanto posteriormente.

Saúde do Rio de Janeiro (Cardoso), que é designado a acompanhar a transferência de pacientes em um hospital decadente em processo de desativação. Uma dessas pacientes é uma menina de dez anos que desaparece durante a transferência, o que leva o protagonista a se engajar em uma investigação para descobrir seu paradeiro. Além do mistério envolvendo o desaparecimento da criança, há uma trama de corrupção no sistema público de saúde, a qual o protagonista acaba desvendando, colocando sua vida e de sua esposa grávida (Leal) em risco.

Dos corredores sombrios do hospital até a aparição de fantasmas através de sustos, o filme se apropria do horror de forma até mais pronunciada que os longas citados por Cánepa. No entanto, há um discurso presente tanto na fala do elenco quanto de Feyer que, embora jamais negue a filiação ao horror, pondera sobre *O rastro* ser um “terror psicológico”, o que seria mais eficiente e mais assustador do que “outros”¹⁵ filmes de horror. Também é flagrante, tanto no discurso dos envolvidos na produção do filme quanto nas matérias jornalísticas a seu respeito, a ênfase nas qualidades técnicas da produção, que não ficariam “devendo em nenhum aspecto às produções gringas”¹⁶¹⁷.

De forma a garantir que o público compartilhasse da mesma percepção, o trailer do filme foi montado pela empresa inglesa Zealot, medida que, segundo o roteirista e produtor André Pereira, venceria a barreira do preconceito, já que os brasileiros “não sabem fazer esse tipo de filme tão bem”¹⁸. A tática parece ter surtido efeito, ao menos para com os estrangeiros, sendo o trailer indicado na categoria de melhor trailer de horror internacional na edição de 2017 da premiação americana Golden Trailer Awards, que, por sua vez, celebra o trabalho de profissionais especializados em montar as prévias em vídeo e outros materiais de divulgação de filmes e séries – além do salto em termos de público e renda que o filme obteve em comparação com os outros longas-metragens do gênero lançados no circuito comercial desde 2008¹⁹.

Obviamente, tratam-se de aspectos extra fílmicos, mas que estão vinculados a estética dos filmes, onde é evidente o esmero na construção dos cenários e figurinos, no design de som e na fotografia, que no caso de *O rastro* e *O caseiro* é composta por uma paleta de cores frias, privilegiando tons de azul que

¹⁵ O diretor menciona em entrevista ao site IGN que o terror do filme “é muito mais assustador do que filmes de monstro” por colocar em dúvida a sanidade do protagonista, sendo assim um terror psicológico tributário de obras como *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980). Disponível em < <https://br.ign.com/comic-con-experience-2016/43194/video-interview/filme-o-rastro-resgata-o-genero-de-terror-no-cinema-nacional> > Último acesso em 12/07/2018.

¹⁶ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126304/> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁷ Disponível em < <http://gente.ig.com.br/cultura/2017-05-17/o-rastro-filme.html> > Último acesso em 12/07/2018

¹⁸ Em entrevista ao site Judão (www.judao.com.br), a produtora Malu Miranda diz: “Nós mandamos o material pra lá e eles montaram, fizeram o design de som e tudo mais. (...) A gente não sabe fazer esse tipo de filme tão bem, simplesmente porque não tem referência. (...) Os gringos tem muita vontade de ensinar os Brasileiros”. Disponível em < <http://judao.com.br/o-rastro-comic-con/> > Última visualização em 12/07/2018

¹⁹ Ano no qual *Encarnação do demônio* foi lançado com a promessa de revitalizar o gênero no cinema brasileiro, trazendo de volta José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão. Mas como já foi discutido, o longa-metragem estreou em somente 37 salas e mesmo assim teve público e renda abaixo do esperado (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.521).

remetem menos ao calor característico do Rio de Janeiro²⁰ e mais ao frio noturno típico em filmes de horror hollywoodianos.

Um futuro de conciliações e inimigos em comum

Conforme observou Lyra (2009), estes são elementos de legitimação que acabam por colocar o filme em um patamar acima não necessariamente de outras produções, mas sim da percepção que o público tem de um gênero descontinuado na historiografia do cinema nacional. Apesar destas estratégias legitimadoras, tanto através dos recursos técnicos quanto das campanhas de marketing que reforçam o famigerado “padrão internacional”, alguns destes filmes de horror brasileiro “comerciais” apresentam também aspectos muito inerentes a cultura nacional: o típico quartinho dos fundos, repleto de relíquias e recordações de infância, bem como a presença da cantora Sandy que funciona como um memento da cultura popular brasileira dos anos 1990 em *Quando eu era vivo*; os casarões góticos adaptados para uma fazenda de café no fim do século XIX em *Através da sombra*; a subversão da “namoradina do Brasil”, Regina Duarte, em uma vilã inescrupulosa e decadente em *Gata velha ainda mia*; e a característica corrupção que assola o país e provoca desmontes em setores como a saúde pública, cerne de *O rastro*.

Isto não significa, no entanto, que os filmes de bordas, ou seja, aqueles que ainda não penetraram no *mainstream* através da conquista de orçamentos maiores em editais de fomento audiovisual e / ou distribuição significativa no circuito comercial, primem por um diálogo evidente com a cultura brasileira, podendo até mesmo se distanciar ainda mais dela.

O que se configura a partir de então é um território de disputas, no qual as reivindicações por uma legitimidade do horror através de seus potenciais criativos e de excessos exploratórios se opõem as reivindicações de uma legitimidade através da expertise dos envolvidos, dos recursos arrojados e de uma estética que busca atingir uma percepção de padrões internacionais.

São embates travados majoritariamente no campo extra fílmico (embora sejam refletidos nas obras), e evidenciados por um movimento de reconhecimento da produção de horror no cinema nacional que se dá tanto na academia quanto na mídia, que por sua vez tem dedicado cada vez mais espaço em jornais, revistas e programas de TV para acompanhar esta agitação em torno do gênero. Bom exemplo disso é a série documental televisiva *Nas sombras do medo – o cinema de terror no Brasil*, exibida no Canal Brasil a partir de 31 de outubro de 2017.

Ao longo de seis episódios, a apresentadora Simone Zuccolotto realiza entrevistas tanto com

²⁰ Em entrevistas referenciadas anteriormente os atores de *O rastro* descrevem o filme como um “terror tropical”, no qual, apesar das cores frias os personagens estariam constantemente repletos de suor.

pesquisadores (como Cánepa e Carlos Primati) quanto realizadores, atores e produtores dos mais diversos projetos, colocando em pauta tanto o que os diferencia quanto o que os aproxima. Mais que isso, a série consegue retratar as inconsistências deste cenário, que acaba desafiando as classificações discutidas até este ponto.

Durante o quarto episódio, no qual Zuccolotto indaga os realizadores acerca do retorno financeiro e do financiamento de seus filmes, Rodrigo Aragão revela rejeitar o rótulo de realizador de “guerrilha”.

Eu gostaria de dizer também o seguinte: eu não tenho esta bandeira de ‘não, eu quero trabalhar sem os editais (...), quero fazer filme barato’, de maneira nenhuma. Eu acho que a máquina ela vai nos aceitar, e eu não estou querendo sabotar a máquina, eu acho que a gente pode tornar a máquina muito mais bonita, porque um cinema de um país para ser rico tem que ter todos os gêneros, e o terror é um gênero importante (ARAGÃO, Entrevista a Zuccolotto, 2016).

A fala de Aragão não deixa de ecoar a insatisfação dos realizadores que trabalham às margens do esquema de produção massivo, mas também demonstra que, se de fato há uma militância em torno do cinema de horror feito no Brasil, os interesses que a motivam são polissêmicos e passam por processos de mutação. Se ainda é possível falar de algum tipo de militância por um cinema de horror independente seja em termos estéticos ou de produção no contexto contemporâneo brasileiro, talvez o catarinense Peter Baierstoff seja um de seus poucos e mais prolíficos representantes. Ainda que parceiro de direção de Aragão em um dos episódios do longa-metragem *As fábulas negras* (2014), Baierstoff segue na grande maioria de sua obra os preceitos de um manifesto de sua autoria, no qual se opõe ao profissionalismo técnico, ao chamado bom gosto e ao *mainstream*, sendo este um cinema “antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto colonizados quanto os colonizadores” (BAIESTORF, 2002, s.p.).

Aragão, por sua vez, já passou a trabalhar em dois novos projetos cujos modelos de produção se contrastam à sua então produção independente: o longa-metragem *Cemitério das almas perdidas*, o qual realizou com R\$ 2,1 milhões captados através de editais públicos, e também a série *Noturnos*, inspirada na obra de Vinícius de Moraes, na qual divide a direção de episódios com outros nomes conhecidos do horror brasileiro na última década, como Gabriela Amaral Almeida (*O animal cordial*, 2018) e Marco Dutra (*Quando eu era vivo*, 2014).

Um novo panorama deste cenário que se desenha futuramente parece inevitável e ainda mais desafiador. A nova década de 2020 se iniciou com a morte do cineasta José Mojica Marins, precursor do gênero no cinema nacional; a Darkflix, um serviço de streaming brasileiro e composto inteiramente por filmes e séries de horror; e uma mudança de governo que sugere modificar significativamente o contexto

harmonioso, ainda que movediço, que os monstros e seus criadores tem apreciado fora das sombras.

Bibliografia

ABBOTT, S. High Concept Thrills and Chills: The Horror Blockbuster. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.27-44.

BAIESTORF, P. Manifesto Canibal. 06/2002. Disponível em < <https://canibuk.wordpress.com/2012/02/21/manifesto-canibal/> > Acesso em 28/02/2020.

CÁNEPA, L.L. *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações*. In: CARDOSO, João Batista Freitas (org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul: USCS, 2016. p.121-144.

GUERRA, F. Crítica do filme Manguê negro. Boca do Inferno. 2013. Disponível em: < <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/manguê-negro-2008/> > Acesso em 28/02/2020.

LYRA, B; SANTANA, G. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora Lápis, 2006.

LYRA, B. *Cinema periférico de bordas*. In: Comunicação, Mídia e Consumo v.6, n.15. ESPM, 2009. Disponível em < <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145> > Acesso em 28/02/2020.

SCONCE, J. 'Trashing' the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic Style. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.103-124.

TASKER, Y. *Silence of the Lambs*, Londres: British Film Institute, 2002.

Fontes audiovisuais

ARAGÃO, R. *Entrevista a Simone Zuccolotto*. Canal Brasil. 2016. Programa de TV.



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



O horror sob demanda: Entrevista com Ernani Silva, criador da Darkflix

*Lucas Procópio Caetano*¹
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

A partir do momento no qual o *streaming* se estabeleceu e se popularizou para além de algumas poucas empresas bilionárias, tornou-se uma questão de tempo até que conteúdos e públicos mais específicos fossem contemplados com seus próprios serviços. E talvez não seja exagero afirmar que um dos grupos mais organizados e com maior aproximação entre realizadores e público seja o que se organiza em torno de narrativas fantásticas – neste caso específico, o horror.

Mesmo antes da plataforma de streaming americana Shudder ser lançada em 2015, entusiastas e realizadores do gênero horror já se mobilizavam para produzir e compartilhar conteúdo na internet. Iniciativas como a página de Facebook *Filmoteca do Horror Brasileiro*, administrada por Carlos Prinati, o site *Boca do Inferno* e canais do Youtube como *Lenda Urbana*, *Getro*, *Terror de Quinta* e *Filmes Encontrados* davam claros indícios que a celebração em torno do horror estava em ponto de ebulição nas redes.

E foi neste contexto que em 2019 foi lançada a Darkflix, uma plataforma de streaming com conteúdo de curadoria pagos e gratuitos, voltada inteiramente para filmes e séries pertencentes aos gêneros fantásticos, sobretudo o horror, e que tem em seus planos projetos originais no Brasil, México e Japão.

Em um país que muito recentemente se encontrou órfão do nome mais proeminente do gênero, José Mojica Marins, e no qual as experiências com o horror, por mais significativas que sejam, sempre foram descontinuadas e diluídas em sua historiografia, um projeto como a Darkflix se destaca e pede a

¹ E-mail para contato: caetano.procopio@gmail.com



devida atenção. Portanto, segue abaixo uma entrevista concedida à Zanzalá pelo empresário paulista Ernani Silva, idealizador da Darkflix.

1. Como surgiu a ideia da Darkflix e qual o principal propósito da plataforma de acordo com seus idealizadores.

Os criadores da plataforma já atuavam no mercado produtor e distribuidor de filmes em mídias físicas. Sempre atuaram na distribuição de conteúdo de gênero, sendo que o gênero cinema fantástico é o preferido pelo diretor-geral da empresa.

2. Até a Darkflix ser concebida em sua versão atual, por quais processos a ideia passou e quais foram os maiores desafios encontrados pelos idealizadores para executá-la?

Foram quase 5 anos entre planejamento, curadoria e busca por parcerias que acreditassem e investissem no projeto. Depois veio a fase mais complicada de desenvolver tecnologia própria e segura para iniciar o processo de comercialização.

3. Qual foi o investimento inicial da Darkflix e quantos funcionários trabalham para a plataforma atualmente? Em que setores estes funcionários estão divididos?

Temos uma equipe grande terceirizada sediada em Belo Horizonte (MG) que cuidou do desenvolvimento e hoje é responsável pelo serviço de DataCenter. Na sede da DarkFlix, sediada em Jundiaí (SP), a equipe é composta por 7 pessoas, entre assessoria de imprensa, jurídica, editores de imagem, som e vídeo, administração, comercial, etc.

4. É notável o crescente fortalecimento de um grupo brasileiro de entusiastas dos gêneros fantásticos, seja em festivais de cinema ou mesmo na internet. Isto também resultou em um aumento na produção audiovisual e no interesse da academia por esses gêneros no audiovisual nacional. Neste contexto, a Darkflix seria um resultado natural ou ela foi viabilizada justamente por notar este cenário mais propício?

Os criadores da plataforma estão envolvidos na distribuição e comercialização de conteúdos relacionados ao cinema fantástico, desde o final dos anos 90. Então, o processo foi natural e prático.

5. Sabe-se que muitas obras de nosso cinema fantástico foram perdidas ou jamais foram

disponibilizadas em cópias digitais. Isto torna a negociação de obras brasileiras mais difícil? E internacionalmente, como tem se dado tais negociações para adquirir as licenças das obras disponibilizadas na plataforma?

Internacionalmente as negociações são relativamente simples e os diretores da empresa já mantêm um longo e bem sucedido relacionamento com produtores do gênero. No caso das negociações com produtores nacionais é um pouco mais complexo, visto que ainda não temos valores de referência para negociações e nem desempenho comprovado destas obras por aqui, principalmente no mercado de streaming. Mas, recebemos mais de 1.000 obras para avaliação e temos uma equipe terceirizada de 6 curadores trabalhando exclusivamente com este material nacional. As negociações iniciais estão sendo tranquilas, visto o interesse dos produtores brasileiros em ter suas produções disponibilizadas na plataforma. Como base nas negociações as partes tem usado o “bom senso” e a esperança de melhores negócios e parcerias no futuro. De qualquer forma, a DarkFlix não aceita em sua grade nenhuma produção que não tenha passado pela curadoria e todas as obras são adquiridas por tempo determinado mediante pagamento antecipado dos direitos.

6. Além do streaming de filmes e séries, vocês contam com a TV Darkflix. A plataforma manterá este segundo serviço e, caso mantenha, por que?

O projeto da TV nasceu antes do projeto de streaming e a ideia é que se mantenha desta forma, vinculada ao serviço de streaming, mas independente na forma de produção e exibição de conteúdo, especialmente programas próprios. Nos próximos dias o serviço deve começar a mostrar uma estratégia comercial e visual um pouco mais “desvinculada” do serviço de streaming pago. A DarkFlix TV será sempre gratuita.

7. Mesmo sendo uma plataforma cujo conteúdo não se restringe apenas ao gênero horror, sabe-se que boa parte dos conteúdos disponibilizados não são recomendáveis para o público infanto-juvenil. Haverá alguma espécie de filtro ou classificação indicativa geral da plataforma?

Sim. Todos o conteúdo é classificado por classificação indicativa.

8. O valor da mensalidade de R\$ 9,90 é comparativamente bastante acessível. Quais foram as estratégias tomadas para atingir o público alvo? Vocês acreditam que o perfil do assinante da Darkflix não se restringe apenas ao nicho mais engajado?

Queremos que o serviço chegue a todos os aficionados do gênero, nossos clientes há mais de 20

anos. R\$ 9,90 é um preço acessível pra todos.

9. Pensando em termos de layout e funcionalidade, quais foram os grandes desafios? Houve um esforço para se distanciar de grandes plataformas em funcionamento, como a Netflix e a Amazon Prime?

Os serviços são relativamente parecidos no início. Depois cada um vai criando sua própria identidade. Como somos um serviço de gênero, tivemos um destaque natural e as cores e imagens causam um impacto inicial. Acreditamos que isso possa ajudar bastante na identificação da marca. Mas, o nosso foco é qualidade e competência. Alma e legitimidade no gênero já temos.

10. Vocês possuem uma loja física no Jundiaí Shopping. O que pode ser encontrado neste espaço e qual é a importância dele para vocês?

A nossa loja física vende produtos da marca e outras marcas parceiras relacionadas ao gênero fantástico. Também é um ponto de encontro de gente interessada no tema.

11. O número inicial anunciado de obras disponibilizadas na plataforma foi de 666 filmes e 333 séries. A partir do lançamento, qual a previsão de expansão deste número?

O serviço de streaming pago já está disponível. Temos em torno de 1.000 já disponíveis e diariamente lançamos novidades, entre filmes clássicos, atuais, nacionais, séries e seriados.

12. Além do streaming, da TV e das HQs que serão disponibilizadas, foram divulgadas séries originais. Gostaria que, para encerrar, vocês falassem um pouco sobre este conteúdo original, como tem sido o trabalho em parceria com os realizadores e como funciona o envolvimento da Darkflix, especialmente em um momento delicado para o audiovisual em nosso país.

Estamos envolvidos em quatro projetos originais. Dois no Brasil e dois fora (México e Japão). Estamos agregando gente talentosa para estes e futuros projetos. Tem muita gente boa produzindo e precisando de investimento e apoio. Desde o início decidimos que as nossas produções seriam bancadas por nós ou por patrocinadores. O objetivo é produzir para nossos canais e posteriormente oferecer a parceiros no exterior.