



11 ABUSÕES

volume11 ano06

SUMÁRIO

EDITORIAL	03
APRESENTAÇÃO DO NÚMERO	05
NA MÁQUINA DO TEMPO DE PAPEL: <i>COMBA MALINA</i> E A IMPORTÂNCIA DA FICÇÃO CIENTÍFICA DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ	10
AUTORIA DE MULHERES NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRO: OUTRAS PERSPECTIVAS PARA O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO	51
“A MULHER MAIS BELA DO MUNDO”: ALTERIDADE E FICÇÃO CIENTÍFICA	76
OS QUADRINHOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIROS DOS ÚLTIMOS ANOS	96
A CONSTITUIÇÃO ENUNCIATIVO-DISCURSIVA DO QUADRO HERMENÊUTICO NO CONTO “MENINA BONITA BORDADA EM ENTROPIA”, DE CIRILO S. LEMOS	121
A CRÍTICA DE HUMBERTO DE CAMPOS SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA DE BERILO NEVES	158
MARGINAIS DE UM PASSADO FUTURISTA: O NASCIMENTO DO GÊNERO <i>STEAMPUNK</i> NOS EUA E SUA PRIMEIRA RECEPÇÃO NO BRASIL	193
UMA LEITURA <i>STEAMPUNK</i> DA OBRA <i>A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL DR. LOUISON</i> (2014), DE ENÉIAS TAVARES	229

ENTENDENDO O PRESENTE PELO PASSADO:	
O <i>STEAMPUNK</i> DE A ALCOVA DA MORTE COMO RESGATE DA TRADIÇÃO DA FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA	256
ENTREVISTA COM M. ELIZABETH GINWAY	288
O HORROR MELANCÓLICO: RESENHA DE <i>BILE NEGRA</i> , DE OSCAR NESTAREZ	303
A MITOLOGIA BRASILEIRA EM A <i>BANDEIRA DO ELEFANTE E DA ARARA</i> , DE CRISTOPHER KASTENSMIDT	311
O <i>STEAMPUNK</i> : UMA MÁQUINA LITERÁRIA DE RECICLAR O PASSADO	319
NO PAÍS DOS VAPORISTES: O CONCEITO DE “RECICLAGEM” DE GIRARDOT E MÉRESTE E O <i>STEAMPUNK</i> À FRANCESA	346

EDITORIAL

As artes da abusão: dos erros de percepção, das coisas que se tomam por outras, das ilusões e dos enganos; da crença no fantástico e das superstições; dos feitiços, dos encantamentos e dos malefícios. Foi em torno dessa hoje exótica palavra que nasceu a Abusões, revista dedicada às ficções que transitam nas franjas do real, um projeto que é fruto da parceria entre dois Grupos de Pesquisa certificados pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) junto ao Diretório de Grupos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica e o Estudos do Gótico.

O vigor desse campo de estudos nas universidades brasileiras é atestado pelo surgimento e consolidação, nos últimos anos, de vários grupos de pesquisa a ele dedicados, como o Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP), o Espacialidades Artísticas (UFU), o Língua e literatura: interdisciplinaridade e docência (UNIFESP) e o Narrativa e insólito (UFU), todos reunidos, juntamente com nossos dois grupos da UERJ, no GT da Associação Nacional de Pós-graduações e Pesquisa em Letras e Linguística Vertentes do Insólito Ficcional.

Dessas inúmeras e labirínticas intersecções e tangências entre o insólito, o gótico, o fantástico, o medo, o estranho, o maravilhoso, o horror, a fantasia, o sobrenatural, vêm os artigos que dão corpo à publicação. Interessa veicular os resultados de pesquisas dessa vasta rede de estudos, seja como um instrumento de divulgação, seja como um ambiente crítico, capaz de integrar trabalhos individuais em projetos coletivos.

Abusões é uma publicação semestral, hospedada no Portal de Publicações Eletrônicas da UERJ, e tem por finalidade a divulgação de artigos, resenhas, entrevistas e fontes documentais relevantes para os estudos do Gótico, do Fantástico e do Insólito. A revista publica textos em Português, Espanhol, Francês, Italiano, Inglês e Alemão, de autoria de pesquisadores e professores doutores ou doutorandos em coautoria com seus orientadores.

Editores Gerentes

Flavio García (UERJ)

Líder do GP Nós do Insólito: Vertentes da Ficção, da Teoria e da Crítica

Júlio França (UERJ)

Líder do GP Estudos do Gótico

APRESENTAÇÃO

Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Enéias Tavares (UFSM)

Roberto de Sousa Causo (pesquisador independente)

O *boom* da ficção científica (FC) mundo afora precede – ou procede – do incremento da rede digital, por meio de computadores e outros suportes tecnológicos, como *notebooks*, *tablets*, *smartphones*, *smart tvs* e *outros*. Esse fenômeno retroalimenta a literatura, o cinema, a televisão, os *videogames* e os jogos analógicos, fomentando o investimento de editoras em novos autores e autoras. Diante disso, a universidade também passou a prestar mais atenção a essa produção – como exemplificam os estudos pioneiros de Francisco Alberto Skorupa, *Viagem às Letras do Futuro: Extratos de Bordo da Ficção Científica Brasileira: 1947-1975* (2002); Roberto de Sousa Causo, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950* (2003); e M. Elizabeth Ginway, *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* (2004) –, levando igualmente ao aumento significativo de eventos e grupos de pesquisa dedicados ao tema, e à existência de um periódico como *Abusões*.

Desse modo, tanto a produção ficcional – apoiada por editoras de pequeno, médio e grande porte – quanto a teórica e crítica – do sul ao norte do país, como exemplificam as instituições nas quais dois dos organizadores deste número trabalham – vivem um mesmo *boom* em torno da FC, parcialmente propellido por um novo

entendimento da função do gênero e das produções midiáticas no questionamento de papéis sexuais e problemáticas identitárias e étnicas, como também motivado pelo crescente interesse de novos alunos e pesquisadores.

Quando propusemos esse número de *Abusões* – com o provocativo e convidativo tema “O *boom* da ficção científica (FC)” – nosso objetivo foi trazer à baila artigos produzidos no Brasil e no estrangeiro que analisassem o caso específico do nosso país, não apenas ao retratar a FC do Brasil, mas sobre o Brasil. Assim, abrimos o escopo para questões sobre gênero e subgênero – como *cyberpunk*, *steampunk*, *tupinipunk* ou *afropunk*, entre outras –, sobre as relações interartes da FC em *media* variados, como cinema e quadrinhos, e sobre perspectivas teóricas, conceituais e historiográficas acerca da FC em sua diversidade, além de leituras críticas e interpretativas de obras ou autores em perspectiva comparatista ou não.

As submissões que recebemos resultaram num conjunto muito significativo de textos que ilustram, ao nosso ver, o alcance da produção nacional do gênero, exemplificando grande variedade de subgêneros, temas, perspectivas e ênfases interpretativas. Assim, nosso desafio foi o de selecionar os textos e depois dar a eles uma ordem que fosse minimamente coerente ao leitor ou leitora que percorrerá esse número em busca de um recorte da produção e da interpretação da FC brasileira.

O número abre com dois textos que analisam a produção feminina de FC no Brasil. Primeiro, Ana Rüsche e Pilar Lago e Lousa estudam um dos livros de contos de Dinah Silveira de Queiroz, *Comba Malina*, concentrando sua leitura na obra engajada e

imaginativa da autora imortal da Academia Brasileira de Letras. Depois, a autoria feminina continua sendo debatida, porém agora a partir de sua inserção no cinema de FC produzida em nosso país. Para tanto, Carolina de Oliveira Silva estuda os filmes *Kenoma* (1998), de Eliane Caffé, e *Acquaria* (2003), de Flávia Moraes.

Na sequência, Vítor Castelões Gama propõe um estudo sobre “A mulher mais bela do mundo”, conto de Roberto de Sousa Causo, a partir da noção da “antropologia reversa” de Roy Wagner. Expondo outra dimensão da produção de FC no Brasil, neste caso na seara das histórias em quadrinhos, Lielson Zeni propõe um estudo quantitativo deste cenário nos últimos dois anos, apresentando não apenas informações numéricas como dados reveladores de sua importância no mercado atual e também na recepção de editores e editoras.

Por sua vez, Ricardo Celestino analisa a constituição enunciativo-discursiva no conto de Cirilo S. Lemos “Menina bonita bordada em entropia”. Usando a Análise do Discurso de corrente francesa, Celestino questiona as formações discursivas da FC, da Física e da metaficção, encontrando na ficção de Lemos exemplos ilustrativos desses campos. Indo em outra direção, menos textual e mais contextual, Marcos Antonio Maia Vilela propõe uma leitura da crítica que Humberto de Campos faz da FC de Berilo Neves, num estudo que não apenas opõe historiografia e crítica como também reflete sobre os elementos definidores do gênero na primeira metade do século XX.

A segunda metade do dossiê estuda o *steampunk*, um subgênero de FC surgido na década de 1980 que tem ganhado mais autores e leitores em nosso país. Analisando seu surgimento nos EUA e sua primeira recepção no Brasil – em duas coletâneas

publicadas em 2009 e 2010 –, Enéias Tavares discute quais seriam os elementos de ambientação e caracterização que definiriam esse modo narrativo. Na sequência, a produção ficcional de Tavares é analisada por Suellen Cordovil da Silva e Adriana Claudia Martins a partir dos elementos retrofuturistas presentes no romance *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* (2014). Já Alexander Meireles da Silva analisa *Guanabara Real: A Alcova da Morte* (2017), romance escrito a seis mãos por Nikelen Witter, A. Z. Cordenonsi e Tavares, a partir não apenas de sua releitura do gênero como também da cultura brasileira oitocentista retratada e recriada no romance, em especial em sua ambientação carioca.

Aprofundando o debate sobre o *steampunk*, o presente número da *Abusões* apresenta uma seção especial que publica – em tradução inédita – o artigo dos acadêmicos franceses Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste: “O *Steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado”, texto originalmente publicado no periódico *Cycnos* em 2006. Nele, os autores defendem uma leitura do *steampunk* enquanto uma “literatura de reciclagem”, tanto da tradição literária como também de dados e tropos associados ao imaginário, à história e à sociedade do século XIX. Na sequência, Bruno Anselmi Matangrano – o tradutor do ensaio de Girardot e Méreste – propõe uma resposta aos críticos franceses, na qual não apenas responde à análise dos autores como também mapeia a história do *steampunk* na França.

Encerra o número uma entrevista com a pesquisadora norte-americana M. Elizabeth Ginway feita por Roberto de Sousa Causo. Nessa conversa, a especialista em FC brasileira fala sobre o estado da pesquisa nos EUA, sobre a produção nacional de literatura fantástica

e também traça algumas comparações com a FC de outros países. Por fim, duas resenhas ilustram um pouco da produção ficcional insólita produzida em nosso país. Primeiramente, Louise Farias da Silveira resenha o romance de horror psicológico *Bile Negra* (2018), do paulistano Oscar Nestarez, e depois Sergio Magalhães analisa a interpretação do folclore nacional executada pelo texano naturalizado brasileiro Christopher Kastensmidt no seu *A Bandeira do Elefante e da Arara* (2017).

Em tempos de redescoberta e necessária valorização da cultura brasileira, este número da *Abusões*, dedicado à FC brasileira, exemplifica várias e importantes vertentes deste modo narrativo, passando pela autoria feminina, pelo cinema, pelos quadrinhos, pelo *steampunk* e por outros autores e obras responsáveis pelo *boom* que o gênero vivenciou e vivencia em nosso país. Se a FC pode ser vista como criação de possíveis utopias ou então como alerta contra terríveis distopias, acreditamos que todas essas ficções e reflexões sobre um Brasil do futuro – ou do passado – sejam importantes para formar e engajar os leitores do presente.

01

**NA MÁQUINA DO TEMPO DE PAPEL:
COMBA MALINA E A IMPORTÂNCIA DA FICÇÃO
CIENTÍFICA DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ**

Ana Rüsch (USP)
Pilar Lago e Lousa (Unicamp)

Recebido em 04 abr 2019. **Ana Rüsch** é Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - FFLCH-USP; escritora, autora de “A telepatia são os outros” (Monomito, 2019), “Do amor” (Novela, São Paulo: Quêlônio, 2018) e “Furiosa” (Poesia, São Paulo: Ed. Autora, 2015); participa da Fantástica 451; pesquisa utopia, feminismo e ficção científica anglófona e brasileira. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3640438371450743>. Site: www.anarusche.com. E-mail: anarusche@gmail.com.

Pilar Lago e Lousa é Doutoranda em Teoria Literária na Unicamp; é professora de escrita criativa e literatura; escritora e autora de “Bruxisma” (Poesia, Urutau: 2019) e “Ultraviolenta” (Poesia, Kotter, 2017); é mediadora do Leia Mulheres Osasco; pesquisa literatura brasileira, latino-americana, poesia marginal-periférica e teoria literária, com especial interesse em estudos de gênero e decoloniais. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8736718765654690>. E-mails: pilarbu@gmail.com / pilar.morfica@gmail.com.

Resumo: Durante quatro décadas de intensa produção, Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) publicou quase vinte livros e teve uma carreira literária recheada de prêmios. Versátil, a autora escreveu contos, romances, crônicas e produziu conteúdo para rádio e jornal. Pioneira, integrou a primeira onda da Ficção Científica brasileira. Atuou de maneira fundamental na luta pelo ingresso das mulheres na Academia Brasileira de Letras e, em 1981, tomou posse como imortal. Sem se eximir do debate, problematizou questões importantes em sua obra, como o lugar da mulher na sociedade, as dinâmicas coloniais excludentes e fez críticas aos regimes ditatoriais. Mesmo com tamanha expressividade no meio literário, a autora ainda é pouco lida na atualidade. Entre viagens interplanetárias e diálogos telepáticos, propomos, nesse estudo, partir de seu livro *Comba Malina* (1969) para entender: a inserção da escritora na Ficção Científica Brasileira; os motivos de seu apagamento; as rupturas e permanências propostas por sua escrita; e a importância do resgate de sua produção.

Palavras-chave: Dinah Silveira de Queiroz; Ficção Científica Brasileira; *Comba Malina*; Estudos de Gênero.

Abstract: After four decades of intense production, Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982) had published almost twenty books and had an award-winning literary career. Embracing a variety of fields, the author wrote short stories, chronicles, novels and produced newspaper and radio content as well. She is regarded as a foremost figure of the First Wave of Brazilian Science Fiction. Queiroz played a significant role in women's rights in Academia Brasileira de Letras (the Brazilian Literary Society) and, in 1981, her membership plead was accepted. In her work, the author discussed major issues, such as the role of women in society, social exclusion and totalitarianism

in the postcolonial context. Even with such impressive literary legacy, her work remains relatively unknown today. In this study, between interplanetary voyages and telepathic dialogues, we present her book *Comba Malina* (short stories, 1969) to discuss: her role as a Science Fiction writer; the reasons for her deletion; ruptures and constants in her production; and the importance of honoring her memory nowadays.

Keywords: Dinah Silveira de Queiroz; Brazilian Science Fiction; *Comba Malina*; Gender Studies.

*Que destino terá a obra de um escritor de nossa
época quando raiar o século XXI?
Dinah Silveira de Queiroz*

A pergunta da escritora paulistana Dinah Silveira de Queiroz ecoa através das décadas como um sinal, uma dobra no tempo que procura ligar duas pontas distantes, passado e presente. É também nossa fagulha inicial para questionar por que não ouvimos falar com tanto afincio dela e de outras escritoras como vemos aplaudidos os homens ao longo da história. Ainda indagaremos por quais motivos a Ficção Científica Brasileira sofre um apagamento constante nas memórias literárias, esse bastante democrático com relação a gênero: obras nem de mulheres ou homens são muito lembradas. Considerando que Dinah é fundamental para ambas as discussões, elegemos seu livro de contos *Comba Malina* (1969) para servir de guia.

Uma pista que podemos usar para desvendar o apagamento da obra de Dinah Silveira de Queiroz como um todo pode residir na própria tradição do arquivamento de nossa historiografia literária. Se a história apresentada como universal postula a noção de um “nós” que é masculino, fazendo com que “a história das mulheres

desenvolva-se à sua margem” (COLLING, 2014, p.12), na literatura não é diferente, visto que ela é “feita de exclusões e se define tanto pelo que recusa e ignora quanto pelo que aceita e consagra” (MARTINS *Apud* DUARTE, 2016, p.9).

O privilégio de determinados grupos, em virtude das relações de poder, dentro do cânone literário nacional, exclui e silencia, em geral, minorias sociais como as mulheres, as pessoas negras, os pobres, a população LGBTQI+. Entretanto, no caso de Dinah Silveira de Queiroz, parecem existir outros elementos que contribuem para essa obliteração, que serão abordados ao longo deste estudo.

O fato é que, quase 50 anos depois, em artigo comemorativo ao *Suplemento de Pernambuco* (RÜSCHE, 2019, s/p.), apresenta-se a pergunta da Dinah, epígrafe desse artigo: “Que destino terá a obra de um escritor de nossa época quando raiar o século XXI?”. A pergunta, escrita na caligrafia da própria escritora com data de 1971, foi recuperada por Bella Josef, historiadora da literatura hispano-americana, ao elaborar o perfil *Seletas de Dinah Silveira de Queiroz* (1974). Depois a indagação foi também transcrita por Cláudia Thomé ao analisar 16 crônicas de Dinah veiculadas na Rádio MEC e Rádio Nacional no livro *Literatura de ouvido* (THOMÉ, 2015). Assim, a pergunta é trazida, por meio de uma máquina de tempo de papel – feita das tintas da memória de outras mulheres –, a quem se destina a carta de fato, nós, os “donos do mundo vertiginoso que vai nascer” (2015, p.17).

Como nós, cidadãos de um mundo, agora nem tão recém-nascido, olharemos para a obra de uma autora que possuía uma preocupação genuína com a permanência de sua escrita, com as

mudanças tecnológicas do porvir, mas que, ao mesmo tempo, é ainda pouco lida? Há que se entrar novamente na máquina do tempo de papel e atar presente e passado num desejo de reparação próprio do nosso tempo, a contemporaneidade. Não queremos, contudo, esgotar as análises, fechar as temáticas, impossibilitar novos caminhos de diálogos literários. Muito pelo contrário, é preciso romper silêncios e desconstruir interdições. Este artigo é também uma pergunta para as pessoas do futuro. Um chamamento para a escuta de Dinah Silveira de Queiroz, que, atravessando as décadas, nos encontra por meio de sua literatura.

NA MÁQUINA DO TEMPO: EM BUSCA DE DINAH

Pesquisadoras debruçaram-se sobre a obra de Dinah Silveira de Queiroz ao longo dos últimos anos, mas ainda são poucos os estudos elaborados em torno de sua produção tendo em vista a extensão de sua obra e a importância de sua atuação no contexto em que estava inserida. Entre os mais importantes, destacamos: o trabalho de Zahidé Muzart (2013), que traz um panorama sobre a sua obra, uma apresentação que procura mostrar ao leitor a importância da autora e sua robustez; o livro, já mencionado, sobre as crônicas de rádio de Dinah, pesquisa de Cláudia Thomé (2015); o artigo de Constância Lima Duarte (2016) que inscreve a autora nas escritoras da geração de 1930 que foram apagadas, mas urge serem lembradas; a fresquíssima pesquisa de Ana Cristina Steffen (2019), que faz um importante e detalhado estudo a respeito do livro *Margarida La Rocque: ilha dos demônios*.

Muitos pontos de convergência emergem desses textos e o que mais salta aos olhos é a versatilidade de Dinah Silveira de Queiroz.

Isto porque ela transitou por diversas formas narrativas, a saber: romance, conto, crônica, artigos, dramaturgia e foi uma importante representante da Ficção Científica nacional. Com quase vinte livros publicados ao longo de quatro décadas, é realmente impressionante que seu nome seja pouco mencionado.

Especificamente sobre a Ficção Científica Brasileira, destacam-se estudos de David Dunbar (1976), Elizabeth Ginway (2005), Fabiana Pereira (2005), Roberto Causo (2013) e Matangrano e Tavares (2018), os quais abordam a produção de Dinah dentro de um rol mais amplo de autorias. Existe ainda o artigo de Veronica Eloi de Almeida (2012), a respeito de *A muralha* e a representação indígena nas cinco produções televisivas que sucederam à publicação do romance, com ênfase na de Maria Adelaide Amaral.

Dinah Silveira de Queiroz nasceu em São Paulo, em 1911. Mulher branca, oriunda de uma família de posses, escritores e intelectuais, frequentou o tradicional colégio feminino Des Oiseaux, onde estudaram depois Marta Suplicy e Ruth Cardoso. Segundo Constância Lima Duarte, assim como muitas escritoras produtivas de sua época, autoras que escreviam nos anos 30 no Brasil, a autora estava distante do “projeto modernista tal como ele foi elaborado” (DUARTE, 2016, p.10) e envolvida com outro projeto ideológico importante, que era a luta pela “emancipação da mulher” (2016, p.10). E seus questionamentos podiam ser vistos tanto em sua literatura quanto em sua postura diante da sociedade.

Segundo Ana Cristina Steffen (2019), Dinah Silveira de Queiroz registra números expressivos e interessantíssimos. A autora lançou seu primeiro livro em 1939, *Floradas na Serra*, cuja recepção foi

imediate e teve sua tiragem esgotada em vinte dias. Posteriormente, devido ao grande sucesso, em 1954, a obra seria adapta para o cinema tendo Cacilda Becker como a estrela principal (STEFFEN, 2019, p.14). A adaptação de suas obras para outras plataformas não parou por aí, visto que *A Muralha*, romance histórico de 1954, publicado em homenagem às festas do IV Centenário da Fundação de São Paulo, foi adaptado cinco vezes, sendo a mais conhecida uma minissérie da TV Globo, escrita por Maria Adelaide Amaral, e exibida no ano 2000.

Entre outras obras importantes, publicou em 1949 *Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*, livro traduzido para diversas línguas e lançado em países como Canadá, Coreia do Sul, Espanha, França, Itália, Japão e Portugal. Bastante aclamado, é considerado um *best-seller*, assim como *Verão dos infieis*, de 1968. Em 1960, Dinah Silveira de Queiroz publica o livro de contos *Eles Herdarão a Terra* em que a autora “já manifestava seu interesse pela ficção científica” (MUZART, 2013, p.163). Ainda segundo Muzart (2013, p.163), esse interesse pela Ficção Científica irá se consolidar em outro livro de contos seu, *Comba Malina*, de 1969, que é objeto de estudo do presente artigo.

A autora esteve presente na rádio e no jornal, abrindo diálogo com mulheres da mais variada ordem, donas-de-casa e/ou trabalhadoras, por meio de dicas de beleza, receitas culinárias, entre outros feitos. Ainda nos jornais, atuou como cronista e “assinou as seções ‘Jornalzinho Pobre’ do *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, e ‘Café da Manhã’, do também carioca *A Manhã*, no qual abriu espaço para divulgação de textos produzidos por jovens escritores” (STEFFEN, 2019, p.16). Dinah Silveira de Queiroz

relacionava-se com quem a lia de um jeito diferente, de forma mais direta, buscando proximidade. Ao veicular sua obra em mídias massivas, como jornais e crônicas na rádio, utilizava seu nome civil. Outras pessoas, para poupar a face social, utilizavam-se de pseudônimo, pois a exposição em colunas sobre temas domésticos seria considerada pouco recomendável para a carreira – por exemplo, Clarice Lispector assinava como Helen Palmer quando contribuía ao *Correio Feminino*, coluna do Correio da Manhã em 1959 (THOMÉ, 2015).

Mostrava-se versátil também na predileção por narrativas populares, que podia ser percebida em suas escolhas: o romance histórico, a ficção científica, a fantasia e a crônica. Sua trajetória literária foi marcada por muitos prêmios, tais como: Antônio de Alcântara Machado (1940) por *Floradas na Serra*; Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras (1950), por sua única peça teatral, *Oitavo dia*; e Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (1954) pelo conjunto da obra.

As suas lutas não foram travadas apenas no âmbito da escrita, a autora tinha um grande apreço pela luta das mulheres e reivindicou de maneira contundente a inserção delas na Academia Brasileira de Letras. Pleiteou uma cadeira na ABL por três vezes: nas duas primeiras, 1970 e 1979 não foi bem-sucedida, ainda que tivesse apoio de muitos intelectuais. Enfrentou as normas sexistas da instituição e, em 1981, um ano antes de sua morte, foi empossada.

Quatro anos depois de sua prima não-consanguínea, Rachel de Queiroz, ter sido aprovada como a primeira mulher a entrar na ABL, Dinah Silveira de Queiroz assumiu a cadeira de número 7,

cujo patrono é Castro Alves. Para Nélida Piñon, segundo consta nos estudos de Michele Fanini (2009), a nomeação de Dinah se dá num contexto de reparação histórica, haja vista que o seu ingresso é muito mais expressivo do que o de Rachel, por tratar-se de uma mulher que travava suas conquistas amplamente no campo político e ser assumidamente feminista, enquanto a segunda estava muito mais alinhada aos interesses dos homens.

O pioneirismo de Dinah Silveira de Queiroz não se dá apenas no contexto de sua entrada na ABL, mas também no discurso proferido em sua posse e na postura combativa. Segundo Rita Bittencourt, a autora tinha muita consciência do que era assumir a cadeira de Castro Alves, da importância das questões levantadas pelo autor, por isso “ao evocar os versos do poeta dos escravos e ao montar uma série genealógica dos que procuram sobretudo a liberdade, cujas representantes, naquele momento, seriam ela e todas as mulheres, torna visíveis os resultados de sua luta” (BITTENCOURT, 2018, p.42) ao longo de mais de duas décadas pela inserção das mulheres na instituição.

Rita Bittencourt (2018, p.42) salienta que, em 1981, Dinah Silveira de Queiroz usou de seu privilégio para operar (com seu discurso de posse) duas importantes provocações dentro da instituição: a) citar o intelectual e poeta senegalês Léopold Sédar Senghor e chamar atenção a necessidade de escutar vozes silenciadas; b) incorporar o conceito de negritude, cunhado por ele e pelo poeta martinicano Aimé Césaire e que mais tarde seria usado por estudos de raça e classe. Por mais que a escritora tenha sido uma pioneira em diversos aspectos dentro da ABL, a casa de Machado de Assis segue configurada como um reduto machista e excludente em sua maioria.

A mesma associação que imortalizou Castro Alves e Dinah Silveira de Queiroz deixou de contemplar Conceição Evaristo em 2018, quem pleiteava a mesma cadeira de número 7. A entidade ainda não possui uma mulher negra no seu seletor grupo de imortais. Muito ligada às tradições canônicas, a instituição ainda tem algumas reparações históricas para deflagrar.

Com uma obra tão intensa e cheia de nuances, interessa-nos neste artigo percorrer alguns caminhos: a) verificar como se deu a inserção de Dinah Silveira de Queiroz no *boom* da Ficção Científica Brasileira; b) diante do livro *Comba Malina*, efetuar a análise de três contos: “Ânima”, “Os Possessos de Núbia” e “Eles Herdarão a Terra”, a fim de verificar quais problematizações estéticas e temáticas a autora propõe e quais permanências podem ser verificadas; c) evidenciar os possíveis motivos do apagamento da obra da autora; d) compreender a atualidade de sua produção.

Comba Malina aparece aqui como um fio condutor que nos guia pelo universo do insólito, de outros mundos possíveis e para uma crítica contundente às dinâmicas da sociedade na busca por uma Dinah cuja produção permaneça, contrariando as expectativas de um destino pautado no esquecimento.

NO BOOM DA FC NO BRASIL: A PRIMEIRA ONDA

A periodização mais utilizada para descrever diferenças entre produções da Ficção Científica Brasileira é a proposta pelas críticas Andrea L. Bell e Yolanda Molina-Gavilán, na introdução à antologia *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction From Latin America and Spain* (CAUSO, 2013). Segundo esta proposta, os dois livros de contos de FC de Dinah Silveira de Queiroz acomodam-se na Primeira

Onda da FC Brasileira, considerado por Bell e Molina-Gavilán o período entre 1958 e 1972.

Embora o pioneiro Jerônimo Monteiro tenha publicado *Três meses no século 81* (1947) e *A cidade perdida* (1948) e haja uma tradição brasileira precursora, prefere-se considerar o primeiro *boom* da produção a partir do ano de 1958: momento em que Roberto Scavone lança *O Homem Que Viu o Disco-Voador* e a editora Cultrix lança a antologia *Maravilhas da Ficção Científica*, organizada por Fernando Correia da Silva e Wilma Pupo Nogueira Brito.

O primeiro livro de contos de ficção científica de Dinah irá colaborar para a periodização, *Eles Herdarão a Terra* é de 1960, um título relevante para a nascente FC. Traz as seguintes narrativas: “A Universidade Marciana”, “O Carioca”, “Eles Herdarão a Terra”, “Partido Nacional” e “A Mão Direita”. Lançado pela editora-símbolo do período, a GRD, cujo editor baiano é Gumercindo Rocha Dorea, reúne aspectos de mercado que irão sedimentar a produção da Primeira Onda: divulgar narrativas de uma escritora com público consolidado e voz presente em jornais, televisão e rádio. Esse modelo será aplicado para outros títulos das Edições GRD, trazendo boa visibilidade à ficção científica nacional – o paulista Jerônimo Monteiro e a cearense Rachel de Queiroz, ambos muito conhecidos do público, serão convidados para publicarem também. O alcance da fórmula editorial é tal que a Primeira Onda é também apelidada por “Geração GRD”, alcunha dada pelo escritor e crítico pernambucano Fausto Cunha. A GRD ainda apresentará escritores jovens, como André Carneiro, e divulgará narrativas das teatrólogas Lúcia Benedetti e Zora Seljan.

Sobre as características centrais da produção do período do início da Primeira Onda, Ramiro Giroldo aponta que, antes de tudo, se trata de um grupo de autores heterogêneo, que se utilizam de formas narrativas e poéticas distintas “para alcançar um objetivo símile” (GIROLDO, 2012, p.15). Esses objetivos comuns podem ser descritos de duas maneiras: procurar uma compreensão do que é ser brasileiro por meio da alteridade, a comparação com a literatura anglófona, e refletir a respeito do emprego de tecnologias. Elizabeth Ginway sugere que

a ficção científica, com um gênero associado ao Primeiro Mundo, torna-se uma mistura curiosa no Brasil. Ao mesmo tempo como resistência a, e aceitação processo de modernização, ela com frequência projeta mitos brasileiros de identidade herdados do passado, para uma sociedade do futuro, como uma forma de oposição cultural à tecnologia percebida como ameaça. (2005, p.16)

É importante, entretanto, situar *Comba Malina*, publicado em 1969, na época de amadurecimento dessa primeira geração. Não sairá pela GRD e sim pela Laudes, trazendo na capa o selo “Dinah Fantástica”, mostrando a força do nome da autora – outro volume da coleção foi a reedição de *Margarida La Rocque*. São oito contos, com três reedições de *Eles Herdarão a Terra*, na seguinte ordem: “Comba Malina”, “Os Possessos de Núbia”, “O Céu Anterior”, “A Universidade Marciana” (reedição), “Anima”, “A Ficcionalista”, “Eles Herdarão a Terra” (reedição) e “O Carioca” (reedição).

Roberto Causo destaca que, ao final da Primeira Onda, surge um conjunto de publicações dentro de uma nova fase, “um ciclo de utopias e distopias políticas e ecológicas preocupadas com

a denúncia do regime militar (1964-1985), da tecnocracia e das consequências desumanizadoras da modernização do país” (CAUSO, 2013, p.8). Nesse final de Primeira Onda da FC, a ficção científica irá explorar temas distópicos, procurando realizar uma “crítica oblíqua ao regime militar instalado em 1964, e à tecnocracia que o acompanhava” (2013, p.220).

Comba Malina, embora seja uma publicação prévia à mencionada produção com tons distópicos,¹ em alguns momentos, adianta esse sentimento de impotência e perseguição diante do acirramento dos anos de chumbo. Para exemplificar, no conto que dá nome ao volume, mesclam-se dois momentos históricos por meio de uma máquina do tempo: o Rio de Janeiro imperial e o então presente. O tema da perseguição a determinado grupo de pessoas está tematizado no conto, mas deslocado cronologicamente – em lugar de se criticar os dias presentes (suposto final da década de 1960), o conto discute uma violação inscrita em nossa historiografia: a perseguição e deportação da população cigana.

Lourival Andrade Júnior contextualiza o “controle sobre os ciganos que eram enviados ao Brasil” (ANDRADE 2013, p.101), ao analisar documento de 1718 de D. João V, recuperado por Rodrigo Corrêa Teixeira: “vários ciganos – homens, mulheres e crianças – devido ao seu escandaloso procedimento neste reino” (TEXEIRA *Apud* ANDRADE, 2013, p.101). Na ficção, essa mulher perseguida, a cigana Comba Malina, é uma prisioneira, mas “o dono da bodega deu dinheiro aos guardas e tirou a mulher do Campo dos Ciganos” (QUEIROZ, 2001, p.14) – local que efetivamente existiu, situado na

1 Citados pelo autor: “O Copo de Cristal”, de Jerônimo Monteiro; “Sociedade Secreta”, de Domingos Carvalho da Silva; “O Olho Mágico”, de Wladyr Nader; e “Diário da Nave Perdida” ou “O Casamento Perfeito”, de André Carneiro (CAUSO, 2013, p.220).

atual Praça da República na cidade do Rio de Janeiro. A vida da cigana, comprada, terá validade curta: será perseguida pelo populacho até ser morta queimada. Mesmo que a cigana seja retratada de forma inapropriada com estereótipos, a narrativa denuncia o machismo sistemático com motivação racista e religiosa do presente brasileiro. Qual o destino, além do linchamento, para quem for ou se portar de maneira diferente da cartilha da família brasileira? Assim, *Comba Malina* é um livro interessante para apresentar a Primeira Onda da FC, pois parte de seus momentos mais efusivos e iniciais de 1960 até passar um fechamento de perspectiva que traz o ano de 1969.

MOTIVOS DO APAGAMENTO: SER MULHER E DAS POPULARES

São complexas as questões que envolvem o fabular a respeito do apagamento de vozes na história da literatura. Como o esquecimento de Dinah é emblemático e muito mais profundo do que sofrem outras escritoras brancas do período (STEFFEN, 2019, p.18-19) – para uma comparação simples, os nomes de Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon ressoam muito mais hoje – faz-se necessário aventar algumas hipóteses para o fato. O caso de Dinah parece extraordinário, principalmente se considerar o volume de vendas, com muitos *best-sellers*, traduções a outros idiomas e a quantidade de adaptações ao cinema e televisão. Mesmo hoje é raro escritora com sucesso semelhante. Anota-se que o segundo marido da escritora, diplomata cearense Dário Moreira de Castro Alves, foi responsável por insistir em preservar a memória de sua obra.

Trabalha-se com duas hipóteses sobrepostas para o apagamento: ser mulher e ter se dedicado às literaturas populares, como a FC. Ramiro Giroldo faz um alerta, ao tratar sobre a

questão do apagamento de escritores de ficção científica: “a razão para o esquecimento há de variar para cada autor, e precisa ser investigada caso a caso” (2012, p.15), o que se levará em conta na análise, principalmente por Dinah ter sido algo que hoje se traduz por “midiática”.

Os estudos de Zahidé Muzart (2000, p.18) apontam que o apagamento das mulheres na literatura brasileira se dá desde o esquecimento das escritoras do século XIX. A estudiosa nos chama atenção para o fato de que a sistemática exclusão de mulheres do cânone literário está vinculada ao fato de que a crítica e a historiografia foram durante muito tempo práticas masculinas. Isto porque o campo literário, assim como a sociedade, é um espaço de disputa do discurso em que está em jogo, entre outras questões, a autoridade científica e o capital simbólico. Se a história das mulheres, como postula Perrot (2003), foi, durante séculos, uma história de silêncios, a presença delas na literatura também se configura por certas interdições.

É preciso salientar que “a produção de livros de mulheres, ainda que hoje desaparecidos, não foi nada desprezível” (MUZART, 2000, p.18) naquele século e que as escritoras estavam cientes de sua subalternidade e expressavam isso em suas obras, travando lutas importantes para tentar mudar o cenário da literatura nacional (DUARTE, 2016). No caso das escritoras do século XIX, o que parece ter acontecido é que “estranhamente, tudo foi sendo paulatinamente esquecido a partir do século XX – melhor dizer do Modernismo” (MUZART, 2000, p.18). O apagamento de Dinah Silveira de Queiroz pode ter relação com o de suas companheiras do século anterior, uma

vez que Duarte (2016, p.9-10) chama atenção para o fato de que a baixa quantidade de mulheres escritoras convidadas para o evento é um dado de silenciamento das autoras que começaram a produzir entre as décadas de 1920 e 1930.

É interessante verificar que a luta das mulheres por direitos sociais se mistura à sua inserção no campo literário, não são movimentos desconectados. Aliadas das posições de poder, elas foram muitas vezes relegadas e ficaram às margens. O que se percebe é que as questões complexas de gênero dão a tonalidade da permanência do apagamento, mas não apenas, muitos desses silêncios são interseccionados por outras demandas como raça, classe, sexualidade. O tipo de literatura que elas produzem também contribuem para esse processo de exclusão dinâmico.

No âmbito da Ficção Científica Brasileira, ao estabelecer a Primeira Onda, convidando nomes como Dinah e Jerônimo, escritores com trânsito em jornal, cinema e rádio, o editor Gumerindo Rocha Dorea procurou aproximar-se do modelo de mercado estadunidense para ficção científica no início do século XX: uma literatura inserida em indústria de massas, com produção e consumo em escala industrial, em que a rádio, o cinema e depois a televisão desempenham papel tanto para difundir quanto para adaptar obras. Entretanto, se nos EUA a FC será leitura destinada às classes populares distribuídas em pontos de venda em estações de trem e ônibus e bancas, compradas entre o trajeto da casa ao trabalho a centavos de dólar – as *pulp fictions*² –, no Brasil, não será possível estabelecer este modelo.

2 Embora o termo *pulp* faça referência a um tipo de papel mais barato, em oposição ao papel encerado, o termo *pulp magazine* designa o formato da publicação: 7 x 10 polegadas com 128 páginas.

Na tese sobre o pioneirismo de Jeronymo Monteiro na indústria cultural brasileira, Marina Oliveira ressalta as óbvias barreiras sociais da década de 1930, “fazendo com que a produção e o comércio de livros fossem praticamente inexistentes em termos de mercado” (2018, p.131) – Braulio Tavares (2011, p.62) irá localizar a produção de Jeronymo como ponto de inflexão entre a influência das *pulp fictions* norte-americanas e da tradição romances científicos europeus, a exemplo de Flammarion, Verne e Wells.

Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade*, traz dados sobre o analfabetismo no Brasil no início do século: 75% em 1920 e 57% em 1940 (2006, p.144). O país, que emerge do pesadelo de séculos de sistema escravocrata com desigualdade acachapante, não conseguirá criar público suficiente para uma indústria dessas nas classes operárias na década de 1960. Até hoje, a leitura é um privilégio traduzido em capital social, aspecto que a torna exclusiva de uma elite intelectual e cuja popularização é vista como suspeita, pois sua difusão é ameaça disruptiva ao estratificado sistema social brasileiro. Assim, mesmo contando com nomes bastante conhecidos do público leitor, como Dinah e Jeronymo, o alcance das obras da GRD será limitado a essa elite intelectual urbana.

Ainda na discussão a respeito do subdesenvolvimento da cultura das *pulp fictions* no Brasil, Alexandre Meireles da Silva expõe dois argumentos: o de Bráulio Tavares a respeito do papel da tecnologia “no processo de formação da sociedade estadunidense” (TAVARES *Apud* SILVA, 2008, p.264), que não encontrará similar brasileiro; e o de Murilo Garcia Gabelli, ressaltando “a influência europeia, em particular inglesa e francesa, sobre o desenvolvimento da literatura especulativa” (GABELLI *Apud* SILVA, 2008, p.264) na passagem do século XIX e XX.

Nessa esteira, Fabiana Pereira (2005) argumenta que a cultura literária brasileira privilegia expressões miméticas (“realistas”, nas palavras da pesquisadora), bipartindo-se o cânone na (a) vertente erudita – inicialmente francófila e europeia, tolerando expressões estadunidenses – e na (b) vertente popular, cujas obras encarnam mitos da nacionalidade, “tornando-se um capital simbólico através do qual o intelectual periférico se diferencia, positivamente, de seus pares de Primeiro Mundo” (PEREIRA, 2005, p.119). Dessa maneira, elegem-se elementos apaziguadores da cultura popular nacional amalgamados a uma tradição importada. A montagem não suportará o enxerto da ficção científica, pois, além de fugir da francofilia dominante, se trata de uma literatura popular desde sua origem, destinada ao operariado do hemisfério norte. Conforme resume Pereira com precisão: “não é suficientemente erudita, nem enraizada no solo popular mestiço, dois aspectos institucionalmente valorizados como características genuínas da cultura nacional” (2005, p.114-115).

Também corrobora o fato da produção da Primeira Onda da FC, diante do golpe de 1964, não formular utopias ou mesmo obras radicalmente antagônicas ao posicionamento colonialista brasileiro na ordem mundial da Guerra Fria, preferindo sugerir críticas oblíquas, não conseguindo angariar a simpatia da esquerda militante e organizada, público que poderia, eventualmente, se interessar por um conteúdo proletário, inclusive, é notório que a Geração GRD, em âmbito pessoal, não apresentava uniformidade ideológica – ao contrário, era composta desde Gumercindo Rocha Dorea à direita, “participara ativamente do movimento integralista de Plínio Salgado, e num primeiro momento apoiava o novo

Governo” (PEREIRA, 2005, p.36), até André Carneiro, “anarquista, fichado no DOPS e passou parte dos anos de chumbo fugindo dos militares” (2005, p.36).

Passado o período candente dos anos de chumbo, a crítica posterior, mesmo à esquerda, que poderia se interessar pelo conteúdo por sua dicção popular e crítica aos usos da tecnologia no controle social, também não se volta às literaturas insólitas. O comportamento não é exclusivo do Brasil, pois dificilmente a FC dos EUA teria a expressão crítica atual sem a colaboração de acadêmicos como Fredric Jameson – respeitado por ser sua crítica ao pós-modernismo, embora também trabalhe com FC. China Miéville identifica o fenômeno como “um elitismo cultural de esquerda entre marxistas” (MIÉVILLE, 2014, p.108), afinal, “livros ‘realistas’ podem até fingir tratar do ‘mundo real’, mas isso não significa que nele reverberam com maior integridade e discernimento” (2014, p.108). O escritor britânico argumenta que “um romance presumidamente ‘realista’ sobre as desavenças de famílias de classe média, que pareçam hermeticamente fechadas, postas de fora dos conflitos sociais mais amplos, seria menos escapista do que, digamos, *Ratos e gárgulas*, de Mary Gentle” (2014, p.110).

Ursula Le Guin, na conhecida palestra *Why americans are afraid of dragons?* (“Por que os americanos têm medo de dragões?”, publicada em 1979), insere uma provocação ainda mais abrangente: leitores dos EUA olham com suspeita ou desprezo obras de cunho imaginativo, pois não conseguem se afastar da ética do trabalho, sempre destinada a se concentrar em resultados e em produtividade, impedindo que se admita a leitura por prazer. Afasta-se essa literatura insólita como uma distração, pois não

apresenta justificativa imediata “educacional”. O entretenimento só poderia significar comportamentos autoindulgentes ou escapistas (acrescenta-se que, nos discursos à esquerda, a postura é chancelada pela crítica rasa contrária a “cultura de massa”, como se existisse algo à venda nas livrarias que seja produzido em uma esfera separada do sistema capitalista). Ao final do texto, Le Guin (1979) sugere, inclusive, que a postura anti-ficção seja relacionada à construção da masculinidade, bastante complexa, mas que poderia ser resumida na necessidade do afastamento de conteúdos “femininos” ou “infantis”.

Com esse encadeamento, pode-se entender a lógica que rege o apagamento da obra de Dinah Silveira de Queiroz. Sua tentativa em produzir uma literatura de dicção popular é lida como uma escrita indulgente, não trazendo aquele fabuloso “desafio ao intelecto”. Ainda traz um comportamento disruptivo, pois “não sabe se comportar” como digna representante da elite cultural – com uma postura democrática, se propõe a discutir, de igual para igual, sem usar pseudônimo, suas reflexões com leitoras sobre assuntos que vão de flanelas à política internacional. Pior, a escritora alerta que é importante se prestar atenção a questões tecnológicas diante de um país que assiste, de forma bastante passiva, o pacto colonial sendo mais uma vez renegociado, no qual se exige que a produção de ponta tecnológica nunca fique ao sul do Equador.

Não é à toa que, ao publicar seu primeiro livro de ficção científica, *Eles Herdarão a Terra*, Dinah desculpa-se pela incursão: “Perdoem-me, queridos, se os levo a participar destas líricas vadiagens, dessas absolutamente informais escapadas ao Território do Absurdo” (QUEIROZ *Apud* CAUSO, 2013, p.177). Mesmo que,

sem pedir desculpas, volte a “cometer” um novo livro de FC depois, a autora certamente imagina a audácia do empreendimento.

COMBA MALINA: 50 ANOS DEPOIS

Na década de 1970, no Brasil, as lutas feministas se configuravam de maneira diferente de outros países. Além das demandas próprias do movimento, as mulheres brasileiras estavam preocupadas com a conjuntura histórica, que lhes impôs que “se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida” (DUARTE, 2003, p.165). Dinah Silveira de Queiroz, como vimos ao longo desse estudo, não se eximia do debate e procurou ao longo de sua carreira literária enfrentar as mais diversas questões sociais do seu tempo.

Em *Comba Malina* não foi diferente. Publicado em 1969, pouco depois da promulgação do AI-5, o livro promove diálogo com esses dois contextos sociais: antecipa e procura dar conta de alguns aspectos da luta das mulheres, tensionando o machismo e o lugar destinado a elas na sociedade; e problematiza o endurecimento da repressão e do regime ao questionar os estados autoritários, o controle da mídia, a herança escravocrata e as relações coloniais. Deflagra ainda a intolerância contra povos originários e alerta para o medo irracional do “outro” como um sujeito coletivo pautado na diferença.

As reivindicações feministas da época também estavam preocupadas com o debate a respeito da sexualidade, o prazer feminino e o acesso ao aborto. A noção de que o corpo das mulheres não pertencia ao estado, mas tão somente a elas, apareceu como uma questão bastante importante que

recuperava, após mais de sessenta anos, as inflamadas discussões que socialistas e anarquistas do início do século XX haviam promovido sobre a sexualidade. O planejamento familiar e o controle da natalidade passam a ser pensados como integrantes das políticas públicas. (DUARTE, 2003, p.165)

A preocupação com a representação feminina, com o direito da mulher ao próprio corpo e com as lutas feministas está presente em *Comba Malina* como um todo: na denúncia da perseguição da cultura cigana e da caça às bruxas, configuradas nas mulheres de culturas dissidentes, como acontece no conto homônimo ao livro; pela presença de mulheres na conciliação de conflitos entre as espécies planetárias, como acontece em “Os Possessos de Núbia” e “Eles Herdarão a Terra”; na reivindicação de subjetividades femininas dissidentes, como acontece em “Ânima” e “O carioca”.

Em “Os Possessos de Núbia” a questão do direito ao corpo é o mote inicial da história. Num futuro distante, conhecemos Bruno, o protagonista que não aceita que a esposa Bella conceba seus filhos de modo natural, como há muito tempo não se fazia no planeta Terra. Em uma época em que a geração de bebês é mediada por um controle de natalidade que previa que a mãe moderna tivesse filhos em cubas de porcelana, em vez do próprio ventre, a escolha de Bella era considerada brutalizada e digna de vergonha porque subverte as “virtudes femininas de submissão e silêncio, nos comportamentos e gestos cotidianos” (PERROT, 2003, p.22), exigidas como centrais para as mulheres que eram esposas assemelhando o futuro da Terra com o contexto da condição feminina à época em que *Comba Malina* fora escrito.

O retorno da geração da vida para o corpo da mulher, na história, é visto como o retorno do feminino para um lugar de animalização, que remonta práticas ancestrais inferiores: “foi assunto de controvérsias infundáveis nos jornais de imagem concreta, essa criança que abalou as boas maneiras das mulheres de então. Falou-se muito daquela fêmea que desprezava os conceitos altamente civilizados da mãe moderna” (QUEIROZ, 2001, p.21). A mulher de Bruno não havia apenas quebrado normas, mas também havia atravessado uma fronteira irreversível que a tornava não apenas abjeta, mas alguém capaz de contaminar a sociedade com práticas transgressoras. Ela podia influenciar negativamente outras futuras mães. Seu corpo, agora reivindicado, era uma afronta para as conquistas estabelecidas, uma mácula para a vida social.

Segundo Elizabeth Grosz, a oposição entre macho e fêmea, estabelece-se sob o signo da diferença. A presença de um binarismo determina a correlação do homem como mente e da mulher como corpo e este estatuto “não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje” (GROSZ, 2000, p.49). No trecho supracitado de “Os Possessos de Núbia”, é a esse binarismo que a autora procura criticar. As práticas sociais da então era moderna da Terra do futuro se configuram como tentativas de disciplinamento das paixões e corpos femininos, considerados dissidentes.

E à essa afronta imposta por Bella, a emancipação feminina, a virilidade de Bruno não pôde suportar. Abandonando a mulher e os dois filhos, ele se muda para a pequena colônia terráquea localizada em Núbia. O planeta é apresentado ao leitor como uma terra de promessas e pretensa felicidade, que esconde, por meio

do controle do acesso às informações e da manipulação da droga chamada *fixê mio*, que propicia o prazer e a tranquilidade, complexas camadas de relações de poder.

Capitão Welsch é o homem que comanda a colônia com mãos de ferro, em uma clara alusão aos regimes autoritários e suas consequências nefastas. De forma distópica, a máquina orwelliana de manipular notícias é instaurada no planeta-colônia pelos militares para que ninguém queira regressar à Terra. Além da governança, o cotidiano é extremamente paramentado e militarizado, com a presença de um exército de robôs a fim de garantir a segurança. Aqui, segundo Fernando Cristóvão (1989), o progresso e a tirania andam de mãos dadas. Welsch esconde as reais condições de vida no planeta Núbia ao mesmo tempo em que distorce dados, incentiva a alienação da população, e transforma a representação da vida na Terra em uma realidade impossível para aqueles que vivem longe. Entretanto, na medida em que a narrativa avança, percebemos que o equilíbrio da vida na colônia é matéria frágil e difusa.

Para garantir que nubienses se mantenham atados às suas práticas de controle, o capitão conta com a ajuda de uma figura feminina curiosa: Drusa, a psicóloga do grupo. Com técnicas nada convencionais, ela contorna as expectativas e ansiedades da colônia, e soluciona os conflitos individuais e coletivos, levando seus pacientes a retornarem para um lugar de infância doloroso e birrento. As demandas desses adultos que se transformam em crianças instáveis só podem ser apaziguadas e reconciliadas por meio da aplicação de carícias e beijos na boca dados pela própria psicóloga, “numa cordialidade quente, que, generosa, oferecia a todos os de sua clínica” (QUEIROZ, 2001, p.22). Com a metodologia,

Drusa estabelece uma relação em que a comunidade se torna dependente emocionalmente de sua figura.

A autoridade da personagem há de ser criticada. Se por um lado é transgressor e disruptivo o jeito como a narrativa a apresenta ao leitor, evidenciando uma mulher que se coloca socialmente e estabelece um poder enorme sobre os que estão à sua volta, por outro a maneira como ela exerce esse poder ainda vem de um espaço de representação feminina nebuloso e estereotipado. Apesar de ser um elemento de estranhamento, que atesta a frágil saúde mental daquela comunidade, não deixa de fazer eco ao clichê da sensualidade excessiva das mulheres no espaço, tão presentes nas capas de *pulps* dos EUA. Por mais que as atitudes de Drusa estejam vinculadas à área da ciência e ela tenha total compreensão de suas aptidões de cura e cuidado, a perspectiva pela qual ela empenha suas ações é de um corpo que está colocado à disposição da sociedade e em sacrifício pelo “bem maior”. Ainda é uma corporeidade que se empenha em controlar as paixões.

Núbia é iluminada por Glauco, seu perigoso sol, que ao longo da trama protagoniza a tentativa de extinção da vida no planeta e desempenha o importante papel de deflagrar as contradições em que vivem os colonos. O ápice da trama se dá quando as temperaturas se elevam de tal maneira que “a segurança e a felicidade artificiais volatilizam-se” (CRISTÓVÃO, 1989, p.125), derretendo junto com os robôs, e com “a diminuição da dose de *fixêmio* volta a incerteza e a angústia” (1989, p.125 - grifo do autor). Não se sabe ao certo se o calor brutal, ao qual Núbia é exposta, contraria os cálculos e expectativas dos especialistas comandados pelo Capitão Welsch ou se haviam dados secretos protegidos por esquemas de controle

da informação do próprio capitão. O certo é que a espreita da morte iminente faz com que a pequena comunidade se encastele e fortaleça em suas próprias mediações, para suportar o calor intenso e as ações de Glauco.

Como um oásis em meio ao caos do solo nubienso, a colônia descobre, por meio do episódio, a existência de povos originários que viviam no centro do planeta. Dentro do discurso oficial militar,

os colonos enviados ao planeta não foram informados da existência desses habitantes subterrâneos, já que se pensava que o conhecimento de sua existência iria desviá-los de sua sociedade utópica, livre da guerra, da doença e dos desastres naturais que atingem a Terra. (GINWAY, 2005, p.58-59)

Numerosos, desesperados e fugindo da morte, esses povos originários buscam auxílio na pequena comunidade que, protegida por uma redoma de vidro e consumida pelo pavor, lhes nega ajuda. Um a um, os seres daquele povo até então desconhecido, vão morrendo às portas da colônia.

Comandados por Capitão Welsch, os terráqueos habitantes de Núbia agora se parecem mais com tiranos do que com seres que se pretendiam evoluídos. Podemos verificar nesse trecho de tensão uma metáfora contundente que nos remonta aos períodos de um Brasil colonial ou mesmo se assemelha às violências da ditadura militar. Segundo Sueli Carneiro (2019), a herança colonial e escravocrata do país é a origem das construções de nossa identidade nacional balizada na diferença e da subalternização dos negros pelos brancos. No conto de Dinah Silveira de Queiroz, essa diferença se estabelece entre os terráqueos e o povo recém-conhecido do centro do planeta.

Ao problematizar a maneira como os colonizadores encaram os que buscam ajuda, a autora estabelece limites bem definidos para o “nós” e o “eles”, que se clivam não apenas no não entendimento desse “outro” coletivo, mas também no desejo de aniquilação. A crítica que emerge do texto muito se assemelha às disputas discursivas e sociais travadas no contexto da história do país e pode se configurar como uma denúncia à brutalização e animalização com que negros e indígenas têm sido representados. A elite, representada pela pequena colônia, dizima os povos que não reconhece como iguais.

Bruno, num ato desesperado, lança-se para fora da redoma a fim de salvar um bebê à beira da morte, nos braços da mãe, fechando um ciclo iniciado no momento em que abandonou Bella e seus filhos. Seu ato de reparação é tardio e ele sucumbe à morte. É nesse contexto que aparece mais uma figura feminina: Célia, que ocupa o papel de mulher solteira desimpedida e também de prostituta. É ela quem conclui o ato de Bruno e resgata o bebê salvando-lhe a vida. Em contraposição com a destruição promovida por Glauco, Célia é apresentada como a conciliadora dos dois mundos: a colônia de invasores, que tomam posse de Núbia e da possibilidade de sobrevivência no planeta, e, ao garantir a sobrevivência do bebê e assumir sua criação, permite a continuidade do povo originário à beira da destruição.

Segundo Michelle Perrot, em sociedades patriarcais, o modelo que se espera ser seguido por mulheres prevê o recato, a contenção dos gestos e das falas, a não ocupação do espaço público, uma vez que “todas as particularidades dos corpos singulares devem ser amenizadas até o desaparecimento e à conformidade a um

modelo impessoal” (PERROT, 2003, p.15). Bella, Drusa e Célia não se contentam em cumprir o papel que lhes é imposto socialmente pela tradição canônica, pautado subserviência, e elas rompem com os códigos de conduta limitadores e assumem o protagonismo das situações. Ao mesmo tempo, a transgressão de Bella e Célia possui um destino bastante esperado pela família tradicional: a maternidade, mostrando o limite que a ruptura teria no espectro da narrativa – esse fechamento resignado aponta para o tempo histórico de produção do texto, 1969, época do ocaso das utopias do país do futuro.

A ruptura social também é tematizada em “Ânima”. O conto nos traz a experiência ousada do professor Jorge Alves em fazer uma expedição ao planeta Vênus chamada “Operação Ânima”. Nela, sondas espaciais e uma equipe de condenados à morte, liderada por ele, irão coletar dados para viabilizar o projeto de propulsão dos espíritos e do entendimento de *ânima*, uma espécie de potência e energia da alma. A viagem espacial funciona aqui também como uma espécie de resgate e alternativa àqueles que foram alijados da sociedade.

A proposta, apresentada em assembleia das Nações Unidas é vista como chacota mundial e figura como uma grande piada fadada ao fracasso. A viagem espacial só ganha certa projeção quando Marta, uma garota brasileira à beira da morte, resolve pleitear uma vaga na expedição. Inicialmente, o cientista é contra, haja vista a incerteza das competências da menina, que era “demasiado imatura para transmitir experiência ou sensações quando voltasse à terra”; e os perigos da viagem, uma vez que não era “possível prever se, estando doente, o choque de *ânima* seria suportado por

um corpo que, dentro em breve, estaria paralisado pela morte” (QUEIROZ, 2001, p.69). A indisposição foi apenas superada com a mobilização mundial em torno da inscrição da jovem, que tornou sua concordância inevitável.

O conto chama atenção não exatamente por sua narrativa elaborada, ou pelas experiências interplanetárias, que podem ser vistas em outras narrativas de *Comba Malina*, posto que na verdade, não propõe nenhuma grande reviravolta. Sua engenhosidade repousa na ousadia das atitudes de Marta. Se pensarmos que ter voz é ter condição de se colocar no mundo, podemos dizer que às mulheres, em geral, esse direito ficou prejudicado ao longo da história. Recusar a voz se configura como uma violência, posto que é a recusa do “direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver, de participar, de interpretar, de narrar” (SOLNIT, 2017, p.30). Ao pleitear a vaga, Marta luta por seu direito de autodeterminação, por sua necessidade de participar da vida pública.

Quando Dinah Silveira de Queiroz coloca Marta dentro da expedição para Vênus, a narrativa rompe com essa lógica de opressão, rompe com o silenciamento e a interdição e evidencia a menina como corajosa, capaz de se relacionar ativamente com o cientista e os demais companheiros de maneira igual. Ela toma para si o protagonismo pelos seus atos e pelo que lhe resta de vida.

Ao renunciar ao claustro da casa e da doença, borra as fronteiras e os limites do lugar onde ela, como mulher, pode estar e ressignifica seu corpo e sua subjetividade. Isto porque, segundo Helena González Fernández (2009), o desejo oriundo de um corpo

desconforme, fragmentário, não aceito socialmente, põe em crise os modelos hegemônicos e harmônicos, que imprimem padrões. Um corpo enfermo é, de certa forma, um espelho que revela ao “eu” tudo aquilo que ele reconhece como abjeto, que lança esse “eu” ao desconforto do desconhecido do “outro”. Ciente de suas limitações, Marta estabelece confronto direto com Jorge Alves, ao não se sujeitar, ao transformar a sua doença em produção de conhecimento.

Já em Vênus, as neblinas e brumas denunciavam uma realidade fugidia em que o tempo não é contado do mesmo jeito que na Terra, um lugar em suspensão. A dialética estabelecida entre o cientista cético a respeito de assuntos que escapem à ciência e a menina em busca da centelha de vida fica ainda mais evidente ao final do conto. Marta decide ficar em Vênus e fazer com que sua *ânlma* se desprenda do corpo, não regressando para casa:

Você sabe que eu vou morrer, e então a minha sobrevivência será uma dúvida. Eu não creio no céu, como outras pessoas. Aqui, Jorge, eu poderia perder a minha figura, mas estou certa de que jamais deixaria de sentir a presença das coisas vivas que estão nesse mundo. (QUEIROZ, 2001, p.76)

Como já vimos, “ser privado de voz é ser desumanizado ou excluído da sua humanidade” (SOLNIT, 2017, p.28) e ao decidir de que maneira quer morrer, Marta recupera definitivamente seu lugar no mundo, sua humanidade ao não permitir que outras pessoas lhe digam como findar sua própria existência. Ela opera mais uma ruptura na tradição, abre mais uma fenda nas normas patriarcais.

Se por um lado Jorge Alves acreditava estar ensinando e controlando as variáveis de sua pesquisa para o desenvolvimento

da ciência, é a menina enferma que lhe ensina algumas lições a respeito da vida, de como permanecer no mundo para além da matéria. Ao tentar dissuadi-la, o cientista também sucumbe e não regressa. Mais uma vez, a narrativa aponta para o momento histórico, para o fechamento de possibilidades: a transgressão da garota, que se transforma em mulher ao longo da viagem, como se a própria autonomia lhe concedesse experiência de vida, também esbarra no limite imaginário: falece. A mulher livre, desimpedida, resta somente como ideal, somente a sombra de um sonho.

Dinah Silveira de Queiroz opera o deslocamento do centro da ação e da narrativa: da necessidade de uma viagem interplanetária como um grande feito, cujos benefícios de suas descobertas são avanços para a ciência, para a importância de colocar uma lupa num ponto do cosmos e compreender as conexões humanas. Vênus é o palco em que as tensões do cotidiano terreno se estabelecem e se resolvem. Vida e morte, as intensas disputas travadas pelas mulheres e a corporeidade das experiências aparecem em diálogo, revelando a ficção científica como ferramenta de crítica para as relações verificadas na sociedade.

Em entrevista à David Dunbar, vindo da Universidade do Arizona em 1972 (primeiro pesquisador a se deter sobre a produção brasileira em FC), Dinah comenta a respeito de suas referências: Júlio Verne e H. G. Wells. É interessante, entretanto, verificar que em *Estrelas o Meu Destino* de Alfred Bester (1956) haja um mecanismo muito semelhante de teletransporte proposto por Dinah em “Ânima”: Bester propõe o *jaunte*, um deslocamento causado por medo profundo, pânico, ódio ou dor. Embora parecido, o mecanismo à brasileira é oposto, movido à meditação e tranquilidade.

Se iniciamos nosso processo de análise dos contos verificando como os terráqueos também poderiam ser invasores e algozes em “Os Possessos de Núbia”, encerraremos esse percurso pela narrativa escrita de *Comba Malina*, observando como o contrário se deu. Inicialmente publicado em 1957, na revista *Jóia*, “Eles Herdarão a Terra” é o primeiro texto de ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz. Trata-se de uma invasão marciana, na qual a possibilidade de fuga não é possível.

Marcos, o narrador da história, conta os acontecimentos desde que conhecera tardiamente sua irmã Tuda, passando pela morte misteriosa do pai, até a chegada de um forasteiro mal-intencionado. O Farol da Ilha da Mola, no Rio de Janeiro, é o cenário para um projeto de dominação mundial que está além da vontade da família do protagonista.

No início do conto percebemos o ambiente familiar hostil e machista enfrentado por Tuda. Pai e irmão constantemente diminuem a garota ou a tratam sob a máxima de “mulher é bicho doido” (QUEIROZ, 2001, p.103), deixando claro o desconforto que sentem com a presença feminina na casa: “é o que se ganha, minha filha. Você também, como as outras, não merece confiança” (2001, p.103). Tuda chora, mas não chega a enfrentar os dois, ela é uma estrangeira entre os seus e no espaço privado lhe é requisitado o silêncio.

O desconforto de Marcos com a irmã é tão grande que quando o marciano chega, e ela avista algo que acredita ser um paraquedas no céu e corre para contar-lhe, ele não acredita: “você acha que um pára-quedas podia ficar sempre imóvel, aberto sozinho?... Ele

não está em cima das árvores, está entre as árvores. Venha tomar seu café, e depois vamos ver essa novidade que você descobriu” (QUEIROZ, 2001, p.107). A maneira como trata Tuda não demonstra carinho ou cuidado, é antes de tudo condescendente e vê a situação com certa ironia, acreditando tratar-se de algum delírio da irmã.

O encontro com o marciano, que chegara à casa naquela manhã, é inicialmente confuso. A figura exótica desperta mistério e curiosidade nos irmãos. Tuda é atenciosa e quer saber mais sobre o forasteiro, enquanto Marcos, desconfiado, sente o perigo se aproximar. A comunicação se modifica ao longo da narrativa: de início, o marciano procura estabelecer contato balbuciando palavras em português e, posteriormente, se comunica por meio de telepatia com os dois. A telepatia se dá através de um raio de luz que conecta a mente dos interlocutores.

O plano de invasão é revelado a Marcos, assim como uma possível conexão inicial entre seu pai e o povo de Marte. A colonização da Terra pelo povo do outro planeta é justificada sob as seguintes perspectivas, conforme se verifica no conto de Queiroz (2001, p.113): os terráqueos não merecem o mundo que tem; o povo marciano é mais evoluído; as condições precárias fazem com que eles vivam de maneira artificial; as instalações da Terra os lembra o quanto eles são infelizes, fato que lhes abre o canal para a apropriação. Entretanto, é claro que esse processo se dará de maneira autoritária e violenta, mediante guerra, uma vez que os forasteiros acreditam serem os verdadeiros herdeiros da Terra.

Para a colonização desse novo mundo pelos marcianos havia ainda o elemento de subjugação das mulheres terráqueas. O futuro

colonizador diz a Marcos que deseja Tuda. Na narrativa, apropriar-se de Tuda remete à violação histórica de mulheres como um ato de guerra. No “contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor” (CARNEIRO, 2019, p.314). Ao evocar tais práticas violentas, Dinah Silveira de Queiroz mais uma vez faz dura crítica às práticas coloniais e ao lugar imposto à mulher na história da humanidade.

No conto, fica claro que a colonização se dará pela Terra, pelo corpo e pela mente com as seguintes passagens: “você pensam que têm as suas mulheres, mas não possuem suas mentes” e “você nada sabem do requinte que é a posse de um espírito” (QUEIROZ, 2001, p.113). Conforme a passagem, verifica-se que o anseio de dominação não se basta em possuir matéria, é preciso se apossar da alma, da pessoa como um todo, para que não haja perspectiva de salvação da opressão. Tuda é tratada pelos dois como um objeto, um corpo disponível ao prazer masculino, que deve se submeter às vontades dos homens.

A discussão sobre o destino de Tuda se dá numa conversa entre homens da qual ela não participa. Ao dizer que a moça irá com ele por sua própria vontade, o marciano ignora que vontade tem a ver com autodeterminação e não é possível desejar plenamente quando se está excluído do processo de decisão. Na ocasião, a garota já havia sido posta para dormir pelo intruso, não tem como se autodeterminar. O invasor trata de seu corpo e subjetividade como uma negociação entre os dois mundos. À luz da história de violências de nosso país, podemos verificar que a reificação de Tuda se assemelha à subalternização de mulheres

negras e indígenas, alvos da exploração predatória do período colonial aos nossos dias.

Ainda que o personagem marciano informe: “levarei sua irmã daqui com sua própria vontade” (QUEIROZ, 2001, p.113), percebe-se, pela narrativa, que o sono de Tuda, imposto pelo alienígena, era também um jeito de manipulação do desejo. A moça não é “uma mediadora e salvadora”, como acredita Cristóvão (1989, p.127), seus atos e a maneira de conversar com a figura masculina do colonizador não determinam seu destino: Tuda é uma vítima.

A violência sexual que sofre vincula o estupro como “uma visão do corpo masculino como arma e do corpo feminino (no estupro heterossexual) como inimigo” (SOLNIT, 2017, p.43). Dinah Silveira de Queiroz alia ficção e realidade para evidenciar, por meio da narrativa, esse suposto direito histórico de violar mulheres tão amplamente denunciado por estudiosas como Sueli Carneiro (2019). Em “Eles Herdarão a Terra”, a colonização do planeta se assemelha à colonização do feminino.

Dinah Silveira de Queiroz opera crítica veemente aos estados de guerra, à alienação da sociedade: “vocês estão apodrecendo há séculos. Os seus líderes determinam, e vocês se matam aos montes, mas ainda não descobriram a origem dessas brigas, do suicídio de sua humanidade” (QUEIROZ, 2001, p.113). São a brutalização e a desumanização que permitem as mais diversas atrocidades.

Em outra ocasião, Dinah Silveira de Queiroz sugere que sua ficção científica esteja próxima às fábulas, em entrevista para David Dunbar em 1972: “No século XVIII se brincava, se diziam grandes verdades por intermédio dos animais. Hoje nós dizemos

essas verdades usando marcianos e outros seres que nós mesmos sabemos que não podem existir” (DUNBAR, 1976, p.1). A autora alerta, por meio da ficção científica, para um futuro inevitável e aterrador em que o homem é o seu próprio algoz. A presença de um alienígena, cujo desejo é colonizar a terra de forma violenta e autoritária, e a iminência da invasão marciana que figura em “Eles Herdarão a Terra” é o canal por meio do qual a deterioração será deflagrada.

Para finalizar o tópico e para trazer um pouco do discurso da própria autora a respeito de sua produção de ficção científica, Dinah diz que não haveria uma definição única para a FC que produz, e sim três:

Poderia ter várias definições porque eu faço vários tipos de ficção científica. Uma é a que já falei, a ficção científica unicamente como fábula; outra é a ficção científica ou conto ou romance organizado numa fábula, mas dentro de uma base científica. Outra eu acredito que fica entre o mundo do sonho e o mundo da realidade científica. Eu posso dizer só três. (DUNBAR, 1976, p.4)

Essa amplitude na definição apontaria para um traço experimentalista na forma de narrar da nascente FC, bastante flexível em termos de tratamento literário, podendo ser trabalhada no formato da fábula moral – tônica do livro em análise, como ocorre na narrativa examinada, “Os Possessos de Núbia”, até lançar mão de recursos da prosa poética para criar sensações oníricas de “Ânima”.

DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ HOJE

Dos estudos que procuram dar conta das autoras do século XIX, aos estudos que mapeiam as ausências na literatura

contemporânea, diversas pesquisas têm se debruçado sobre a presença das mulheres na literatura brasileira. Tal visibilização é uma forma de responder às demandas e lutas que elas têm travado na sociedade e no campo literário por reconhecimento e direitos. Nas primeiras décadas do século XXI, esse trabalho parece imperioso e cada vez mais aceito em programas de pesquisa. Projetos para fortalecer a leitura, fora do âmbito acadêmico, também aumentaram significativamente a rede entre mulheres – a exemplo do projeto nacional *Leia Mulheres*, com clubes de leitura ao redor do país. Entretanto, o otimismo deve existir, mas, de forma crítica, pois um apagamento puxa outros apagamentos – resgatar, analisar e refletir criticamente a respeito de obras à penumbra somente desvela outras injustiças históricas, por exemplo, as ausências de mulheres negras na Ficção Científica Brasileira.

Com relação ao insólito ficcional, também se assiste a esforços significativos de pesquisas, buscando não apenas reconhecer, mas catalogar, organizar e abrir espaços para possibilitar análises futuras. Exemplo é a obra de Matangrano e Tavares (2018), que se propõe não só a resgatar nomes que escreveram FC do século XIX ao XXI, mas nomeia um capítulo da obra: “Porque mulheres também escrevem ficção científica” (2018, p.103-110), trazendo ao mesmo tempo ênfase e incômodo sobre os olhares a respeito dessa produção. O aumento do interesse de estudos dessas literaturas é visto pelo incremento de trabalhos acadêmicos, como o Grupo de Trabalho Vertentes do Insólito Ficcional (Associação Nacional de pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). No âmbito editorial, há um florescimento de iniciativas de projetos editoriais em casas de diferentes portes para títulos brasileiros de

ficção científica como Aleph, Avec, Damme Blanche, Draco, Morro Branco, Monomito, Rocco, Plutão. Inclusive, anuncia-se que a editora Plutão republicará *Eles Herdarão a Terra* de Dinah Silveira de Queiroz ainda em 2019.

Pioneira na luta pela inclusão e permanência das mulheres em espaços literários de poder, Dinah Silveira de Queiroz é uma autora que urge ser lembrada não apenas por sua atuação no meio literário, mas também por sua intensa e extensa obra, por seu compromisso em transformar assuntos considerados reservados à elite cultural em matéria de diálogo popular, por ter sido popular e muito lida. Uma reparação que nos abre novas possibilidades para os tempos vindouros. Mesmo diante de um momento histórico desafiador para a pesquisa no país, trazer Dinah de volta nos traz uma abertura utópica, chances de se conhecer novas vozes, formas de atuação, de nos compreender mais uma vez o ontem para acertarmos no agora.

O que se faz agora, ao resgatar o passado, é direcionar a mesma pergunta de Dinah para mais 50 anos ao futuro, nessa máquina do tempo estranha de papel, memória e afeto. Que destino terá a obra de uma escritora daquela época quando estiver, ao zênite, o sol do século XXI?

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Veronica Eloí de (2012). "A Muralha e a representação indígena na televisão, na literatura e nas ciências sociais". *PROA Revista de Antropologia e Arte*, 1(4), 1-16. In <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2359> Acesso em 20.Out.2019.
- ANDRADE JÚNIOR, Lourival (2013). "Os ciganos e os processos de exclusão". *Revista Brasileira de História*, 33(66), 95-112. In <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v33n66/a06v33n66.pdf> Acesso em 20.Out.2019.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas (2018). “Dinah Silveira de Queiroz na Máquina do Tempo”. In: BETTIOL, Maria Regina Barcelos; VELOSO, Maria Thereza. (Orgs.). *Entre livros e discursos: a trajetória das mulheres da Academia Brasileira de Letras*. Frederico Westphalen: URI. p.39-56.

CANDIDO, Antonio (2006). *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.

CARNEIRO, Sueli (2019). “Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo. p.313-321.

CAUSO, Roberto de Sousa (2013). *Ondas nas Praias de um Mundo Sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. (Tese - Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em inglês). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. In https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-12032014-123051/publico/2013_RobertoDeSousaCauso.pdf Acesso em 20.Out.2019.

COLLING, Ana Maria (2014). *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção do corpo feminino na história*. Dourados: Ed. UFGD.

CRISTÓVÃO, Fernando (1989). “A ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz”. In: ALVES, Dário de Castro (Org.). *Dinah, caríssima Dinah*. Brasília, Belo Horizonte: edição do autor. p.121-132.

DUARTE, Constância Lima (2003). “Feminismo e literatura no Brasil”. *Estudos Avançados*, 17(49), 151-172. In <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18402.pdf> Acesso em 25.Jul.2017.

_____. (2016). “A literatura de autoria feminina e os anos 30 no Brasil”. *Araticum*, 14(2), 9-24. In <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/araticum/issue/view/106> Acesso em 27.Out.2019.

DUNBAR, David Lincoln (1976). *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*. (Tese - PHD em Filosofia). Departamento de Línguas Românicas, Universidade do Arizona. In <http://hdl.handle.net/10150/289377> Acesso em 20.Out.2019.

FANINI, Michele Asmar (2009). *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. (Tese - Doutorado em Sociologia). Faculdade de

Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. In https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-19022010-173143/publico/MICHELE_ASMAR_FANINI.pdf Acesso em 1.Out.2019.

FERNÁNDEZ, Helena González (2009). “Especulaciós sobre o desexo: corpos venéreos, desconformes e fragmentados”. In: GONZÁLEZ, Olívía Rodríguez; PIÑEIRO, Laura Carballo (Orgs.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega: Enfoques literarios e sociohistóricos*. A Coruña: Universidade da Coruña. p.159-175.

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

GIROLDO, Ramiro (2012). *Alteridade à margem: estudo de As Noites Marcianas, de Fausto Cunha*. (Tese - Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. In <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-09012013-144133/pt-br.php> Acesso em 1.Out.2019.

GROSZ, Elizabeth (2000). “Corpos Reconfigurados”. *Cadernos Pagu*, 14(1), 45-86. In <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340> Acesso em 31.Ago.2017.

LE GUIN, Ursula (1979). *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Nova York: G. P. Putnam’s Sons.

MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro - o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.

MIÉVILLE, China (2014). “Marxismo e fantasia”. *Margem esquerda*, 23(1), 107-117. In <http://bit.ly/34ws8k7> Acesso em 26.Out.2019.

MUZART, Zahidé Lupinacci (2000). “Pedantes e *bas-bleus*: histórias de uma pesquisa”. In _____ (Org). *Escritoras brasileiras do século XIX - Antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC. p.17-29.

_____ (2013). “Lembrando Dinah Silveira de Queiroz”. *Navegações*, Florianópolis, 6(2), 162-169. In <http://bit.ly/2NyGKZi> Acesso em 26.Out.2019.

OLIVEIRA, Marina João Bernardes de (2018). *Jeronymo Monteiro: um precursor da indústria cultural no Brasil*. (Tese - Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis. In <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/158296> Acesso em 1.Out.2019.

PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves (2005). *Fantástica Margem: o cânone e a ficção científica brasileira*. (Dissertação - Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. In <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6493@1> Acesso em 3.Ago.2018.

PERROT, Michelle (2003). “Os silêncios do corpo da mulher”. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora da Unesp. p.13-28.

QUEIROZ, Dinah Silveira de (2001). *Comba Malina*. Rio de Janeiro: Ediouro.

RÜSCHE, Ana (2019). “Comba Malina: a ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz (e seu apagamento)”. *Suplemento Pernambuco*. In <http://bit.ly/34qfYZV> Acesso em 26.Out.2019.

SILVA, Alexandre Meireles da (2008). “O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira”. *Eutomia Revista de Literatura e Linguística*, 1(2), 262-283. In <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/1941> Acesso em 31.Jan.2020.

SILVA, Cesar (2015). “Comba Malina, Dinah Silveira de Queiroz”. *Almanaque da Arte Fantástica Brasileira*. In <http://almanaqueafb.blogspot.com/search/label/Dinah%20Silveira%20de%20Queiroz> Acesso em 20.Out.2019.

SOLNIT, Rebecca (2017). *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. São Paulo: Companhia das letras.

STEFFEN, Ana Cristina (2019). *Quando a mulher tem voz: a narradora-personagem de Margarida La Rocque: a ilha dos demônios*, de Dinah Silveira de Queiroz. (Dissertação - Mestrado em Teoria da Literatura). Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. In <http://bit.ly/2PUVoNt> Acesso 1.Out.2019.

TAVARES, Braulio (Org.) (2011). *Páginas do futuro: contos brasileiros de ficção científica*. Santo André: Casa da palavra.

THOMÉ, Cláudia (2015). *Literatura de ouvido: crônicas do cotidiano pelas ondas do rádio*. Curitiba: Appris.

02

AUTORIA DE MULHERES NO CINEMA DE FICÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRO: OUTRAS PERSPECTIVAS PARA O FEMINISMO CONTEMPORÂNEO¹

Carolina de Oliveira Silva (Mackenzie)

*Recebido em 25 out 2019.
Aprovado em 23 mar 2020.*

Carolina de Oliveira Silva é Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pelo Mackenzie desde fevereiro de 2018 com a pesquisa “ELAS ESTÃO ENTRE NÓS! Corpos presentes, femininos ausentes no cinema de ficção científica brasileiro” sob orientação da Profa. Dra. Rosana Schwartz, Mestre em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz, concluiu sua dissertação “Ausentes, Vingativas, Irreverentes, Infantis: as personagens femininas na obra de Quentin Tarantino” em setembro de 2017, é também Especialista em “História da Arte: Teoria e Crítica” pela Universidade Paulista de Artes, concluiu a graduação em “Comunicação Social - Rádio, TV e Internet” pela UAM em 2014 com o mockumentary “Dormiu no Ponto” e é formada também em Fotografia e Design Gráfico. Possui experiência em televisão como estagiária nas áreas de Jornalismo, Produção Infantil e Departamento de Artes (Fundação Padre Anchieta), é editora de vídeo e atualmente trabalha como professora de Cinema, Rádio e TV no SENAC.

1 Artigo apresentado no II Colóquio Modos de hacer: cines y mujeres de América Latina na mesa Gêneros. O evento aconteceu nos dias 11, 12 e 13 de setembro de 2019 na Universidad Autónoma de Madrid.

Resumo: Este artigo pretende desenvolver uma reflexão acerca da perspectiva de cineastas mulheres no cinema brasileiro a partir de um recorte que abarque a cinematografia de ficção científica nacional. Ao abordar o filme *Kenoma* (1998) de Eliane Caffé e *Acquaria* (2003) de Flávia Moraes, essa pesquisa pretende questionar: quais as contribuições do gênero para o desenvolvimento de um olhar feminino? Quais as perspectivas para uma FC brasileira em meio as prerrogativas do feminismo contemporâneo? Ao analisar os meios de representação para as personagens femininas, a utilização do corpo como um dos meios de contestação e as temáticas ambientais – a falta de água e o modo de vida primitivo – abordados no filme, a hipótese é de que, mesmo confirmando a escassez quanto a autoria, a própria FC científica brasileira resguarda aproximações muito contundentes com a história das mulheres no país, assim como, possui muito a dizer sobre uma alternativa cada vez mais decisiva em nossa forma de convívio social.

Palavras-chave: Cineastas Mulheres; Cinema Brasileiro; Ficção Científica; Teorias Feministas Contemporâneas.

Abstract: This article aims to develop a reflection on the perspective of female filmmakers in Brazilian cinema from a perspective that encompasses national science fiction cinematography. By approaching the film *Kenoma* (1998) by Eliane Caffé and *Acquaria* (2003) by Flávia Moraes, this research aims to question: what are the contributions of the genre to the development of a feminine look? What are the prospects for a Brazilian SF amid the prerogatives of contemporary feminism? In analyzing the means of representation for female characters, the use of the body as one of the means of contestation and the environmental themes – lack of water and the primitive way of life – addressed in the films, the hypothesis is that, even confirming the scarcity of authorship, the Brazilian

scientific SF itself safeguards very strong approaches to the history of women in the country, as well as has much to say about an increasingly decisive alternative in our way of socializing.

Keywords: Women Filmmakers; Brazilian Cinema; Science Fiction; Contemporary Feminist Theories.

INTRODUÇÃO

O cinema brasileiro de autoria feminina é um terreno em constante desbravamento. Cada descoberta ainda se mostra como um pequeno tijolo solto em meio ao grande e estático muro da historiografia do nosso cinema. Como um tipo de arqueologia que pretende trazer à tona as diferentes trajetórias de opressão, invisibilidade e resistência feminina, o contexto oferecido pelas histórias de ficção científica, como bem aponta a escritora estadunidense Ursula K. Le Guin (2014) e da qual nos valemos aqui, não prevê o futuro, mas descreve o seu tempo e, em um movimento cada vez mais plural, buscamos contemplar outras histórias. Em 2018, o lançamento do livro *Feminino Plural – Mulheres no cinema brasileiro*, organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco preocupou-se em abranger diversos períodos da história e seus diferentes tons: o cinema silencioso e moderno, o cinema durante a ditadura militar, a militância feminista, o cinema das décadas de 1970-80, o cinema erótico, os protagonismos, o cinema negro, o documentário, os curtas-metragens, os documentários biográficos e, finalmente, as subversões.

Ao considerar diferentes linhas de pensamento, é como se a cada momento descobríssemos universos paralelos que não sabíamos, até então, que existiam. Dessa maneira, trazemos à moda

da boa e velha FC, uma abordagem que pode e deve considerar uma história do cinema brasileiro de ficção científica contada por mulheres. Em um exemplo de longa-metragem, trazemos à tona os filmes *Kenoma* (1998) de Eliane Caffé e *Acquaria* (2003) de Flávia Moraes, todavia, a intenção, é claro, não é identificar forçosamente temáticas feministas em filmes que, a princípio, não se preocupariam com isso, e sim discorrer a partir de histórias que possam ser pensadas de uma perspectiva pouco considerada ou como a própria história das mulheres indica: invisibilizada por uma lógica amplamente positivista, linear e androcêntrica. Como bem apontam os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006) em suas dedicadas análises multiculturalistas que abarcam toda e qualquer produção como um processo cultural de igual importância, as produções podem ser críticas e o mais importante, efetivamente colaborativas em todas as suas esferas.

O desafio reflexivo à representação, típico de filmes mais recentes como *Reassemblage* (1982), foi antecipado em *Pouco a pouco* (*Petit à Petit*, 1969). Nele, Jean Rouch faz seu protagonista africano Damoure “praticar antropologia” dentro da “estranha tribo” conhecida como parisienses, medindo seus crânios e os interrogando sobre seus costumes bizarros. Alguns filmes brasileiros dos anos 70, como *Congo* (1977), de Arthur Omar, ridicularizaram a própria ideia de que um cineasta branco fosse capaz de dizer qualquer coisa de valor sobre a cultura indígena ou africana no Brasil, enquanto outros, como os de Andrea Tonacci, simplesmente cediam a câmera para o “outro” a fim de possibilitar uma “conversa” de mão dupla entre os brasileiros urbanos e os grupos nativos. Às vezes o diálogo se voltava contra os próprios cineastas. Em *Raoni* (1978), os

índios ponderam sobre a possibilidade de matar os cineastas – para eles, apenas outro grupo de assassinos em potencial – e decidem por fim poupá-los para que “levem nossa mensagem ao homem branco”. Em *Mato eles?* (1983), de Sérgio Bianchi, um índio pergunta ao diretor exatamente quanto dinheiro ele vai ganhar com o filme, tipo de pergunta inconveniente que em geral acabaria no lixo da sala de edição. Assim, o cineasta assume alguns riscos de um diálogo real, de um desafio potencial da parte de seus interlocutores. A questão não é mais como representar o outro, mas como colaborar com o outro em um espaço em comum. O objetivo, raramente é alcançado, é garantir a participação efetiva do “outro” em todas as fases da produção. (2006, p.69)

Assim, ao insistirmos na participação e na diversidade, justificamos, enfim, o recorte proposto para esta análise: partimos de 36 filmes elegidos para compor uma visão que considere, num primeiro momento, a relevância do corpo feminino nas histórias de FC no cinema brasileiro. Entretanto, as questões de autoria feminina voltam ao que Shohat e Stam (2006) nomeiam como todas as fases da produção, afinal, ao considerarmos um filme como um documento efetivo da história, e não apenas da história apresentada no roteiro, as circunstâncias de produção também pretendem dizer muito sobre a nossa própria história.

Os 36 filmes foram elegidos a partir da leitura da tese de doutorado de Alfredo Luis Paes Suppia (2007) intitulada *Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood*. Com o intuito de abranger ao máximo as diferentes histórias que engendram a FC brasileira – comédia, terror, pornochanchada,

musicais, filmes experimentais e outros, a escolha dos filmes não obedece a uma lógica que trata de temáticas feministas, mas sim de demonstrar as mais distintas abordagens dessas personagens, misturando protagonistas, não protagonistas e antagonistas.

AS MULHERES DA FC BRASILEIRA

Ao nos voltarmos para a cinematografia brasileira de ficção científica e de autoria feminina com destaque para a produção de longas-metragens, o cenário é tão escasso e incerto quanto a própria produção nacional do gênero. O recorte que destaca a autoria feminina no cinema desse gênero, na verdade, é fruto de um questionamento que pretende compreender como é feita a construção do corpo feminino nesses filmes. Assim, ao me deparar com 362 títulos produzidos entre os anos de 1947 e 2016, a lista que parecia extensa tornou-se pequena quando a pergunta sobre a autoria feminina foi efetivamente lançada.

Dos 36 filmes, apenas dois títulos, *Kenoma* e *Acquaria* foram dirigidos por mulheres: Eliane Caffé e Flávia Moraes. Ambas as produções carregam o nome de cidades em suas histórias, colocando quase sempre em pauta as questões de convivência das relações entre os humanos e o meio em que se vive, ou seja, o coletivo. No que se refere à produção e aos elencos, a participação das mulheres também está longe da equidade, como mostra a tabela abaixo, elaborada a partir das informações cadastradas sobre a filmografia brasileira na base de dados da Cinemateca³.

2 Os 36 filmes citados fazem parte de minha tese de doutorado “Elas estão entre nós! Corpos presentes, femininos ausentes no cinema de ficção científica brasileiro”.

3 Em algumas produções as informações não se encontravam disponíveis na base de dados da cinemateca, nessas situações, utilizou-se como fonte o site IMDB.

Filme	Mulheres/ homens no elenco	Mulheres/ homens na produção
<i>Uma Aventura aos 40</i> (1947) de Silveira Sampaio	2/2	0/4
<i>O Homem do Sputnik</i> (1959) de Carlos Manga	7/21	2/17
<i>Os Cosmonautas</i> (1962) de Victor Lima	2/8	1/20
<i>O 5º Poder</i> (1962) de Alberto Pieralisi	2/20	2*/22
<i>A Espiã Que Entrou em Fria</i> (1967) de Sanin Chermes	11/23	0/20
<i>Roberto Carlos em Ritmo de Aventura</i> (1968) de Roberto Farias	6/11+	0/6
<i>O Homem Que Comprou o Mundo</i> (1968) de Eduardo Coutinho	5/25	2/11
<i>Brasil Ano 2000</i> (1969) de Walter Lima Jr.	3/10	0/14
<i>O Jardim das Espumas</i> (1970) de Luiz Rosenberg Filho	2/8	3/7
<i>Quem é Beta?</i> (1973) de Nelson Pereira dos Santos	8/9	2/22
<i>A Noite do Espantalho</i> (1974) de Sérgio Ricardo	9/19	6/26
<i>Parada 88 - O Limite de Alerta</i> (1977) de José de Anchieta	7/21	10/34
<i>Excitação</i> (1977) de Jean Garret	4/4	1/8
<i>As Filhas do Fogo</i> (1978) de Jean Garret	7/3	4/19
<i>Fruto do Amor</i> (1980) de Milton Alencar Jr.	11/16	3/29
<i>O Inseto do Amor: Anophelis Sexualis</i> (1980) de Fauzi Mansur	37/36	2*/23
<i>Abrigo Nuclear</i> (1981) de Roberto Pires	6/10	1/12
<i>Punk's - Os Filhos da Noite</i> (1982) de Levy Salgado	7*/17	2/11*

<i>As Ninfetas do Sexo Selvagem</i> (1983) de Wilson Silva e Izat Surman	6/3	0/17
<i>A Mulher de Proveta</i> (1984) de José Rady	6/2	1/7
<i>Amor Voraz</i> (1984) de Walter Hugo Khouri	6/4	4/28
<i>A Quinta Dimensão do Sexo</i> (1984) de José Mojica Marins	4/9	2/8
<i>As Sete Vampiras</i> (1984) de Ivan Cardoso	21/16	10/40
<i>Areias Escaldantes</i> (1985) de Francisco de Paula	23/44	13/41*
<i>Por Incrível Que Pareça</i> (1986) de Uberto Moio	6/21	14/44*
<i>Oceano Atlântis</i> (1991) de Francisco de Paula	10*/14	15/39*
<i>O Monstro Legume do Espaço</i> (1995) de Petter Baiestorf	4/23	2/9
<i>Kenoma</i> (1998) de Eliane Caffé	9/35	15/41
<i>Acquaria</i> (2003) de Flávia Moraes	8/29	15/69
<i>Um Lobisomem na Amazônia</i> (2005) de Ivan Cardoso	7/12	16/64
<i>Centopeia</i> (2005) de Daniell Abrew	3/4	1/3
<i>O Homem do Futuro</i> (2011) de Cláudio Torres	5/21	32/53
<i>Área Q</i> (2011) de Gerson Sanginitto	5/9	9/24*
<i>Branco Sai, Preto Fica</i> (2014) de Adirley Queirós	1/4	1/7
<i>Deserto Azul</i> (2014) de Eder Santos	2/4	4/21
<i>A Repartição do Tempo</i> (2016) de Santiago Dellape	5/7	0/4

Tabela 1 - Mulheres no cinema brasileiro de FC4

4 Esta tabela mostra um primeiro levantamento sobre a quantidade de mulheres e homens no elenco e na equipe técnica em 36 filmes de ficção científica brasileiros. O símbolo (*) significa que pode haver alguma diferença nesses números, já que, alguns nomes não foram possíveis de identificar e checar a quem exatamente pertenciam.

Nessa breve contabilização, constatamos que dentro deste recorte, apenas cinco filmes superaram a quantidade de mulheres no elenco: *As ninfetas do sexo selvagem*, *O inseto do amor*, *A mulher de proveta* – produções com teor erótico –, *Amor voraz* – um filme com preocupações mais existenciais e que gira em torno da relação entre diversas mulheres e um homem misterioso e *As sete vampiras* – uma produção que envolve um cientista, crimes inexplicáveis e vampiros. Já no quesito mulheres em funções técnicas, o levantamento demonstra que as diferenças são ainda mais alarmantes, quase nunca se equilibrando e, em pelo menos seis produções das 36 identificadas, não houve a participação de nenhuma mulher na equipe técnica.

No âmbito dos curtas-metragens, a presença feminina parece ocupar um terreno um pouco mais amplo, principalmente em produções contemporâneas e direcionadas ao circuito dos festivais. Encontramos exemplo recentes na *Mostra Brasil Distópico* realizada na Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre 15 e 27 de agosto de 2017: dos 21 curtas-metragens exibidos, pelos menos 9 obtiveram alguma direção feminina, tais como, *Antes da encanteria* (2016) de Gabriela Pessoa, Livia de Paiva, Elena Meirelles, Jorge Polo e Paulo Victor Soares, *Aiyé 3016* (2016) de Cine Translesbixa, *Cat effect* (2013) de Melissa Dullius e Gustavo Jahn, *Hiperselva* (2014) de Helena Lessa, Jorge Polo, Lucas Andrade e Pedro Lessa, *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná, *Os anos 3000 eram feitos de lixo ou (quando a dignidade da raça humana se afogou no chorume estático da arte da hipocrisia)* (2016) de Cleyton Xavier, Clara Chroma, Ana All, Luana Rosa, Eduardo Sa Cin e Ana Elisa Alves, *Solon* (2016) de Clarissa Campolina, *Triangulum* (2008) de Melissa Dullius e Gustavo Jahn e *X-Manas*

(2007) de Clarissa Ribeiro. Já na *Mostra Sci-fi Brasil – Eles estão entre nós!*, realizada pela Caixa Cultural no Rio de Janeiro entre 4 e 16 de setembro de 2018, dos 12 curtas-metragens apresentados, 4 obtiveram alguma direção feminina, dentre eles, *Tempo Real* (2005) de Mino Barros e Joana Limaverde, *Barbosa* (1988) de Jorge Furtado e Ana Luisa Azevedo, *Personal Vivator* (2014) de Sabrina Fidalgo e *O Quebra-Cabeça de Tarik* (2015) de Maria Leite.

Das abordagens utilizadas nos curtas-metragens, destacamos: os corpos *queer* no sertão do Ceará, os planos para derrubar a supremacia branca, os alienígenas que prometem eliminar a doença, a pobreza e os projetos monumentais, a experiência do racismo vivida por mulheres negras, a libertação da escravidão humana e ciborgues marginalizados, um corpo de aspecto humanoide e feminino como a gênese da vida, as figuras enigmáticas femininas que transportam pessoas, o submundo de bichas bandidas, travestis, sapatonas e corpos marginalizados, o tempo e a viagem no tempo, um extraterrestre documentarista que estudará o comportamento humano e, finalmente, um corpo velho substituído pelas máquinas.

Assim, com temáticas que percorrem, principalmente, as questões delegadas ao corpo, salientamos que a questão de gênero na diegese é tão presente quanto o minguado número de mulheres em cargos como: diretoras, roteiristas, produtoras, técnicas ou montadoras. Como bem aponta Loreley Garcia em *Meio Ambiente & Gênero* (2012), livro que trata do ecofeminismo como um movimento que revela a importância da participação feminina no manejo dos ecossistemas, o desenvolvimento sustentável e a convivência harmoniosa – o gênero é uma construção que se encontra, também no próprio corpo.

A diferença de gênero é outra estrutura, como a oposição natureza/cultura. As relações de gênero situam-se na franja fronteiriça entre a natureza e a cultura: no corpo. Na maior parte das culturas, essa dupla oposição apresenta o corpo como metáfora, expressa dúvidas existenciais sobre a natureza e a cultura, uma vez que é natureza formatada pela cultura. (2012, p.70)

O raciocínio binário do qual a autora se refere, também implica em discursos construídos em uma lógica de dominação que devem, como questiona Judith Butler (2003), dismantelar as estruturas que os fortalecem e, principalmente, rejeitar a categoria “mulheres”, por exemplo, como os únicos sujeitos do feminismo. Assim, se as afinidades mulher-natureza como percebidas no Ocidente carecem de abordagens mais transculturais que as percepções do inconsciente humano, o cinema como discurso de sua sociedade também se esculpe em meio às mesmas condições sócio históricas, no entanto, tal formato não elimina as pequenas subversões.

AUTORIA FEMININA E ARTE FEMINISTA

Em *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade* (2018), livro organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, um dos artigos voltados para a discussão acerca da arte feminista escrito por Duda Kuhnert, demonstra um posicionamento extremamente norteador para esclarecer ideias comumente associadas às artistas das mais variadas vertentes: o fato de se ter algo produzido por uma mulher, não significa que se trata de uma obra feminista. Ao nos preocuparmos muito mais com quem ocupa determinados espaços, a problemática da autoria é determinada por uma série de questões sobre as quais conseguimos resguardar comparativos

com a própria transformação do feminismo. Principalmente no Brasil, a história das mulheres é, como aponta Céli Regina J. Pinto, um movimento de natureza bastante fragmentada.

O movimento feminista, em países como o Brasil, não pode escapar dessa dupla face do problema: por um lado, se organiza a partir do reconhecimento de que ser mulher, tanto no espaço público como no privado, acarreta consequências definitivas para a vida e que, portanto, há uma luta específica, a da transformação das relações de gênero. Por outro lado, há uma consciência muito clara por parte de grupos organizados de que existe no Brasil uma grande questão: a fome, a miséria, enfim, a desigualdade social, e que este não é um problema que pode ficar fora de qualquer luta específica. (2003, p.45)

Nesse sentido, assim como não podemos falar de um único feminismo representativo de todas as mulheres, também não é possível determinar padrões que consigam, de fato, definir a ficção científica brasileira. O dito terreno desabitado, não significa, necessariamente, infértil, mas sim um terreno que ainda não foi contado nas histórias ou, não foi identificado nas histórias já contadas.

Com duração de 103 minutos, *Acquaria* se passa em um futuro distante onde o planeta se encontra em ruínas. A escassez de água devido às agressões constantes à natureza é o mais grave dos problemas, apenas pequenas comunidades de pessoas foram capazes de sobreviver. Há 15 anos um casal de cientistas, Bártok (Alexandre Borges) e Nara (Júlia Lemmert) habitavam uma vila, local em que trabalhavam no desenvolvimento de uma máquina geradora de água. A vila era muito conhecida entre viajantes e

músicos, já que Bártok também construía instrumentos musicais. Após serem pegos por um grupo perigoso de nômades mutantes, o casal foi morto e a vila destruída. Atualmente, Kim (Junior Lima) – o filho do casal – Guili (Igor Rudolf) e Gaspar (Emílio Orciollo Neto) vivem no que restou deste local, juntos de seu fiel cachorro. Sarah (Sandy Leah), uma guerreira misteriosa e cheia de habilidades, é encontrada no meio do deserto por Kim. Mesmo desconfiados, os três decidem ajudá-la concedendo-lhe um lugar para ficar, o que dá início a uma série de esclarecimentos familiares sobre os assuntos inacabados do passado.

Com uma temática voltada para as questões ambientais e suas consequências como resultado de nossa agência irresponsável no planeta e seus recursos naturais, *Acquaria* ao mesmo tempo em que recupera uma corrente mais depurada e com intenções de problematizar temáticas ambientais e ecológicas vistas em filmes como *Parada 88 – Limite de alerta* (1977) de José de Anchieta e *Abrigo Nuclear* (1981) de Roberto Pires, aponta para uma comparação com o filme *Roberto Carlos em Ritmo de aventura* (1968), um musical *nonsense* que justifica a FC através dos vilões que pretendem reproduzir um cérebro eletrônico do cantor para ganhar dinheiro. A crítica à cultura de massa no filme de Roberto Farias especula enquanto material extradiegético em *Acquaria* – os protagonistas são também, ícones da música *pop*-sertaneja – o que faz da produção, em muitos momentos, estar subordinada à estética de um videoclipe.

Já no filme *Kenoma* a história acontece em um distante povoado rural onde vivem garimpeiros e pequenos comerciantes. Logo no início, Jonas (Enrique Díaz) é atraído pela jovem Tari

(Mariana Lima), que em sua bicicleta o leva para a cidade, local em que o modo de vida ainda acontece de forma muito primitiva. Jonas conhece Lineu (José Dumont), um habitante obcecado pela criação de uma máquina capaz de produzir o moto-perpétuo, ou seja, uma máquina que movimenta o velho moinho abandonado sem a necessidade de um combustível. Há mais de 20 anos, Lineu converteu sua existência nesta missão cheia de fracassos e, ao mesmo tempo em que ele desafia as leis da física, também vai contra os anseios do poderoso Gerônimo (Jonas Bloch), o dono do moinho e o maior proprietário de terras da região. Gerônimo é pragmático e possui interesses econômicos, Lineu é um sonhador. Nesse sentido, Jonas alia-se ao pseudo-cientista mais pela sua determinação que pelo seu invento, que, aos olhos de Gerônimo só consome tempo e energia. Enquanto isso, o relacionamento entre Tari e Jonas só cresce, a garota funciona como um tipo de alicerce para as estruturas abaladas do povoado, o amor cresce ao mesmo tempo em que a busca pela realização de um sonho da humanidade dá sinais de alguma concretização.

Diferente de *Acquaria*, que fora um dos cinco filmes brasileiros dirigidos por mulheres que renderam mais bilheteria entre os anos de 2002 e 2012⁵ e que obteve renda de R\$4.466.393,00, com 837.695 de público, *Kenoma* foi uma produção que, como afirma a diretora, reverbera a importância e as problemáticas da distribuição e da exibição no cinema brasileiro, já que o filme fora lançado com apenas três cópias.

5 Os outros quatro filmes são *Xuxa e o Mistério da Feiurinha* (2009) de Tizuka Yamazaki, *Ó Pai Ó* (2007) de Monique Gardemberg, *Desenrola* (2011) de Rosane Svartman e *As Melhores Coisas do Mundo* (2010) de Laís Bodansky. Essas informações foram retiradas do artigo intitulado *Problematizando gêneros: um olhar sobre o cinema brasileiro em busca de resistência ao patriarcado* (2015) de Aline Anacleto e Fernando Teixeira-Filho.

É uma loucura! São R\$1,7 milhões investidos num filme; eu passo três, quatro anos trabalhando, e o filme é lançado com três cópias num território enorme como o do Brasil. É quase como enterrá-lo num cemitério! E isso é uma contradição. (NAGIB, 2002, p.136)

Nesse caso, o filme *per se* já se configura em uma problemática que atravessa questões sociais e culturais ainda mais abrangentes e que se inserem, por meio da própria história, em um mundo aparentemente distante do nosso contemporâneo, mas ao mesmo tempo tão próximo do povo brasileiro, revelando, como bem apontado anteriormente por Céli Regina J. Pinto (2003), o quanto as lutas configuram-se de forma fragmentada e complexa. Somos, nesse sentido, mais que uma – somos muitas.

A ideia de Kenoma surgiu do desejo de conhecer o universo daqueles personagens que vivem à margem do mundo moderno. A busca por esse homem ainda não tão intermediado pelas novas tecnologias vinha da suposição, talvez ingênua, de descobri-lo mais próximo dos valores essenciais da vida. Encontrar essa realidade pressupunha sair dos limites dos grandes centros urbanos e fazer uma expedição às pequenas comunidades ou povoados que sobrevivem em boa parte do território brasileiro. (CAFFÉ; SVARTMAN, 1998, p.192)

Em uma abordagem quase antropológica, o filme de Caffé trabalha em uma zona limítrofe do gênero da FC e do naturalismo-realismo, atravessando uma correlação terceiro-mundista e com grande economia de recursos, bastante diferente da produção com caráter de pós-retomada e que abusa da computação gráfica,

como é *Acquaria*. Em duas produções separadas por um intervalo de 5 anos, encontramos ressonâncias em histórias que dialogam não apenas pelo dado da direção feita por mulheres, mas em uma abordagem que, em alguma medida esmera o que Carol Gilligan (1982) expressa por meio de uma ética das relações e das responsabilidades, ou seja, as escolhas estão muito mais ligadas a percepção dos sujeitos como seres independentes que, por exemplo, a sapiência dos indivíduos autônomos.

FC EM UMA PERSPECTIVA FEMINISTA

Com base nos pensamentos de Nancy Chodorow (1978) que acredita que as meninas formam o senso de si e a subjetividade na relação com a mãe, adquirindo qualidades de conexão e dependência, o que possibilita e explica – culturalmente e não biologicamente – a criação de um eu mais vinculado aos outros, destacamos uma espécie de espírito coletivo recorrente nas histórias de autoria feminina. Como as temáticas já apontadas reverberam, as questões em ambos os longas interpelam valores de um desenvolvimento baseado ou na devastação – como em *Acquaria* com a falta de água – ou no atraso – como em *Kenoma*, que sobrevive de formas antiquadas e aponta para a tecnologia em sua ideia mais aloucada.

No Brasil, a conjunção entre ecologia e feminismo ocorre tardiamente e quase sempre em conjunto com demandas de direitos econômicos e sociais, o que desemboca, por exemplo, em críticas direcionadas ao neoliberalismo, seus impactos negativos e os retrocessos no quesito dos serviços estatais para as mulheres. No cinema, os filmes de Eliane Caffé e Flávia

Moraes constroem-se em uma narrativa que se aproveita dessa conjuntura e traz, principalmente para as personagens femininas, uma construção profundamente complexa, ancorada em permanências e transformações para a figura feminina no cinema brasileiro.

Em *Kenoma* a única personagem feminina é Tari, que se configura como um tipo de mediadora dos relacionamentos conturbados entre Lineu, Gerônimo e Jonas. Ao levar Jonas, o homem por quem vai se apaixonar, para a cidadezinha, Tari conduz a bicicleta já velha por um terreno que ela parece conhecer muito bem. A atenção que concede ao aparente lunático Lineu, repete não apenas o seu papel como cuidadora, mas a sensibilidade em compreender o que para ele é importante: a efetivação de sua invenção.

Tari não constrói nada, mas é capaz de apoiar à sua maneira o seu mais novo amor e o velho Lineu. Na realidade, ela e o inventor possuem uma relação inconstante, são próximos e distantes ao mesmo tempo. Tari conforta o corpo, segura, carrega e cuida dos machucados físicos de Lineu, mas diz para o velho que as pessoas têm que ir embora algum dia: uma exacerbação da sua própria experiência com a mulher que parece ser sua mãe (Eliana Carneiro) e que fora embora. Paciente e bondosa, Tari é o modelo daquilo que se espera de uma jovem recatada e inserida no modelo patriarcal e de progresso incessante. A jovem passa grande parte do tempo em um tipo de escola, onde ensina crianças, adultos e idosos a escrever, realiza trabalhos manuais – costura, cozinha e tingimento; cuida dos machucados de Pedro (Matheus Nachtergaele) quando ele é agredido pelos capangas de

Gerônimo em ameaça ao inventor. Em meio a dor e o sofrimento, ela diz que ele vai ficar bom, Pedro a espia nua, ela também é a paixão do jovem garoto, uma paixão não correspondida, ou seja, um corpo inalcançável para Pedro.

Ao mesmo tempo, Tari é uma personagem que está além daquilo que a cidade de Kenoma pode oferecer: quando Jonas propõe que eles fujam, o argumento é, justamente, oferecer um mundo maior que o que ela conhece, “sei que você imagina que trago muitas história do mundo, mas não trago nenhuma experiência, como faço pra você ficar comigo?”, lhe pergunta Jonas. Tari não age no ímpeto, é racional e está o tempo todo em movimento para sobreviver. Na contramão, sua bicicleta agora é conduzida por Jonas, o casal perambula pela noite, quando uma tempestade que atrapalha Lineu a faz interromper o encontro para ajudá-lo – Tari está sempre pensando nos outros e não nela mesma: um vestígio de mulher submissa ou um indício de uma mulher solidária?

Longe de progredir, pelo menos economicamente, a cidade de Kenoma vive estática e dependente de Gerônimo – não existe chance para o coletivo, ou seja, o bem maior; sua fissura é pelo progresso e não pelas pessoas. Se pensarmos na própria simbologia daquilo que o inventor pretende colocar em prática, mesmo que altruísta, a ânsia pelo maquinário bem-sucedido já não é mais para o povo, e sim para preencher uma lacuna de realização pessoal e paranoica de Lineu, um claro exemplo da lógica linear e progressista que dá forças às fraquezas de nosso próprio mundo.

Dessa perspectiva, entrever a figura de Tari como um ponto fora da curva, também se torna um desafio possível para interpretarmos

de forma distinta da esperada: uma figura feminina que não é protagonista, que está em grande parte das cenas sozinha, que serve como alicerce para seus conhecidos e que espera pelo amor heterossexual. Todas essas recusas são as mais comuns análises para Tari, todavia, inserida dentro de uma corrente como a exposta pelo ecofeminismo que “se propõe a desestabilizar as bases sobre a civilização que separa natureza/cultura e hierarquiza os sexos” (GARCIA, 2012, p.74), ela não é a única. As entrelinhas do discurso são visualizadas de forma distinta: a circularidade como uma metáfora da regeneração e do cuidado, o que, muitas vezes, passa despercebido pela lógica produtiva linear e até mesmo paternalista.

A relação com a figura materna, da qual Tari carrega a fotografia de um retrato que, como ela mesma diz, não pode ser compartilhado com ninguém, é a mesma mulher que lhe oferece colo anteriormente e a abandona, deixando-a sozinha, assim como Tari faz no futuro próximo. A fuga da menina que acontece mais tarde, momento em que prevemos ou esperamos a companhia de Jonas, é quebrada por uma jovem que vai embora sim, mas sozinha – ou seja, uma réplica de sua mãe.

Ocorre que a mãe como Outro é essencial na formação do homem, mas na formação da mulher se baseia numa contínua identidade com a mãe, que não aparece como um Outro para ela. (GARCIA, 2012, p.94)

Ainda que tal afirmação ocorra dentro de um terreno formatado por polaridades – feminino-masculino – o aparato conceitual que identifica o homem monopolizador dos sistemas simbólicos e a mulher no domínio da natureza, também perfaz um discurso

cultural que acaba por validar determinados pensamentos. Ao transportarmos os atributos arbitrários provindos da leitura que a cultura faz da natureza, os antagonismos entre mulheres e homens são construções que, no mais, precisam ser desconstruídas, assim como a própria ideia de uma mulher submissa ou cuidadora ser, respectivamente, ligada a aspectos do feminino. Tari reproduz o que a possível mãe desperta, escapular de um mundo onde a circularidade que ela é ainda não se sustenta – a máquina de movimento perpétuo simboliza isso, denomina a circularidade feminina que não é necessariamente uma prisão, mas exatamente a transformação daquilo que precisa ser pensado em contraponto a linearidade masculina egoísta.

No caso do filme *Acquaria* a apresentação de estereótipos de gênero e papéis demarcados também é presente, mas não é o único caminho a ser desbravado. A personagem de Sarah é uma mulher guerreira que possui características capazes de questionar a visão tradicional de mulher. Ao perambular sozinha pelo deserto, Sarah torna-se uma exímia caçadora – até mesmo mais experiente que seu irmão, Kim. A função da caça que até o momento era desempenhada pelo desajeitado jovem, passa a ser uma das tarefas de Sarah quando ela habita a nova casa. Além disso, ela executa atividades como ensinar Guily a jogar o bumerangue, defende a casa matando animais perigosos e fabrica um objeto em solda como presente para Guily após o acidente que desmaterializada o cachorro da família.

Um tanto misteriosa e de pouca conversa, a jovem não é muito bem vista por Gaspar, o que mais tarde despertará um amor que não será consolidado. A implicância com Sarah é o que dá

o clássico tom do romance: assim como na cena em que Tari de *Kenoma* é admirada por Pedro, o mesmo acontece com Sarah que, no meio de seu banho também é observada nua por Gaspar – o seu corpo desbravador do deserto, agora é desbravado pelo olhar masculino, uma inversão que não faz de Sarah somente um objeto de admiração, mas adiciona uma outra camada a complexidade de seu corpo, esse esmo que é interpretado pela cultura.

Desde o início do filme, os papéis se estabelecem dentro da própria estrutura familiar: o pai como um inventor e a mãe como a figura cuidadora que produz o alimento, confirmam alguns dos estereótipos ligados ao suposto papel da maternidade. O que é importante destacar na história de Sarah, nesse sentido, não é exatamente a sua relação com a mãe – que já morre logo no início do filme – mas a relação que se determina entre a garota e o seu pai adotivo Ábaddon (Daniel Ribeiro), o líder dos saqueadores de água, que são conhecidos pela destruição que imperam na cidade.

Tal relação é desenhada de uma forma, talvez, muito mais complexificada que a da própria família de sangue, afinal, Sarah enxerga em Ábaddon a real figura de um pai e a sua vilania não chega a atrapalhar o amor entre eles. Em uma das cenas finais, quando descobre que Ábaddon fora responsável pela morte de sua família de sangue, Sarah hesita, afinal, ela precisa abrir mão da relação que construiu por toda uma vida: Ábaddon morre porque ela decide deixá-lo morrer por um bem maior.

O papel de uma guerreira independente começa a se modificar, justamente depois da criação do laço afetivo com o seu irmão de sangue e o laço amoroso com Gaspar. Sarah torna-se mais sensível

e vulnerável, assumindo as determinantes culturais e ocidentais do papel da mulher: o amor heterossexual a modifica. Esse mesmo amor chega a funcionar como um tipo de libertação – em uma das caixas de história que são adquiridas por meio de Zavos (Milton Gonçalves), um homem responsável por guardar as histórias do mundo em caixinhas, a lenda de Acquaria é revelada: a mulher liberta o príncipe congelado da cidade por meio da música, ou seja, por meio de sua própria voz.

Assim, o grande instrumento de libertação de Sarah é descobrir que a sua voz é a forma de ativar a máquina – já concebida há muitos anos pelo seu pai, Bártok – e que poderá salvar a todos, recuperando a água, que até então encontrava-se escassa. Acusada por Gaspar de pegar um cilindro de água – material extremamente raro – Sarah é encarada como uma forasteira perigosa, no entanto, o simbolismo replicado na volta da água por conta da máquina que é ativada por sua voz, alude à figura de Sarah como um tipo de salvação do coletivo, afinal, a água potável é finalmente trazida por ela. Aqui se repete a ligação entre a mulher e a natureza, todavia, suas ações acentuam um aspecto solidário que rebate na ideia da circularidade, da regeneração e, principalmente, do lugar que habitamos e dividimos com o outro.

BREVES CONSIDERAÇÕES

Ao nos voltarmos para a produção cinematográfica de ficção científica brasileira com ênfase na autoria feminina, salientamos uma dificuldade já identificada nas mais diversas correntes artísticas e na própria história: a ausência, a invisibilidade e, principalmente, o encobrimento daquilo que chamamos de feminino. Dizer que

não existimos ou não fizemos algo, é também um discurso que confere ainda mais desvalorização à história da mulher. Talvez, esses mesmos discursos estejam encobertos, sejam subversivos, pequeninos e sutis, afinal, tudo aquilo que é grandioso faz parte de uma lógica linear que sempre nos negou.

Afirmar que existem temáticas estabelecidas para um filme quando ele é dirigido por uma mulher, é repetir um essencialismo do qual precisamos fugir cada vez mais. Todavia, identificar assuntos que de alguma maneira incorporam as pautas femininas é detectar um viés possível de abordagem. Em *Kenoma* e *Acquaria* lidamos com histórias que detectam pautas das relações em coletivo e essas, quase sempre ligadas as figuras femininas: a preocupação de Tari com aqueles que estão a sua volta ou a contribuição de Sarah para que a água volte a habitar o seu planeta.

Descrevemos personagens que, em sua maioria, dividem os protagonismos, abrem mão de certas decisões pessoais e são admiradas/ameaçadas pelos seus corpos, todavia, ao tratarmos de tramas que pretendem descrever o nosso tempo, quais as perspectivas para a liderança única em um mundo onde as grandes lideranças tornam-se ultrapassadas? De que nos serve o individualismo em um mundo onde cada vez mais lutamos pela erradicação do egoísmo, que é a base de grande parte de nossos problemas sociais, econômicos e também, culturais?

Ambas as histórias não discutem ou direcionam-se para a mulher, mas perfazem, de alguma maneira, uma visão que considera a circularidade, a coletividade e a sociedade, ou seja, uma lógica que metaforiza o feminino. *Kenoma* apresenta um mundo

tão primitivo quanto o nosso, a regeneração está na fuga de Tari que entende o seu papel – suas ações são dirigidas sempre aos outros, mas os outros ainda vivem sobre as regras de um mundo produtivo e, no mais, destrutivo. Em *Acquaria* a figura guerreira e solitária de Sarah é interrompida pela família e pelo amor, no entanto, ao descobrir-se como uma peça chave para reverter a sequeidão de seu mundo, a jovem exprime a salvação através da própria natureza com o retorno da água: o mundo escasso que se vive é o resultado de uma mão progressista e individualista. Nesse sentido, ambas as autorias revelam um terreno que, mesmo pouco explorado e timidamente discutido, insiste em sobreviver, e é desse resquício que efetivamente sobreviveremos enquanto humanidade e cinematografia.

REFERÊNCIAS

- ANACLETO, Aline Ariana Alcântara; FILHO, Fernando Silva Teixeira (2015). “Problematizando gêneros: um olhar sobre o cinema brasileiro em busca de resistência ao patriarcado”. *Revista Ágora*, (22), Espírito Santo, 136-157. In <http://periodicos.ufes.br/agora/article/view/13613> Acesso em 15.Mai.2019.
- BUTLER, Judith (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAFFÉ, Eliane; SVARTMAN, Rosane (1998). “O artesão, Alice, a máquina e o espelho”. *Cinemas*, (11), Mai./Jun., 192.
- CHODOROW, Nancy (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: UC Press.
- GARCIA, Loreley (2012). *Meio ambiente & gênero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- GILLIGAN, Carol (1982). *In a Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2018). *Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras.

LE GUIN, Ursula K. (2014). *A mão esquerda da escuridão*. 2.ed. São Paulo: Aleph.

NAGIB, Lúcia (2002). *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34.

PINTO, Céli Regina J. (2003). *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*. São Paulo: Cosac Naify.

03

**“A MULHER MAIS BELA DO MUNDO”:
ALTERIDADE E FICÇÃO CIENTÍFICA**

Vítor Castelões Gama (UnB)

*Recebido em 04 nov 2019.
Aprovado em 02 mar 2020.*

Vítor Castelões Gama é Mestre em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) da Universidade de Brasília (UnB). Publicou os artigos “Fausto Fawcett: entre essência e aparência”, “Desafios do corpo pós-humano: Angela e as mulheres em Jorge Luiz Calife”; e “O modo fantástico em O Hobbit - (Re)Fluxos cinema/literatura”. Interessado em pesquisas sobre a ficção científica brasileira e estrangeira, a literatura eletrônica e a literatura fantástica.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7956839039592328>.

E-mail: vitorcasteloesgama@hotmail.com.

Resumo: Este artigo discute sobre os dilemas da ficção científica brasileira e responde a crítica de despolitização do gênero tendo como base o conto “A mulher mais bela do mundo”, do escritor Roberto de Sousa Causo, e a noção de antropologia reversa, de Roy Wagner. “A mulher mais bela do mundo” ressignifica as tradicionais obras de “primeiro contato”, nas quais o alienígena é frequentemente usado como alteridade radical que, por contraposição, permite pensar sobre nós mesmos. Nesse conto, os alienígenas também utilizam os humanos para demarcar os limites entre

o eu e o outro. O conflito central ocorre em uma exposição fotográfica que nomeia a obra. Por fim, aplicamos o referencial teórico da antropologia reversa por esta implicar um posicionamento ativo de todas as partes envolvidas. Essa perspectiva é mais condizente com a posição da ficção científica brasileira e interessante para pesquisas posteriores que envolvam a antropologia.

Palavras-chave: Ficção Científica Brasileira; Roberto de Sousa Causo; Roy Wagner; Antropologia Reversa.

Abstract: This paper discusses Brazilian Science Fiction and responds to the criticism of depoliticization of the genre based through the notion of reverse anthropology, by Roy Wagner. For this purpose, we analyzed the short story “A mulher mais bela do mundo”, by the writer Roberto de Sousa Causo. Resignifies the traditional “first contact” works, in which the alien is often used as a radical alterity that, by contrast, is used to think about ourselves. In that short story, the aliens also use humans to demarcate the boundaries between the self and the other. The central conflict occurs in a photographic exhibition that names the work. Finally, we apply the theoretical framework of reverse anthropology once it implies an active positioning of all parties involved. That perspective seems to be consistent with the position taken by Brazilian science fiction and interesting for future research, especially those ones that involve anthropology.

Keywords: Brazilian Science Fiction; Roberto de Sousa Causo; Roy Wagner; Reverse Anthropology.

*O homem é um bípede ereto, sem penas, com
unhas largas e planas.
Platão*

*Sou homem: nada do que é humano, me é alheio
Terêncio*

No afã de compreender a humanidade em suas diversas dimensões, a ficção científica se assemelha à antropologia. A influência mútua foi analisada por diversos pesquisadores¹, como o antropólogo Leon E. Stover, para o qual “a ficção científica antropológica goza do luxo filosófico de responder a questão ‘o que é o homem?’ enquanto a antropologia, como ciência, ainda está aprendendo como enquadrar a pergunta” (1973, p.472 - tradução nossa)². Mas indo além das confluências temáticas, uma quase unanimidade entre os teóricos é a utilização de mecanismos narrativos em comum: a especulação e extrapolação.

De acordo com Gary K. Wolfe, os termos extrapolação e especulação são intimamente relacionados. A extrapolação é “provavelmente derivada da ‘interpolação’ e é usada por estatísticos para referir-se ao processo de predizer um valor além das séries conhecidas ao detectar padrões dentro da série” (1986, p.33 - tradução nossa)³. Robert E. Heinlein propôs a definição mais conhecida de especulação, para ele, a ficção especulativa ocorre quando:

A ciência conhecida e os fatos estabelecidos são extrapolados para produzir uma nova situação, uma nova estruturação para a ação humana. Como resultado desta nova situação, novos problemas humanos são criados – e nossa história trata sobre

1 Além das obras que serão citadas neste artigo, apontamos o artigo de Samuel Gerald Collins, “Sail On! Sail On!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future”, publicado na *Science Fiction Studies* e mais recentemente a edição especial “Speculative Anthropologies” da revista especializada *Cultural Anthropology*, publicado em 2018.

2 No original: “Anthropological science fiction enjoys the philosophical luxury of providing answers to the question ‘What is man?’ while anthropology the science is still learning how to frame it”.

3 No original: “Probably derived from ‘interpolation’ and used by statisticians to refer to the process of predicting a value beyond a known series by detecting patterns within the series.”.

como os seres humanos encaram esses novos problemas. (2017, p.19 - tradução nossa)⁴

Então se considerarmos não apenas as confluências temáticas, mas também a similaridade destes procedimentos fica clara a utilidade de aproximar a ficção científica da antropologia, abrindo um novo campo comparativo na crítica literária especializada. A união entre as duas é importante para compreender as origens da ficção científica, como assevera John Rieder, pois, a “teoria evolutiva e a antropologia, ambas profundamente interligadas com a ideologia colonial e história, são especialmente importantes para o início da ficção científica a partir de meados do século XIX em diante” (2008, p.2, tradução nossa)⁵. Rieder afirma que, para esse objetivo, a antropologia estrutural de Lévi-Strauss funciona como um dos principais pontos de referência:

Uma das principais virtudes da tese de Lévi-Strauss é, de fato, a forma como proporciona uma inteligibilidade e coerência coletivas aos acontecimentos e detalhes frequentemente crípticos das narrativas individuais. Aplicar a metodologia de Lévi-Strauss à emergência da ficção científica envolve, então, traçar os caminhos de vários dispositivos comuns, identificar os padrões mais insistentemente reiterados e interpretá-los como soluções cosméticas para contradições sociais reais. (2008, p.20 - tradução nossa)⁶

4 No original: “[...] accepted Science and established facts are extrapolated to produce a new situation, a new framework for human action. As a result of this new situation, new human problems are created – and our story is about how human beings cope with those new problems.”.

5 No original: “evolutionary theory and anthropology, both profoundly intertwined with colonial ideology and history, are especially important to early Science-fiction from the mid-nineteenth century on”.

6 No original: “One of the chief virtues of Lévi-Strauss’s thesis, in fact, is the way it delivers a collective intelligibility and coherence to the often cryptic events and details of individual narratives. Applying Lévi-Strauss’s methodology to the emergence of science fiction, then, involves tracing the paths of various commonplace devices, identifying the most insistently reiterated patterns, and interpreting them as cosmetic solutions to real social contradictions.”.

Como assevera Manuela Carneiro da Cunha (2013), a antropologia estrutural continua rendendo desdobramentos teóricos importantes para o seu campo e, como visto, também para o campo da ficção científica. Mas nesse caso, apesar de todas as virtudes da antropologia estrutural, é interessante atualizar os pressupostos teóricos que são utilizados nas análises do gênero literário.

Assim sendo, proponho que seja considerada como possibilidade a antropologia reversa de Roy Wagner (2010), a qual aponta a existência de um processo de invenção e reinvenção que seria inerente à formação das culturas. Inventa-se uma cultura para que possamos entender melhor a que chamamos de nossa. Então, ao mesmo tempo em que o antropólogo “cria” a cultura do outro, o povo com que ele convive também cria a cultura do antropólogo. É por esse motivo que esta corrente se chama “antropologia reversa”.

Transpor esse referencial teórico mostra-se interessante para a ficção científica latino-americana e traz algumas vantagens, como a possibilidade de redirecionar os olhares usuais da antropologia. Ademais, ao ressaltar o posicionamento ativo dos participantes enfocam-se os aspectos de criação compartilhada da identidade e alteridade. Monika Fludernik sugere que os conceitos de identidade e alteridade funcionam em conjunto nas narrativas, para a autora:

Todas as narrativas manifestam subjetividade e subjetividade, e estas inter-relacionam-se com a construção da identidade. No entanto, a identidade só se torna notável quando se releva contra um ou mais Outros: Outros que podem ser não humanos (paisagem, natureza, a cidade, a sociedade); ou sujeitos humanos (a mãe ou o pai, o próprio parceiro, um amigo, um mestre, um filho ou filha, um estranho). Em nossas relações com os outros

humanos, como a psicanálise tem demonstrado complexos processos de transferência ocorrem, com o conceito de self um produto desta troca em ambos os lados. (2007, p.271 - tradução nossa)⁷

A antropologia presta-se a esse papel, pois, como afirma Roberto González Echevarría, “a antropologia é uma forma pela qual a cultura Ocidental indiretamente afixa a sua própria identidade cultural” (1990, p.13 - tradução nossa)⁸. Então, se a América Latina é vista como uma grande “zona de contato”, nos termos de Mary Louise Pratt (1991), e se por esse motivo a formação cultural da região define-se pelas relações que mantém com o Outro, então fica claro o papel destinado à antropologia neste campo cultural: o Outro (europeu, afro-americano ou indígena) recebe e também fornece olhares e discursos que possibilitam indiretamente a própria identidade.

No processo de formação desta identidade está uma das possíveis explicações para um dilema da ficção científica brasileira. Pois, ao mesmo tempo em que a ficção científica brasileira não consegue nem pode negar suas raízes na ficção científica anglófona e francófona, ela também sente a necessidade de diferenciar-se dessas mesmas tradições.⁹ Fica implícito que um dos passos

7 No original: “All narratives manifest subjecthood and subjectivity, and these interrelate with the construction of identity. Yet identity becomes notable only where set into relief against one or more others: others that can be non-human (landscape, nature, the city, society); or human subjects (the mother or father, one’s partner, one’s friend, one’s master, one’s son or daughter, a stranger). In our relationships with human others, as psychoanalysis has shown, complex processes of transference take place, with the concept of the self a product of this exchange on either side.”.

8 No original: “Anthropology is a way through which Western culture indirectly affixes its own cultural identity”.

9 Como representativo desta discussão no âmbito nacional, ressalta-se o Manifesto Antropofágico da Ficção científica brasileira, que clama por uma maior diferenciação ao priorizar elementos nacionais. Há em contraposição o Manifesto Antibrasilite, o qual recusa a necessidade de priorizar os valores nacionais, preferindo os valores ditos “universais”. Por fim, o manifesto Irradiativo da Literatura Especulativa Nacional, de certa forma encontra-se como meio termo, pois não nega as referências nacionais e tampouco as internacionais.

essenciais para a consecução desse objetivo é ressignificar o discurso antropológico e decolonizar os olhares sobre o país e seu povo, sejam estes olhares colonizadores internos ou externos.

Portanto, ao utilizar a antropologia reversa, toma-se como pressuposto que os escritores de ficção científica possuem um posicionamento ativo sobre como querem ser entendidos, como o gênero poderá evoluir, ou se optam pelo confronto ou pela assimilação de posições antagônicas. Assim, ao mesmo tempo contestam-se as acusações comuns ao gênero no Brasil: a de despolitização e de submissão a uma vertente literária “estrangeira”¹⁰.

FICÇÃO CIENTÍFICA E ANTROPOLOGIA REVERSA

Mesmo parecendo óbvio, destaca-se que o primeiro ponto de aproximação entre as áreas é epistemológico: a antropologia reversa aponta maneiras de se lidar e conhecer o Outro e estes mesmos termos poderiam ser usados para caracterizar a ficção científica. Para exemplificar, não é difícil encontrar diversas obras cujo conflito central seja o encontro de humanos com seres alienígenas. Como o romance *A Mão Esquerda da Escuridão*, de Ursula K. Le Guin¹¹, corrobora com essa afirmação. Essa obra ilustra as similaridades dos campos, se consideramos que um dos objetivos do protagonista, Genly Ai, é o de conhecer a cultura dos

10 Para críticos como Otto Maria Carpeaux (*Apud* BRAS, 2019) e Muniz Sodré (1973), a ficção científica seria no melhor dos casos um estrangeirismo e no pior dos casos, uma sofisticada forma de alienação. Outras críticas comuns afirmam que o gênero seria um passatempo inconsequente, apenas esteticamente belo e, contraditoriamente, também esteticamente feio. Um livro que rebate este tipo de crítica mais detalhadamente é *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo* de Fernando Ángel Moreno (2010).

11 Um exemplo ainda mais diretamente inspirado pelos relatos etnográficos, e da mesma autora, é o romance *Always Coming Home*. O romance utiliza o jargão e o formato etnográfico e narrativo, descreve a vida e sociedade do povo Kesh. Entretanto, por tal obra não ter sido ainda traduzida para o português, mantemos o exemplo mais conhecido.

Gethenianos para persuadi-los a fazer parte de uma comunidade universal. Ademais, a obra citada também demonstra um dos pilares da antropologia reversa ao fazer, no decorrer da missão, o protagonista conhecer mais sobre si mesmo do que sobre os outros. Para Genly, a barreira cultural considerada intransponível tornou-se um espelho que permitiu rever os preconceitos trazidos da própria sociedade. Sobre esta qualidade especular das diferentes culturas, Roy Wagner explicita que:

A cultura é tornada visível pelo choque cultural, pelo ato de submeter-se a situações que excedem a competência interpessoal ordinária e de objetificar a discrepância como uma entidade - ela é delineada por meio de uma concretização inventiva dessa entidade após a experiência inicial. [...] Assim, a invenção das culturas, e da cultura em geral, muitas vezes começa com a invenção de uma cultura particular, e esta, por força do processo de invenção, ao mesmo tempo é e não é a própria cultura do inventor. (2010, p.37)

Essa descrição do processo cultural não só serve à antropologia como também a diversos gêneros literários especulativos, e é um dos motivos para a fertilidade da antropologia reversa como um possível referencial para a ficção científica. Neste artigo, escolhi para corroborar e demonstrar a possibilidade de aplicação da antropologia reversa o conto de Roberto de Sousa Causo, “A mulher mais bela do mundo”, uma vez que esse conto mostra a qualidade especular da cultura e o processo contínuo de criação da mesma.

A trama acompanha a troca de olhares e posições entre um representante alienígena, um fotógrafo e a modelo da exposição, que nomeia a obra. Este conto foi publicado em 1997 na revista

chinesa *Science Fiction World* e posteriormente no Brasil, Portugal, Grécia, Rússia e França. Com base na antropologia reversa, sustentamos que a representação do alienígena na obra escapa as barreiras de alteridade e semelhança, servindo de pano de fundo para afirmação da identidade humana e também da identidade do alienígena. Que o alienígena tenha a função de ajudar o humano a se entender melhor já é bastante claro no campo da ficção científica, pois como afirma Gary K. Wolfe, o alienígena é frequentemente usado para refletir sobre a alteridade e sobre nós mesmos, pois “simboliza[m] o desconhecido” (1979, p.187 - tradução nossa) e questionam as barreiras entre os seres vivos. Entretanto, o conto ultrapassa a própria questão de fronteiras entre humano-alienígena pela empatia e demonstra a existência de um outro direcionamento identitário, isto é, que parte do humano ao alienígena e não apenas o contrário. Por fim, se considerarmos o alienígena como uma alegoria da ficção científica estrangeira, a obra ganha mais uma carga de significação e poder crítico: por ressaltar a via de mão dupla que existe entre como o gênero é praticado fora e dentro do Brasil.

ANTROPOLOGIA REVERSA EM “A MULHER MAIS BELA DO MUNDO”

A diegese apresenta três personagens principais: um fotógrafo brasileiro, a modelo e um alienígena espectador. O primeiro ponto de interesse para a análise da obra é a descrição do alienígena, que é feita para ser a mais diversa da forma humanoide possível:

Ele era alto e magro como um jogador de basquete. Sua cabeça tinha uma forma cônica de inseto, com quatro olhos esbugalhados sem pupilas. Tinha

quatro pernas, as traseiras mais curtas, e elas faziam o E.T parecer alguma coisa girafídea, dando passos pesados conforme o seu comprido tronco avançava mal-equilibrado sobre as pernas curtas. (CAUSO, 2007, p.174)

O intrigante é que para alguns leitores essa descrição levemente grotesca, e a imagem mental criada do alienígena, vão se modificando conforme a leitura. A mudança é tanta que no final do conto a imagem original é quase esquecida e torna-se, de certa forma, uma imagem humana. Retomaremos este ponto posteriormente. A chegada dos alienígenas acabou modificando o dia a dia de todos os habitantes da Terra. Essa situação incomum é ressaltada pelo personagem-narrador, o fotógrafo:

Havia um bom público. Eu não esperava isso. De algum modo os alienígenas na cidade eram tão excitantes que as pessoas tinham simplesmente que fazer alguma coisa, se mexerem, viver suas vidas, pensarem em coisas que afirmassem a identidade e os valores humanos. Tais como a arte humana. (CAUSO, 2007, p.170)

A escolha dessa profissão para o personagem principal também serve para manter um questionamento suspenso durante o conto, isto é: qual o valor da arte? O que a arte significa para o artista e para a sociedade brasileira? Perguntas que encontram suas raízes na etimologia da palavra, pois, “o termo grego *to kalon*, que é frequentemente traduzido por ‘beleza’, não se refere ao valor estético autônomo de uma coisa, mas antes à sua ‘excelência’, que está ligada ao seu valor moral e/ou à sua utilidade” (AUDI, 2006, p.75)¹².

12 Umberto Eco (2015, p.12) em *A História da Beleza* traz uma passagem interessante: “Por exemplo, não poderíamos dizer se quem esculpia monstros nas colunas ou nos capitéis das igrejas românicas os considerava belos; existe, todavia, um texto de

Uma das primeiras passagens do conto indica este dilema trabalhado pela narrativa:

Quando a vi entre as estátuas, pensei – “é isso o que eu quero”. Queria essa imagem, essa mulher. Nesse momento não me importei com nada mais. Nem um pensamento para os meus conterrâneos brasileiros vivendo na pobreza, ou para os alienígenas que estavam recebendo toda a atenção de todo o mundo, nos últimos seis meses. (CAUSO, 2007, p.168).

O personagem se sente culpado por desejar a americana, desejo esse que ele parece crer que é incompatível com maior envolvimento político e/ou com a situação mundial. Mas, há um movimento de aproximação e distanciamento entre como os personagens entendem a si mesmos e como eles veem seus pares. Por exemplo, a mulher é inicialmente uma loura genérica. O fotógrafo, um brasileiro cujas feições são descritas apenas no meio do conto: “Não sou negro, sou mulato, mas isso não faz diferença para vocês gringos” (CAUSO, 2007, p.173). Há outras passagens que parecem sublinhar o papel da identidade na narrativa, por exemplo, quando o fotógrafo ressalta sobre a musa: “Queria ter mais do que a sua imagem. Queria o seu corpo, seu calor... Sou humano”. A frase “sou humano” pode ser lida como uma elipse, neste caso a frase seria: “Sou humano, e por isso posso desejá-la”. Entretanto, fica implícito também que o personagem está ponderando o que realmente é a humanidade.

São Bernardo (que não considerava tais representações nem boas nem úteis) que testemunha como os fiéis deleitavam-se contemplando-os (tanto que mesmo São Bernardo, ao condená-los, mostra-se sujeito a seu fascínio). E nesse ponto [...] podemos dizer que a representação dos monstros, para um místico do século XII, era bela (embora moralmente condenável).” Para um paralelo com o discutido nesse artigo, substitua-se gárgulas por ficção científica e São Bernardo por Carpeaux.

Por este motivo, a meu ver, o ponto principal do conto é o papel da arte na formação de identidade dos três personagens, cujo conflito central ocorre em uma das exposições do fotógrafo intitulada “A Mulher Mais Bela do Mundo e o Povo Bonito”. Nesta exposição, o ápice do conflito se realiza quando os alienígenas vão apreciar e criticar as fotografias, que também funcionam como um catalisador para a identidade do alienígena. Esta exposição foi dividida em duas partes: uma para representar a beleza do mundo, composta pelas fotos da modelo, e a outra para contrapor a beleza mostrando a miséria. A modelo não sabia que era o objeto da exposição e surpreende-se quando vê a segunda parte:

— Meu Deus... — ela suspirou, apertando seus olhos azuis para ver as fotos do povo pobre do Brasil e de outros lugares da América Latina. As fotos não estavam lá para retratar um proletariado orgulhoso ou um povo de camponeses, ou para glorificá-los de maneira alguma. Se havia alguma beleza neles, estava lá a despeito da câmera. Era deles, não minha. — Material cotidiano — eu disse. — Pelo menos no meu país e na maior parte do planeta. — Minha voz se tornou amarga. — Pessoas dormindo nas ruas, comendo lixo, vivendo em malocas de papelão, defecando em seus próprios pisos, colocando seus filhos na prostituição, vendendo-os para ricos casais estéreis de países do Primeiro Mundo — ou para o mercado negro de órgãos infantis. Mas algumas vezes ajudando-se uns aos outros e se segurando, tentando sobreviver como famílias e como comunidades e criar seus filhos da melhor maneira que podem. (CAUSO, 2007, p.172)

A pergunta que a modelo faz logo em seguida merece destaque: ela questionou se contribuía para a criação de um momento

de escapismo ou se, em outras palavras, a beleza é uma forma privilegiada de alienação. Esta pergunta não parece ter a função de movimentar a trama ou caracterizar melhor os personagens, entretanto, se consideramos a passagem como uma resposta às críticas sobre a despolitização da ficção científica, o trecho faz mais sentido. Isto é, o espectador (crítico) em sua apreciação não deve considerar as partes da exposição como independentes, mas como parte de um conjunto. Neste caso, a arte posiciona-se politicamente no contraponto entre a riqueza e a pobreza, a beleza e a feiura. A própria arte que parecia “escapista” também acabou ajudando a personagem a transcender sua própria futilidade, isto por ter a oportunidade de conhecer a situação de outros países. Neste sentido, a crítica sobre as visões unilaterais se torna ainda mais clara quando se ressalta que ao alienígena fora mostrado apenas uma faceta da humanidade:

A ONU fornecia os guias turísticos para esses caras do espaço exterior. Mas é claro, nada de visitas ao Harlem, ou às favelas do Rio ou de Calcutá; apenas passeios seguros a museus, a sessões da ONU, ou a encontros congressionais bem-ensaiados nos países ricos. De aeroporto a aeroporto. E ninguém sabia o que os alienígenas queriam de nós. (CAUSO, 2007, p.174)

Assim como a reação da modelo, o motivo de o visitante estar prestando tanta atenção nas fotos é similar. A exposição lhe dava acesso a uma nova realidade, pois, “ele realmente estava tendo um passeio diferente lá dentro. Sem máscaras lá dentro sem feiura maquiada” (CAUSO, 2007, p.175). E assim como a exposição faz, também o faz a ficção científica.

A conexão criada entre o alienígena e o Outro (o humano) por meio da arte é um dos pontos de contato com a antropologia reversa. A expectativa e a interpretação mútua, talvez o mal-entendido em relação ao que fora exposto na mostra fotográfica levou ambos os atores a refletirem sobre as respectivas posições. Na passagem citada a seguir, percebe-se que o ponto de vista humano tornou-se mais claro por ter transformado o alienígena em um espelho:

Talvez eu, também, fora apanhado na síndrome alienígena. Eu também queria experimentar tudo o que era humano, tudo o que era animal e passional. Os embaixadores alienígenas faziam isso conosco. Sua mera presença tornava a humanidade desejosa de tudo o que significava ser humano. [...] Não escondi estes pensamentos dela. Ela sabia que era meu abrigo pessoal contra a alteridade absoluta que me ameaçava. Não poderia dizer que ela sentia de modo diferente [...] Mais do que o amor de um homem por uma mulher e de uma mulher por um homem. Era o amor de dois seres humanos — de sua humanidade mais profunda projetada contra a do outro. (CAUSO, 2007, p.176-177)

Se já não estava claro, o trecho com suas repetidas menções à alteridade e a projeção da identidade no Outro, reitera essa questão como *leitmotiv* da obra. Até aquele momento, o fotógrafo insiste que o “nós” era restrito aos humanos, aos membros da mesma espécie. Entretanto, logo o personagem percebe que aos olhos do alienígena, o humano não era uma alteridade radical, mas, um semelhante. Na trama, isso acontece quando o visitante retira um holoprojetor e revela o propósito da visita na Terra:

Ele fez imagens dançarem pelo ar como flocos de neve em cinemascope, e eu instantaneamente

soube pela reação de sua entourage que eles nunca tinham visto essa apresentação antes. Mostrava imagens do planeta do embaixador, imagens de um mundo superpopuloso, com seus habitantes empilhados em favelas-arranha-céus, prédios lutando ombro a ombro para se pendurarem contra encostas de montanhas. Seu “povo” andando em andrajos, atirando o lixo morro abaixo, enchendo as margens dos rios com ele, morrendo aos milhares em enchentes e chuvas torrenciais, os corpos sendo queimados nus depois de despídos de seus molambos. [...] Enquanto isso, uma outra população dos mesmos alienígenas girafídeos voavam de um lado para outro em casas volantes, palácios pressurizados flutuantes de materiais elaborados. Uma boa vida apreciando a atmosfera superior ainda limpa, distante do cheiro ruim lá embaixo. (CAUSO, 2007, p.178)

Ele respeitava o suficiente para querer aprender com os humanos, afinal, em seu planeta também havia miséria, marginalização e superpopulação. Ademais, não é surpreendente que o alienígena tenha os mesmos problemas dos humanos, pois, como explica Gwyneth Jones, os seres extraterrestres:

[F]alam da nossa situação humana, da nossa história, das nossas esperanças e medos, do nosso orgulho e vergonha. Enquanto não encontrarmos nenhum extraterrestre inteligente (e eu defendo que esse ainda é o caso, mesmo sabendo que as opiniões estão divididas) o alienígena que imaginamos é sempre outros humanos disfarçados: nem mais, nem menos. Quer o inferno sejam ou não outras pessoas, são certamente outras pessoas que chegam, nestas ficções, para desafiar o nosso isolamento: para

ser temido ou venerado, interrogado, aniquilado ou agradado. (2017, p.364 - tradução nossa)¹³

O ápice do conflito é o momento no qual caem as máscaras sociais do alienígena e do humano, que percebem o quanto possuem em comum e o quanto podem melhorar. Logo após a exposição, os alienígenas decidem retornar ao planeta de origem, pois, como assevera o personagem-narrador: “Nós não temos solução para os problemas deles, eles não têm solução para os nossos. É por essa razão que eu acho que eles desistiram. Não tinham razão para ficarem aqui mais tempo, além de aproveitar um pouco mais da hospitalidade da ONU” (CAUSO, 2007, p.178-179). Caso o autor assim decidisse, o conto poderia ter terminado neste momento. Entretanto, os acontecimentos bombásticos não são prioridade. Para o desenlace da narrativa era necessário mostrar a aceitação das diferenças entre os seres e que pouco significam as barreiras. É com este propósito que o fotógrafo se questiona:

Perguntei-me se aquele alienígena era um fotógrafo, em seu próprio mundo. Quais eram seus compromissos? Ele se importava com os miseráveis do seu mundo? Esteve na Terra para estudar outra organização social, procurando por soluções diferentes? Talvez ele, também, voltasse para casa, para a áspera realidade do desespero e da miséria. Senti de algum modo que me identificava com ele. Queria acreditar que fôssemos parecidos. Teria ele também visto-a como bela? (CAUSO, 2007, p.180)

13 No original: “They speak our human predicament, our history, our hopes and fears, our pride and shame. As long as we haven’t met any actual no kidding intelligent extraterrestrials (and I would maintain that this is still the case, though I know opinions are divided) the aliens we imagine are always other humans in disguise, no more, no less. Whether or not hell is other people, it is certainly other people who arrive, in these fictions, to challenge our isolation: to be feared or worshipped, interrogated, annihilated, appeased.”.

Esta reflexão final é um grande passo dado pelo fotógrafo para a aceitação do Outro, pois, no início da narrativa as menções aos alienígenas são pejorativas. E agora, eles estão próximos o suficiente para que o personagem considere que aquele ser estranho pudesse partilhar de sua paixão, a fotografia.

UNIÃO E PARTIDA

Enfim, retomamos a assertiva inicial. A ficção científica tem muito a ver com a antropologia, e neste caso mais ainda com a antropologia reversa. Isto é, ao relacionar o gênero literário com a noção de antropologia reversa podemos afirmar que a ficção científica inventa uma cultura para, por meio dela, refletir e desenvolver a nossa própria. Tanto para o leitor quanto para o escritor, o distanciamento e a familiarização realizados fazem parte de um jogo “[...] de fingir que as ideias e convenções de outros povos são as mesmas (num sentido mais ou menos geral) que as nossas para ver o que acontece quando ‘jogamos com’ nossos próprios conceitos por intermédio das vidas e ações de Outros” (WAGNER, 2010, p.37). No conto, os alienígenas puderam compreender melhor, por meio da humanidade, a própria situação e talvez tomar consciência dos próximos passos necessários para melhorar a sua sociedade. Como asseveram os personagens, a recíproca é verdadeira, pois estes viram nos alienígenas a necessidade de serem melhores com os próprios povos.

Após a volta dos alienígenas para seu planeta de origem, os humanos começam a se distanciar. Por exemplo, quando um agente americano ameaça deportar o brasileiro. Entretanto, esta ação é um pouco contraditória em relação ao que acabaram de experimentar.

— É, mas nós somos feios e maus e não temos piedade de pedintes cucarachas como você. Vamos fazer alguma coisa sobre o seu visa, e você nunca pisará aqui outra vez para esmolar dólares americanos. E nunca mais exibirá o seu material sujo com o apoio de qualquer governo do mundo, meu chapa. (CAUSO, 2007, p.179)

Dizemos que esse trecho e a reação tornam-se contraditórias, pois após todas as aproximações realizadas pelo conto, a ação torna-se falsa e é percebida como falsa pelos personagens. Não era mais possível o distanciamento, pois perceberam que o brasileiro era a alteridade que restava ao americano e vice-versa. E perceberam também o valor dessa alteridade, para a criação da própria identidade. É por esse motivo que há no final da obra um gesto de cumplicidade ao rirem da situação juntos. O conto termina quando o fotógrafo nota uma caixa com suas obras: “Quer ver o meu trabalho? – perguntei. – Há alguma beleza nele” (CAUSO, 2007, p.180). E realmente há.

Em conclusão, Roberto de Sousa Causo demonstra como a utilização de um gênero “estrangeiro” não significa ausência de crítica social. Não há como evitar os nossos problemas, pois, seja na Terra ou em outro planeta, os problemas sociais são os mesmos. Se você ficar apenas na primeira parte da exposição, não consegue perceber o jogo de contrastes. Apesar de não ser facilmente reconhecível para os críticos avessos o conto atua politicamente. A ficção científica, então, abre espaço para inventar a própria cultura com a ajuda do outro, uma forma privilegiada de questionar os próprios conceitos que balizam a sociedade e, talvez, o conceito de humanidade.

É nesta linha de pensamento que Neil Badmington (2004) ressaltou que o Outro sempre esteve presente no mesmo e está presença, simultaneamente, fortalece e enfraquece os princípios do humanismo. Como ressaltava o pesquisador, “No fim, o ‘Homem’ secreta o outro de dentro de si. No fim, contatos imediatos são constitutivos e a invasão inescapável. No fim, o humanismo descobre-se um pouco alienígena” (BADMINGTON, 2004, p.155 - tradução nossa)¹⁴. E em “A mulher mais bela do mundo”, o alienígena descobre-se um pouco humano. E é por isso que o leitor vê na sua imaginação, o alienígena se tornar cada vez mais humanoide.

REFERÊNCIAS

- AUDI, Robert (2006). *Dicionário de Filosofia de Cambridge*. São Paulo: Paulus.
- BADMINGTON, Neil (2004). *Alien Chic: posthumanism and the Other within*. New York: Routledge.
- BRAS, Luiz (2019). “Brito versus Carpeaux: uma guerra infinita?”. *Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, 91, 4-5. In <http://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Pensata-Luiz-Bras> Acesso em 1.Out.2019.
- CAUSO, Roberto de Sousa (2007). “A mulher mais bela do mundo”. In: CAUSO, Roberto de Sousa (Org.). *Os melhores contos brasileiros de ficção científica*. São Paulo: Devir.
- CUNHA, Manuela Carneiro da (2013). “Prefácio”. In: QUEIROZ, Ruben Caixeta de; NOBRE, Renarde Freire (Orgs.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ECHEVARRÍA, Roberto González (1990). *Myth and Archive: a theory of Latin American narrative*. Durham: Duke University Press.
- ECO, Umberto (2015). *História da Beleza*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record.
- FLUDERNIK, Monika (2007). “Identity/Alterity”. In: HERMAN, David (Org.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

14 No original: “In the end, ‘Man’ secretes the other within. In the end, close encounters are constitutive, and invasion is inescapable. In the end, humanism finds itself a little alien”.

HEINLEIN, Robert A. (2017). "On the writing of speculative fiction". In: LATHAM, Rob (Org.). *Science Fiction Criticism: an anthology of essential writings*. London: Bloomsbury.

JONES, Gwyneth (2017). "Aliens in the fourth dimension". In: LATHAM, Rob (Org.). *Science Fiction Criticism: an anthology of essential writings*. London: Bloomsbury. p.364-374.

MORENO, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitória-Gasteiz: Portal Editions.

PRATT, Mary Louise (1991). "Arts of the contact zone". *Profession*, 91, New York: MLA, 33-40. In https://www.jstor.org/stable/25595469?seq=1#page_scan_tab_contents Acesso em 25.Out.2019.

RIEDER, John (2008). *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.

SODRÉ, Muniz (1973). *Ficção do Tempo: análise da narrativa de Science-fiction*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

STOVER, Leon E. (1973). "Anthropology and Science Fiction". *Current Anthropology*, 14(4), 471-474. In <https://www.jstor.org/stable/2740850> Acesso em 25.Out.2019.

WAGNER, Roy (2010). *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

WOLFE, Gary K. (1979). *The Known and the Unknown: the iconography of Science fiction*. Kent: Kent State University Press.

_____. (1986). *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: a glossary and guide to scholarship*. New York: Greenwood Press.

04

OS QUADRINHOS DE FICÇÃO CIENTÍFICA
BRASILEIROS DOS ÚLTIMOS ANOS

Lielson Zeni (UFRJ)

*Recebido em 30 out 2019.**Aprovado em 26 fev 2020.*

Lielson Zeni é Doutorando na UFRJ, Mestre em Estudos Literários (UFPR), Graduado em Comunicação Social (UFPR) e Letras (UFPR).

Resumo: Como é o cenário atual da ficção científica brasileira, escrita em português, nas histórias em quadrinhos? Em busca dessa resposta foi pesquisado quais foram os lançamentos dentro dessa área da ficção especulativa nos anos de 2017, 2018 e parte de 2019. Para isso, foram listadas as obras lançadas no Brasil no período, levando em conta as particularidades do processo de publicação de histórias em quadrinhos em nosso país.

Palavras-chave: História em Quadrinhos; Ficção Científica; Fanzine; Publicação Independente; Ficção Científica em Quadrinhos.

Abstract: What is the current scenario of Brazilian science fiction, written in Portuguese, in comics? Looking for this answer it was researched what was the speculative fiction' releases in years 2017, 2018 and part of 2019. So, it was listed brazilian works in this time, and it was think about brazilian comics publication details.

Keywords: Comics; Science Fiction; Fanzine; Independent Publications; Sci-Fi Comics.

APRESENTAÇÃO

A publicação de histórias em quadrinhos no Brasil atualmente tem uma grande variedade de estilos, de influências e de meios de editoração. Verdade seja dita, gêneros como aventura, humor, terror, ficção científica, drama cotidiano, policial, alta fantasia, dentre muitos outros, são publicados em nosso país desde as primeiras edições que traziam traduções de materiais, em grande parte, oriundos dos Estados Unidos.

Os suplementos semanais dedicados ao público infantil, como *Gibi* e *Tico-Tico*, foram algumas das primeiras publicações brasileiras dedicadas às histórias em quadrinhos no início do século XX. Na década de 1960 houve uma enorme quantidade de revistas de terror primeiramente com traduções e em seguida com material produzido nacionalmente. Em meio às histórias de horror apresentam-se exemplares de ficção científica que já se misturam com outros gêneros, não apenas nas publicações bastante ecléticas, mas nos próprios roteiros abertos o bastante para receber elementos de diversos gêneros.

Nos anos de 1980, o humor paulistano vai tomar as bancas do país, com histórias pensadas para fazer rir e repetidas vezes vão lançar mão de elementos insólitos; as principais publicações desse período vão ser as revistas *Chiclete com Banana*, de Angeli, *Piratas do Tietê*, de Laerte e *Geraldão*, de Glauco, todas da Circo Editorial, ligadas ao editor Toninho Mendes.

Em paralelo a essa publicação de autoria nacional, o Brasil vai ser um grande consumidor de material traduzido, como Disney, que foi o segundo título de história em quadrinhos da editora Abril após

o fracasso com o quadrinho de ação *Raio Vermelho*. “Dois meses depois, em 12 de julho [de 1950], Civita lançou o primeiro número de *O Pato Donald*, que o editor passou a considerar como sua primeira publicação” (JUNIOR, 2004, p.166). A Abril seguiria com a licença da Disney até 2018, além de publicar os super-heróis da Marvel e da DC, que passaram por diversas editoras ao longo das últimas décadas e estão estabilizados a praticamente 20 anos na editora Panini.

Como exemplo mais ligado ao tema deste texto, a ficção científica, o personagem de aventuras espaciais e futuristas criado e desenhado por Alex Raymond, “[...] Flash Gordon, [foi] visto por aqui sob a forma de páginas dominicais de histórias em quadrinho sindicalizados (pelo King Features Syndicate) e publicadas no *Suplemento Juvenil*, a partir de março de 1934” (CAUSO, 2003, p.188).

Embora este esforço de coleta de dados se dedique exclusivamente a obras de autoria nacional, é inegável o impacto e a influência que as obras traduzidas têm no público leitor e nos produtores de histórias em quadrinhos do Brasil. Caso se empreenda um esforço de análise de obra a obra, será perceptível a dura influência da indústria cultural de grandes centros em países periféricos: muitas obras inspiradas nos super-heróis estadunidenses, seja nos maneirismos reconhecíveis do traço super-heroico, como musculatura superdesenvolvida e aparente, seja no processo de produção das páginas que segue o desenho à lápis, arte-final à nanquim e cor digital, seja nos temas do ser escolhido como protetor ou vingador de uma comunidade, que enfrenta com violência e os punhos suas consequências e não suas causas. Ou, em menor escala, os quadrinhos de caubóis em preto e branco de arte naturalista que busca sua validação na semelhança às

narrativas do personagem Tex, da editora italiana Bonelli; ou mesmo os bárbaros de cabelos longos e seminus que derrotam monstros e adversários com o ferro frio de sua espada, muito parecidos com a personagem Conan, criada por Robert E. Howard, hoje licenciado para a Marvel e cujas andanças de publicação nos Estados Unidos e alternância de direitos patrimoniais mereceriam a atenção de um artigo dedicado a isso.

Entretanto, não só de influência direta de outros quadrinhos e de pastiches forma-se o fantástico brasileiro das histórias em quadrinhos, com muitas narrativas inspiradas na literatura, tanto nacional quanto estrangeira, em filmes e séries, e tantas outras fontes de inspiração possíveis para a criação da ficção científica.

Nem todas as obras catalogadas neste estudo se preocupam em ocupar um cenário que beba mais do imaginário brasileiro, por mais disputada que seja a noção do que seria esse imaginário. Uma das dificuldades de catalogação, além da ausência de um banco de dados oficial e alto grau de confiabilidade, é, justamente, como a ficção científica surge tematicamente nos livros, fanzines e revistas, mesclada a outros gêneros ou categorias, tanto do insólito quanto do realismo ou mesmo como uma variação por conta da faixa etária. Por exemplo, essa pesquisa não foi capaz de avaliar as revistas infantis do estúdio Mauricio de Sousa, seja na turma clássica ou em sua versão Turma Jovem. Personagens como Astronauta e Franjinha, o menino cientista do bairro do Limoeiro, levam as histórias da turminha para os vieses da ficção científica.

Inclusive, uma das formas de ficção especulativa não encontrada na literatura brasileira por Roberto de Sousa Causo,

no período entre 1875 e 1950, o romance pré-histórico, tem um representante no núcleo de histórias do personagem de Mauricio de Sousa, Piteco. “A fascinação dos franceses pelas descobertas paleontológicas realizadas em seu país e no restante da Europa – a partir da descoberta das pinturas rupestres de Altamira em 1875 – nunca se transferiu para o Brasil, apesar da influência francesa sobre nosso país” (CAUSO, 2003, p.204). Embora as histórias das revistas infantis tratem mais de humor do que de outras abordagens narrativas, as duas Graphic MSP – projeto da Mauricio de Sousa Produções – dedicadas ao personagem pré-histórico vão nessa direção – a saber: *Piteco: Ingá*, de Shiko (Panini, 2013) e *Piteco: Fogo*, de Eduardo Ferigato (Panini, 2019). Esse selo da MSP propõe que personagens de Mauricio de Sousa sejam reinterpretados por outros autores em histórias mais longas, publicadas em álbuns e, com exceção da série do Astronauta, de Danilo Beyruth, não sequenciais. Já a Turma da Mônica Jovem tem em uma de suas primeiras aventuras, uma viagem pelo espaço e o confronto com seres alienígenas, com roteiro de Flavio Teixeira de Jesus e arte do estúdio da Mauricio de Sousa Produções, ou seja, com envolvimento de diversos profissionais em um processo em que cada um faz uma quantidade de páginas – nessa época a política da empresa era não creditar os desenhistas.

Vale citar também as edições especiais com paródias de séries com os personagens da turminha no lugar dos atores, como *Coelhada nas Estrelas* (Panini, 2017), *Coelhada para o Futuro* (Panini, 2013) e *Trônica* (Panini, 2012), que parodiam, respectivamente as franquias de filmes, *Guerra nas Estrelas*, *De volta Para o Futuro* e *Tron*, e todas elas também com roteiro de Flavio Teixeira de Jesus e

desenho do estúdio da Mauricio de Sousa Produções. São histórias em quadrinhos derivadas de filmes, em que o mesmo elemento da ficção científica da obra-fonte está presente, mesclado com as idiossincrasias dos personagens da Turma da Mônica e ajustados para agradar aos leitores de Mauricio de Sousa.

Por mais promissora que a investigação pudesse ser, diante da clara incapacidade de lidar com essa quantidade de dados, optou-se por manter o foco em quadrinhos não direcionados ao público infantil, posição que permitiu, pelo menos, contabilizar os álbuns da linha Graphic MSP.

CRITÉRIOS ADOTADOS PARA A OBTENÇÃO DOS DADOS

Antes da apresentação dos dados, explicita-se a maneira que eles foram obtidos. O critério foi de buscar por obras de história em quadrinhos originalmente lançadas no Brasil, em português (ou sem palavras) e com autoria brasileira, o que exclui questões como se uma história das Tartarugas Ninjas desenhada pelo brasileiro Mateus Santolouco deveria entrar na contagem.

Dentre essa massa de publicações, um novo recorte foi imposto: somente as histórias em quadrinhos que tratassem do insólito seriam do interesse da pesquisa. Para uma adequação mais precisa aos propósitos desta publicação, as atenções centraram-se especificamente na ficção científica, de maneira bastante abrangente, o que criou a necessidade de um novo recorte por causa da enorme quantidade de publicações da Turma da Mônica, e a retirar da contagem as histórias em quadrinhos infantis.

Restringiu-se também a coleta de dados a obras que tenham existência física impressa, independente da quantidade de páginas,

formato e acabamento gráfico. A razão para isso é que a possibilidade de ficar ainda mais longe da totalidade das informações era muito maior ao se incluir as histórias em quadrinhos lançadas somente na internet, seja em redes sociais como Instagram, Facebook ou Twitter, seja em ambiente próprio como site pessoal, blog ou portal.

O período escolhido foi restrito e compreendeu as publicações lançadas de janeiro de 2017 a setembro de 2019, incluindo todo o período, sem saltos. A justificativa para essa escolha é trazer uma quantidade razoável de dados, que possibilitaria algumas comparações e o seu manejo, mas que não geraria material excessivo, o que inviabilizaria a conferência das informações dado seu alto volume, se considerar os propósitos deste texto, que se trata de uma empreitada de menor fôlego e de um único pesquisador.

Acredita-se também que usar períodos tão próximos temporalmente da redação deste artigo possa mostrar uma espécie de instantâneo interessante deste momento, pois os tempos recentes são comumente deixados para depois, para serem apreciados quando viram os “tempos atrás”. O motivo do ano de 2019 ir até setembro acontece por conta da escrita acontecer em outubro, portanto, a coleta foi fechada no período mais próximo possível que ainda permitisse o tempo para redigir este artigo.

A quantidade de dados apresentados a seguir confirma como uma pesquisa mais ampla demandaria muito mais tempo, dedicação e pesquisadores. Acredita-se, que por enquanto, esse instantâneo já é capaz de fomentar algumas discussões e apontar perspectivas dentro do cenário brasileiro, tanto para a ficção científica quanto para as histórias em quadrinhos.

A IDENTIFICAÇÃO COMO FICÇÃO CIENTÍFICA

Para a identificação de uma obra como ficção científica, adotou-se dois critérios: o primeiro deles é o de autoidentificação, em que o próprio autor ou a própria autora (ou a editora) aponta que sua obra está nesse contexto, seja na sinopse, na promoção de venda, na capa ou em qualquer outro tipo de marca editorial, ou mesmo em entrevistas em que o autor atribui a sua obra essa marca; o segundo foi quando o catalogador dos dados considerou que a obra se encaixasse como ficção científica. Para o segundo caso, usou-se leitura e análise, resenhas, comentários e entrevistas de autores. Quando foi preciso que o próprio catalogador decidisse se havia ou não o enquadramento da obra, considerou-se que era ficção científica de acordo com o seguinte critério, apresentado por João Adolfo Hansen, no prefácio do livro de *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, de Roberto de Sousa Causo:

A ficção especulativa teria três divisões, sendo uma delas a ficção científica. Digamos brevemente que o subgênero da “ficção científica”, como a define, põe em cena metáforas da ciência e da tecnologia, geralmente em uma narrativa de “viagem fantástica” por espaços-tempos incomuns, profundezas da Terra, interior do corpo humano, planetas de outros sistemas, florestas ou desertos primitivos, o passado de civilizações lendárias, Lemúria, Atlântida, Manoa, ou o improvável futuro humano, devastado por guerras nucleares e civilizações cruéis e sanguinárias ou absolutamente pacificados sob a direção ilustradíssima de filósofos e cientistas realizando a coisa assustadora que é a república platônica. (CAUSO, 2003, p.18-19)

A partir dessas considerações houveram a coleta e a catalogação das informações que geraram a lista disponível no Anexo, após as figuras.

MÉTODO DE COLETA DE DADOS

A pesquisa aconteceu em consulta de arquivo pessoal e por meio de pesquisa eletrônica em bancos de dados disponíveis na internet. As publicações das editoras estabelecidas foram diretamente obtidas nos sites oficiais dessas editoras, o que gerou apenas o trabalho de organização e criação das tabelas para a contagem dessas informações.

Contudo, os artistas independentes não têm um ponto conhecido de encontro, como uma casa editorial, e foi preciso buscar em suas páginas pessoais e perfis de Facebook dos selos independentes e dos próprios artistas, bem como sites de resenhas de material independente, o que gerou, em muitos casos, informação insuficiente. Por conta disso, grande parte da informação relativa aos artistas independentes veio da plataforma de financiamento coletivo Catarse, que apresenta inúmeros projetos de histórias em quadrinhos, o que gerou um ponto de partida para os projetos que conseguiram financiamento. E ao conferir os dados a seguir, fica claro a importância da inclusão das obras de autoria independente.

A ferramenta mais útil para este trabalho foi o site *Guia dos Quadrinhos*, uma plataforma colaborativa, cuja ambição é cadastrar todas as publicações de histórias em quadrinhos lançadas no Brasil. Há diversos índices de busca e uma seção do site dedicada aos lançamentos de cada mês que, além dos títulos das editoras, também apresenta os títulos de selos, coletivos, pequenas editoras e independentes. Entretanto, justamente por seu modelo colaborativo, é necessário

que quem lê ou produz cadastre cada uma das publicações, o que, sem dúvida, faz com que o registro não seja exaustivo e ainda traz um agravante direto aos propósitos desta pesquisa: quanto mais próximo temporalmente, quanto mais recente a publicação, menos tempo ela teve de circulação, de gerar interesse e produzir engajamento do leitor de incluí-la nos bancos de dados do Guia dos Quadrinhos.

Uma forma de contornar possíveis erros oriundos de cadastro foi confirmar as informações com os autores via seus perfis oficiais na internet, resenhas e notícias de lançamento em veículos dedicados aos quadrinhos ou ao gênero de ficção científica. Mesmo ciente de que essa forma não pode garantir completamente as informações, parece ser uma tentativa de ter, pelo menos, uma dupla confirmação.

Além disso, há a certeza de que esta pesquisa não consegue garantir que todos os títulos de quadrinhos que se enquadram nos recortes explicados acima e dentro do período histórico proposto foram analisados, mas acredita-se que há uma base disponível para ser complementada, criticada, reelaborada, reestruturada, negada e melhorada. Por causa disso, além dos dados, são apresentados os títulos, o nome de seus autores e a editora ou selo do qual fazem parte. Caso alguma dessas informações não tenha sido possível de se obter, a publicação não foi incluída no banco de dados.

DADOS OBTIDOS

Os dados desta seção seguem em tabelas, para facilitar sua comparação. Alguns casos, além da soma total do ano, também há o somatório de janeiro a setembro de 2017 e 2018, para poder fornecer a comparação entre os períodos em maior igualdade de condições. Há uma progressão de informações a cada tabela, que de certa forma

apresenta a introdução dos recortes da pesquisa, enquanto mantém a dimensão do objeto que é o foco deste artigo, a ficção científica, em relação a todos os quadrinhos e as demais publicações de insólito.

TOTAL DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS PUBLICADOS NO BRASIL			
2019	2018	2017	
117	144	158	Janeiro
157	153	158	Fevereiro
174	186	152	Março
164	195	193	Abril
158	208	152	Maio
168	179	188	Junho
162	163	192	Julho
159	157	190	Agosto
154	179	178	Setembro
1.413	1.564	1.561	TOTAL EM SET.
-	171	200	Outubro
-	179	238	Novembro
-	300	284	Dezembro
1.413	2.214	2.283	TOTAL POR ANO

Tabela 1

TOTAL DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS PUBLICADOS NO BRASIL			
2019	2018	2017	
34	37	49	Janeiro
31	33	34	Fevereiro
46	50	38	Março
36	49	54	Abril
44	68	43	Maio
43	57	56	Junho

32	37	55	Julho
49	43	56	Agosto
27	53	54	Setembro
342	427	439	TOTAL EM SET.
-	47	45	Outubro
-	58	93	Novembro
-	162	139	Dezembro
342	694	716	TOTAL POR ANO

Tabela 2

**TOTAL DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS
PUBLICADOS NO BRASIL COM DADOS DA MAURICIO DE SOUSA PRODUÇÕES
EM DESTAQUE**

2019		2018		2017		
Demais publicações	MSP	Demais publicações	MSP	Demais publicações	MSP	
16	18	20	17	32	17	Janeiro
14	17	14	19	19	15	Fevereiro
25	21	32	18	22	16	Março
18	18	28	21	32	22	Abril
25	19	46	22	25	18	Maiο
22	21	38	19	39	17	Junho
14	18	17	20	37	18	Julho
28	21	25	18	37	19	Agosto
13	14	34	19	33	21	Setembro
175	167	254	173	276	163	TOTAL EM SET.
-	-	27	20	28	17	Outubro
-	-	39	19	72	21	Novembro
-	-	136	26	118	21	Dezembro
175	167	456	238	494	222	TOTAL POR ANO

Tabela 3

TOTAL DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS PUBLICADOS NO BRASIL QUE PODEM SER ENQUADRADOS COMO INSÓLITOS			
2019	2018	2017	
70	192	239	Demais publicações
60	204	185	Insólito
212	298	291	Infantis
342	694	716	TOTAL POR ANO

Tabela 4

DIVISÃO DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS DE TEMÁTICA INSÓLITA PUBLICADOS NO BRASIL				
	2019	2018	2017	TOTAL
Horror	13	35	41	89
Ficção Científica	30	102	73	205
Fantasia	17	66	71	154
TOTAL	60	203	185	448

Tabela 5

DIVISÃO DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS DE FICÇÃO CIENTÍFICA PUBLICADOS NO BRASIL			
2019	2018	2017	
18	57	37	Super-herói
9	35	33	Ficção Científica
3	10	3	Coletâneas com elementos de FC
30	102	73	TOTAL POR ANO

Tabela 6

DIVISÃO DE MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS DE FICÇÃO CIENTÍFICA PUBLICADOS NO BRASIL SEM OS SUPER-HERÓIS			
2019	2018	2017	
9	35	33	Ficção Científica
3	10	3	Coletâneas com elementos de FC
12	45	36	TOTAL POR ANO

Tabela 7

MATERIAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS NACIONAIS DE FICÇÃO CIENTÍFICA PUBLICADOS NO BRASIL SEM OS SUPER-HERÓIS POR EDITORA			
2019	2018	2017	
0	13	9	Editoras comerciais
12	32	27	Pequenos selos e independentes
12	45	36	TOTAL POR ANO

Tabela 8

ALGUMAS ANÁLISES DOS DADOS

A primeira constatação necessária diante desse universo de dados é quanto à publicação de histórias em quadrinhos no Brasil se apoiar nas traduções de materiais de fora do país. Essas traduções se dão quase na totalidade por editoras, e, especificamente, por uma editora, a Panini, que é responsável pelas licenças de grande apelo popular, como Marvel e DC, entre outras. Embora o foco deste trabalho não seja essa discussão, por outro lado, ela parece incontornável. E para dar-lhe um pouco mais de materialidade, alguns dados específicos da Panini: em setembro de 2019, último mês analisado, ela foi responsável por 86 dos 154 títulos lançados no Brasil; em agosto de 2019, foram 81 do total de 159.

Uma comparação entre a Tabela 1 e a Tabela 2, anteriormente apresentadas, mostra a enorme diferença entre a quantidade de materiais produzidos por aqui e os que são licenciados. Em todos os meses analisados, a entrada no mercado de títulos nacionais é amplamente inferior ao número de traduções (ver Figura 1). Quando a avaliação é feita por semestre (ver Figura 2), aparece uma escalada dos títulos nacionais nos últimos seis meses dos anos 2017 e 2018 (e mesmo assim, os números são somente um pouco maiores que a publicação de traduções em 3 meses de 2019). E nessa grande avalanche de livros e revistas, os únicos materiais nacionais consistentemente publicados pela Panini são da Mauricio de Sousa Produções: 14 títulos entre os 81 de setembro de 2019; 21 entre os 86 de agosto de 2019. Números que nos levam a pensar que a produção nacional além da Mauricio de Sousa é ainda menor em quantidade de títulos, como está colocado na Tabela 3.

Além da MSP, ao se retirar todos os quadrinhos destinados ao público infantil tem-se a Tabela 4. Considerou-se importante buscar essa abrangência do “insólito” e aí então recortar o que seria a ficção científica. Por insólito, entende-se uma “[...] macrocategoria, abrangendo diferentes nuances entre as diversas vertentes do chamado ‘fantástico’” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p.20).

A Tabela 5 segue a divisão proposta por Causo (2003, p.18-19) para o que ele define como literatura especulativa. Dentro dessas três categorias, o enfoque a seguir é em ficção científica. Na Tabela 6 pode ser vista uma subdivisão com os super-heróis representando mais da metade dos títulos nos três casos. Por isso, a Tabela 7 exclui essa categorização e enfoca no outro viés da produção de ficção científica no Brasil.

Em 2017, cerca de 25% da produção de quadrinhos nacionais foi de obras que abordavam o insólito em alguma medida e a ficção científica não infantil era 5% desse todo (e outros aproximadamente 5% foram de quadrinhos de super-heróis). Leve em conta nesses dados que 40,6% das publicações foram infantis. Caso se use apenas o grupo dos quadrinhos destinados ao público não infantil, o número do insólito chega a 43% do total de publicações. Em 2018, o insólito esteve em 29,3% das publicações gerais – aproximadamente 6,5% do total era ficção científica – e 51,5% do que foi publicado para público adulto. Com os números parciais de 2019, o cenário é de 17,5% de obras com elementos insólitos (e 3,5% do total é de ficção científica). Porém, há algo a ser notado.

A Tabela 1 e a Tabela 2 mostram como os meses de outubro, novembro e dezembro costumam comportar quase um terço de todos os lançamentos do ano. Boa parte dos lançamentos é de autores independentes e de pequenos selos tocados pelos próprios quadrinistas, como pode ser visto na Tabela 8. A Figura 3 mostra uma vertiginosa subida das publicações nacionais no último trimestre do ano. O número de títulos em dezembro chega a ser equivalente às traduções. O motivo para isso são as importantes feiras de histórias em quadrinhos que acontecem no Brasil nesse período.

A ComicCon Experience (CCXP), em São Paulo, tem um espaço para os artistas de quadrinhos venderem diretamente suas obras ao público e tem sido uma espécie de norte para os lançamentos de histórias em quadrinhos do ano. Além da CCXP, há também em São Paulo a Feira Míolos e Des.Gráfica, entre outras pelo país.

CONCLUSÃO

A cena independente é muito importante para os autores nacionais como um todo, mas parece ser de especial relevo para produtores de fantástico brasileiro em quadrinhos. A relação da história em quadrinho com o *pulp* e com o *underground* são marcas determinantes ainda hoje de boa parte da produção nacional.

As ferramentas de financiamento coletivo, sobretudo o Catarse, têm contribuído para que autores consigam bancar a impressão de suas obras; há também o caso das edições de baixo custo editorial, o que permite que o autor financie a obra futura com a venda da atual, em uma relação direta com seus leitores.

Considerando-se que as revistas *pulp* tinham um valor baixo para compra e produção, assim como também a publicação de zines *underground*, em que o trabalhador do meio de produção, o vendedor e o artista se conjugavam na mesma pessoa. Se não há editora disposta a bancar seu material, um autor pode embarcar no “faça-você-mesmo”. Essas características são tão importantes, que não é possível pensar na produção nacional de histórias em quadrinhos sem levá-las em conta. E o mesmo parece valer para a produção de ficção científica.

No período analisado não há variações consideráveis de publicação e pode-se dizer, por esse recorte, que se tem publicado pouca ficção científica brasileira em quadrinhos. Chama a atenção a baixa presença das editoras na produção nacional de insólito como um todo, sobretudo na ficção científica. Mas parece que essa constatação fala mais do cenário de quadrinhos no Brasil de modo geral do que da ficção especulativa.

Do todo publicado no Brasil, aproximadamente um terço é de material nacional. E entre os materiais nacionais, ainda há uma parcela muito significativa da Mauricio de Sousa Produções. Ou seja, o quadrinho disponível no mercado brasileiro ainda é muito ligado a uma indústria. Dentre todas as publicações que sobram que não são traduções nem MSP, há os mais diversos interesses dos autores, como a autobiografia, a reportagem, o ensaio, o humor e, claro, o insólito, o que explicaria, em partes, o porquê de números tão tímidos de FC diante do total de publicações.

Faz-se pouco quadrinho no Brasil se comparado ao que é publicado e boa parte desse volume se deve aos independentes, que embora não estejam imunes aos modismos e influências da indústria cultural, não estão atrelados a ela como um trabalhador contratado está. Nesse campo um pouco mais livre, os autores independentes podem se dedicar a aquilo que a indústria deixa de lado. E o insólito não poderia estar mais bem acomodado do que num espaço longe dos holofotes das grandes campanhas de marketing e de lançamento das grandes editoras, mas ainda próximo aos leitores.

FIGURAS

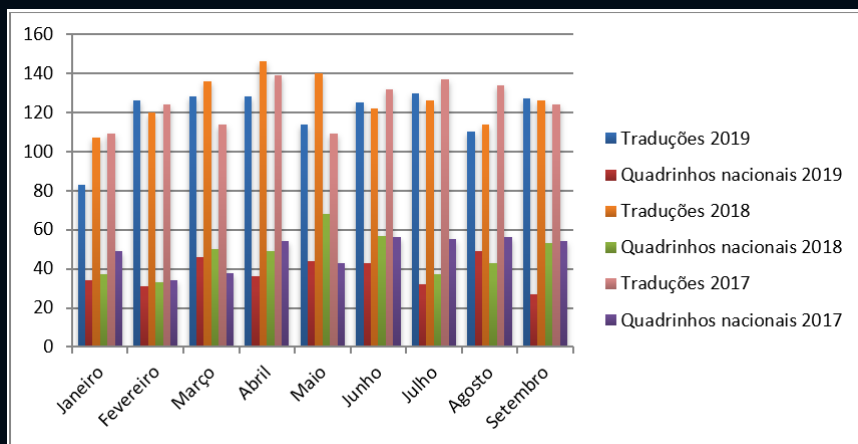


Figura 1 - Gráfico comparativo entre as publicações nacionais e traduzidas de história em quadrinhos de janeiro a setembro dos 3 anos analisados.

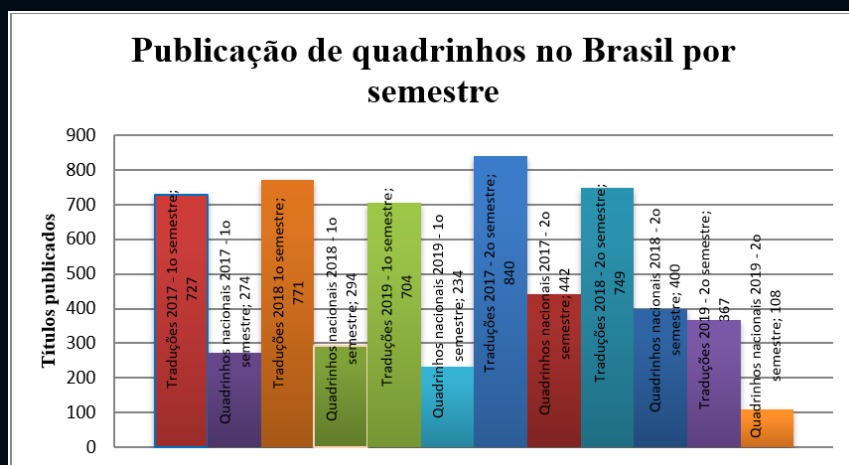


Figura 2 - Gráfico comparativo entre as publicações nacionais e traduzidas de história em quadrinhos em cada semestre dos 3 anos analisados.

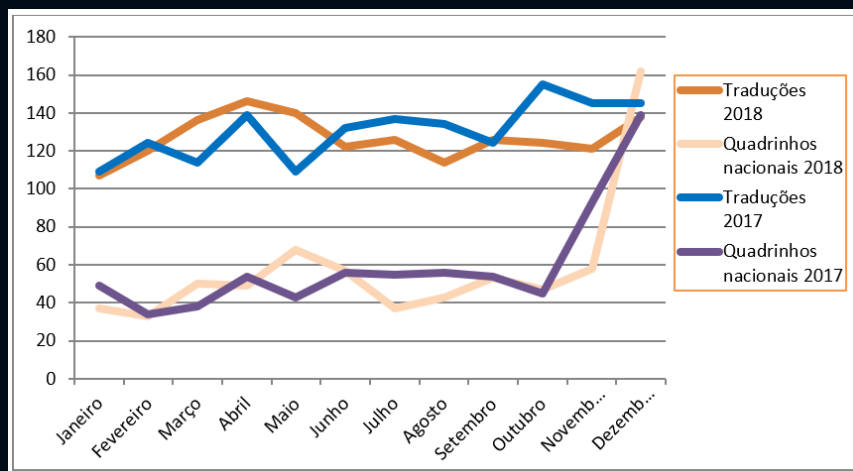


Figura 3 - Gráfico comparativo entre as publicações nacionais e traduzidas de história em quadrinhos de 2017 e 2018.

REFERÊNCIAS

- CATARSE (c2019). *Catarse* In <http://www.catarse.me>. Acesso em 29.Out.2019.
- CAUSO, Roberto de Sousa (2003). *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- GUIA DOS QUADRINHOS (c2019). *Guia dos Quadrinhos* In <http://www.guiadosquadrinhos.com> Acesso em 29.Out.2019.
- JUNIOR, Gonçalo (2004). *A Guerra dos Gibis: A formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-1964*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico Brasileiro: O insólito Literário do Romantismo ao Fantasmismo*. Curitiba: Arte & Letra.

ANEXO

Lista das obras de ficção científica nacionais computadas, sem incluir as de super-herói.

2017

Anexia (Ugra Press), de Gabriel Goes e Pedro D'Apremont – distopia e humor

As Crônicas de Os poucos e os Amaldiçoados (independente), de Felipe Cagno e outros – western distópico

Bipolar (independente), de Renan Rivero, Samuel Bono, Diogo Torres e Omar Viñole – FC futurista

Calango 2 (independente), de Cristiano Seixas e Eduardo Pansica – sertão apocalíptico

Cavalo de Teta 1 (independente), Diego Gerlach, João Pinheiro, Schiavon, Evandro Alves e MZK – coletânea com elementos distópicos em algumas histórias

Classified 1 (independente), de Felipe Cagno e Marcelo Costa – História alternativa e ação

Cyberpunk 1 (independente), autor desconhecido – FC Cyberpunk

Desastres Ambulantes (Jupati), de Guilherme Smee e Romi Carlos – FC e Guerra

Divisão 5 1 (Draco), de Rafa Santos e Wagner Elias – Realidades alteradas e humor

Don Brothers: Suor Stress e Cafeína (independente), de Kaji Pato, Max Andrade, Rafa Santos, Wagner Elias – coletânea com elementos FC

Doppler (independente), de Doug Lira, Rafa Louzada e Rainor Marinho – FC futurista

Eventos Semiapocalípticos: Eduardo e Afonso (independente), de Yoshi Tice – FC e aventura

Green Slimes (independente), de Victor Reis – FC espacial

Guerra dos Golfinhos (Atomik), de Flavio Calazans – futuro distópico/utópico (republicação)

Hacking Wave (independente), de Larissa Pamieri, Zaheer e Pedro Okuyama – Cyberpunk

Homo Eternus (Criativo), de Gazy Andraus – FC filosófica

Hooligan 1 (independente), de Jayson Santos – FC pós-apocalíptica

Hooligan 2 (independente), de Jayson Santos – FC pós-apocalíptica

Já Era (Lote 42), de Felipe Parucci – FC Espacial

Lorenn: Vingança Radioativa (independente), de Marcio Abreu e Julio Santos – FC pós-apocalíptica

Nóia (Escória Comix), de Diego Gerlach – humor, distopia leve
O Planta (independente), de Gustavo Ravaglio – FC retrofuturista
Onda de Crime (Escória Comix), de Vitor Valença – distopia underground;
Oráculos (Criativo), de Edgar Franco – FC filosófica
Pile Up (independente), de Bruno Soares – FC Espacial
Ponchiki (independente), de Dora Coelho – FC espacial
R’Lyeh Boy (independente), de Caio Oliveira – FC paródia
Ramthar (Mythos), de Mike Deodato Jr. e Mozart Couto – super-herói e distopia
RGB Dead Pixel (independente), de Davi Augusto – Cyberpunk samurai
Salto (AVEC), de Rapha Pinheiro – aventura steampunk
Space Opera (Draco), vários autores – coletânea de space opera inéditas
Úlcera Vortex 1 (Escória Comix), de Victor Bello – FC e fantasia underground
Úlcera Vortex 2 (Escória Comix), de Victor Bello – FC e fantasia underground
Wilson Lanchão 1 (Escória Comix), de Lobo ramirez – FC e ação underground
Wilson Lanchão 2 (Escória Comix), de Lobo ramirez – FC e ação underground
Zhor o Atlanta (Criativo), de Waldir Amaral e outros – super-herói republicação

2018

10 Dias Perdidos (Independente), de Sam Hart – Viagem no tempo
3 Anos de Glória (Caligari), de Denis Mello – Distopia futurista
A Todo Vapor (independente), de Enéias Tavares e Fred Rubim – Steampunk
Acelera SP (independente), de Cadu Simões, Juliano Kaapora e Sam Hart – Futurismo indígena
Adagio (AVEC), de Felipe Cagno, Sara Prado, Brã, Natália Marques, Deyvison Manes – Cyberpunk
Agente Sommos (independente), de Flavio Luiz – FC espionagem e humor
As Novas Amazonas (independente), de Leonardo Santana – Distopia e aventura
Asteroides (escória Comix/ Ugra Press), de Lobo Ramirez – FC futurista
Batalha dos Três Mundos (Jambô), de Alexandre Lancaster e Israel de Oliveira – FC Espacial

- Cangaço Overdrive* (Draco), de Zé Wellington e outros – FC futurista no sertão
- Cavalo de Teta 2* (independente), Diego Gerlach, João Pinheiro, Schiavon, Evandro Alves e MZK – coletânea com elementos distópicos em algumas histórias
- Corruption* (independente), de Tom Gomes e outros – Cyberpunk
- Desafiadores do Destino* (AVEC), de Felipe Castilho, Mauro Fodra, Mariane Gusmão – aventura steampunk
- Destination 1* (independente), de Alessio Esteves e Lobo Loss – Western cyberpunk
- Do Outro Lado* (independente), de Claudio Alves e Dhaius Oliveira – Distopia
- Entrespaço* (independente), de Daniel Sousa – FC espacial
- Enxaqueca* (independente), de Felipe Parucci – FC e humor
- Eventos Semiapocalípticos: Gilmar* (independente), de Yoshi Tice – FC e aventura
- Febre* (independente), de Gabriel Kolbe, Matias Streb e Jader Corrêa – FC espacial e steampunk
- Graphic MSP – Astronauta: Entropia* (Panini), de Danilo Beyruth – FC Espacial
- Gynoide* (independente), de Larissa Pamieri e Hugo Nanni – FC futurista
- HVírusQ* (Criativo), de vários autores – contém histórias com temas de FC
- Imaginário em Quadrinhos volume 5* (Draco), organização de Raphael Fernandes – coletânea com algumas histórias de temática FC
- Justiça Sideral: recomeços* (AVEC), de Deyvison manes, Netho Diaz – space opera
- Know Haole 8* (independente), de Diego Gerlach – sutil distopia
- Le Chevalier 2* (AVEC), de A.Z. Cordenonsi e Fred Rubim – FC aventura
- Máquinas Não Choram* (independente), de André Turtelli Poles e Renato Quirino – FC futurista
- Música Para Antropomorfos* (Zarabatana), de Fabio Zimbres – Distopia underground republicação
- Os Poucos e os Amaldiçoados 3* (independente), de Felipe Cagno e Fabiano Neves – Western distópico
- Os Poucos e os Amaldiçoados 4* (independente), de Felipe Cagno e Fabiano Neves – Western distópico

Pé-de-Cabra 1 (independente), organização de Carlos Panhoca – coletânea com algumas histórias de temática FC

Periferia Cyberpunk (Draco), organização de Raphael Fernandes – Cyberpunk

Quackranger (independente), de Alexandre dal Gallo – FC espacial e combate

Quad 4 (independente), de Aluísio Santos, Diego Sanches, Eduardo Ferigato e Eduardo Schaal – Futuro pós-apocalíptico

Quadritos 14 (independente), organização de Marcos Freitas – coletânea com algumas histórias de temática FC

Realidade (Pé-de-Cabra), de Cris Onofre – FC Futurista

Reino do Vazio 1 (independente), de Claudio Alves, Daniel Alves e Thiago Ribeiro – Distopia

Revista Refluxo1 (independente), de Bruno Soares, Fralvez, Samuel Sajo, Sergio R.M> Duarte, Thiago Felix – FC

Silas (AVEC), de Rapha Pinheiro – aventura steampunk

Teocrásia (Caligari), de Denis Mello – Distopia futurista

Teocrásia Extra 1(Caligari), de Denis Mello – Distopia futurista

Teocrásia Extra 2 (Caligari), de Denis Mello – Distopia futurista

Última Cova (independente), de Armando Fonseca e Gustavo Hildebrand – Distopia

Vagabundos do Espaço volume 1 (Draco), de Raphael Salimena – space opera e humor

Zica 5 (independente), de vários autores – coletânea com algumas histórias de temática FC

2019

10 Dias Perdidos 2 (Independente), de Sam Hart – Viagem no tempo

Corpos-Secos (independente), de Rogério Faria e Raimundo Guimarães – Distopia.

Enjoy the Silent (independente), de João Eddie – . coletânea com algumas histórias de temática FC

Eventos Semiapocalípticos: Gabriela (independente), de Yoshi Tice – FC e aventura

Frankenstein 200 (Clepsidra), de Alex Mir, Ana Fiori, Hector Lima, Jorge de Barros, Lexy Soares, Lillo Parra, Alex Genaro, Décio Ramirez, Gio Guimarães, Pri Wi, Psicotikkaa e Ton Albuquerque – coletânea com algumas histórias de temática FC

Noite Escura (independente), de Andy Corsant – FC futurista

Os Poucos e os Amaldiçoados 5 (independente), de Felipe Cagno e Fabiano Neves – Western distópico

Pé-de-Cabra 2 (independente), organização de Carlos Panhoca – coletânea com algumas histórias de temática FC

Petgod (independente), de Hiago NC – FC futurista

Quadrinhos 15 (independente), organização de Marcos Freitas – coletânea com algumas histórias de temática FC

STRGRL 1 (independente), de Lucas Mendonça – FC Espacial

Wilson Lanchão 3 (Escória Comix), de Lobo Ramirez – FC e ação underground

05

A CONSTITUIÇÃO ENUNCIATIVO-DISCURSIVA DO QUADRO HERMENÊUTICO NO CONTO “MENINA BONITA BORDADA EM ENTROPIA”, DE CIRILO S. LEMOS¹

Ricardo Celestino (PUC-SP)

Recebido em 04 nov 2019.

Aprovado em 23 mar 2020.

Ricardo Celestino é Doutor em Língua Portuguesa pelo Programa de Estudos Pós-graduados em Língua Portuguesa, na PUC-SP. Professor de Língua Portuguesa e Literatura no Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza. Realiza estágio de Pós-Doutorado no Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária, sob a supervisão da Prof^a Dr^a Diana Navas. Publicou contos em antologias de ficção científica brasileira organizadas pela Editora Lendarí e pelo Coletivo KriptoKaipora. Membro dos grupos de pesquisa Memória e Cultura da Língua Portuguesa Escrita no Brasil, da PUC-SP, e Escrita no Brasil Colonial, da UNESP-Assis. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2369981548936324>. E-mail: ricardo.celestino2003@gmail.com.

Resumo: Neste artigo, temos como tema o estudo da constituição enunciativo-discursiva do quadro hermenêutico em discursos literários extraídos do conto *Menina bonita bordada em entropia*, de Cirilo S. Lemos. Por objetivo primário, examinamos as condições para a consolidação de

¹ Título em inglês: “The discursive-enunciative constitution of the hermenutic framework in the short-story “menina bonita bordada em entropia”, by Cirilo s. Lemos”

um quadro hermenêutico sob o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso de tendência francesa (AD), especificamente proposta pelos estudos de Maingueneau (2014). Em seguida, temos como objetivos identificar as formações discursivas da Ficção Científica, da Física e da Metaficção, a fim de refletirmos como os três campos discursivos auxiliam-nos na consolidação do quadro hermenêutico. Identificamos que a Ficção Científica escrita no Brasil é produtiva para os estudos críticos, dado o desempenho estético de seus discursos e a exigência de um coenunciador maduro que abra mão da perspectiva realista e busque alternativas no interdiscurso para a construção dos efeitos de sentido de um novo mundo a ser desbravado e explorado. Ainda, a metaficção, proposta pela crítica literária pós-moderna, oferece-nos um caminho produtivo para a análise da prática enunciativo-discursiva dos textos literários do gênero. Devido à FC empreender enunciados que provocam o estranhamento e a comparação constante de realidades por parte do coenunciador, a metaficção organiza caminhos para o estabelecimento de um quadro hermenêutico que amadurece o olhar do leitor sem levá-lo a uma leitura única do texto literário, limitando sua hermenêia.

Palavras-chave: Ficção Científica Brasileira; Metaficção; Quadro Hermenêutico; Análise do Discurso.

Abstract: This article aims to study the enunciative-discursive constitution of the hermeneutic framework in literary discourses extracted from the tale *Menina bonita bordada em entropia*, by Cirilo S. Lemos. At first, the conditions of hermeneutic framework consolidation were examined from the French Trend Discourse Analysis (DA) theoretical-methodological framework, particularly proposed by Maingueneau (2014). Second, the article aims to identify Science Fiction (SF), Physics and Metafiction discursive in order to reflect on how these three discursive fields

guide us to consolidate the hermeneutic framework. It was identified that Science Fiction written in Brazil is productive for critical studies, due to the esthetic performance of their discourses and the demand for a mature coenunciator who desists the realistic perspective and seeks interdiscursive alternatives to construct meaning effects of a new world to be explored. Still, metafiction proposed by postmodern literary criticism, provides a productive way to analyse the enunciative-discursive practice of literary texts of the genre. Due to undertaken statements, SF provokes strangeness and constant comparison of realities by the coenunciator. Metafiction organizes pathways to stablish a hermeneutic framework that matures the reader's perspective without leading him to a single reading of the text, limiting his hermeneia.

Keywords: Brazilian Science Fiction; Metafiction; Hermeneutic Framework; Discourse Analysis.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Neste artigo temos como tema o estudo da constituição enunciativo-discursiva do quadro hermenêutico em discursos literários extraídos do conto “Menina bonita bordada em entropia”, de Cirilo S. Lemos. Por objetivo primário, examinamos as condições para a consolidação de um quadro hermenêutico sob o referencial teórico-metodológico da Análise do Discurso de tendência francesa (AD), especificamente proposta pelos estudos de Maingueneau (2014). A AD constitui-se como uma área da Linguística e, a partir de uma abordagem transdisciplinar, estuda o texto e sua relação com as práticas sociais. Dessa maneira, compreende que todo texto é constituído de enunciados que possibilitam ao analista o exame de uma certa produtividade discursiva. Interessa-se pela Literatura, ao passo que toma os

discursos literários por discursos constituintes, que carregam subjetividades tomadas pelo coenunciador essenciais para problematizar aspectos de sua vida tópica institucional.

Em seguida, temos como objetivos identificar as formações discursivas da Ficção Científica (ADAMS, 2018; MATANGRANO; TAVARES, 2018; BRAS, 2012), da Física e da Metaficção, a fim de refletirmos como os três campos discursivos auxiliam-nos na consolidação do quadro hermenêutico. Compreendemos que o conto de Cirilo S. Lemos contribui para o cânone da terceira onda da Ficção Científica produzida no Brasil, posto que o autor concentra em sua narrativa características essenciais para o atual momento da FC no Brasil: a presença do fantasismo, dialogando vozes do fantástico, do horror e da ficção científica; a especulação científica da Física a partir da grandeza da entropia; e o empreendimento estético experimental em uma narrativa que busca desenvolver uma ficção com atributos dialéticos com outras ficções dentro de seu próprio espaço de narratividade.

Organizamos nosso artigo apresentando em um primeiro momento como a AD compreende o quadro hermenêutico em uma perspectiva enunciativo-discursiva; em seguida, refletimos brevemente sobre as formações discursivas que constituem nosso quadro hermenêutico, respectivamente, a Ficção Científica, a Física e a Metaficção. Por fim, desenvolvemos a análise dos discursos presentes na amostra selecionada, seguido das considerações finais e das referências bibliográficas que fundamentaram este estudo.

A CONSTITUIÇÃO ENUNCIATIVO-DISCURSIVA DE UM QUADRO HERMENÊUTICO

Selecionamos como um dos referenciais teórico-metodológicos desta pesquisa as reflexões acerca do quadro hermenêutico na leitura de obras literárias em uma perspectiva enunciativo-discursiva. Tal abordagem parece-nos adequada por possibilitar ao leitor um mecanismo de construção de efeitos de sentido possíveis nos discursos presentes na obra literária, a fim de dialogar vozes sem limitar a expressividade e a subjetividade literária. Em nossa pesquisa, considerarmos o quadro hermenêutico em uma perspectiva enunciativo-discursiva possibilita-nos criar um dispositivo de leitura para a FC que considere formações discursivas da FC, da Física e da Metaficção para a construção de efeitos de sentido da amostra selecionada.

Consideramos que a construção dos efeitos de sentido para os discursos selecionados para esta pesquisa está subordinada ao estabelecimento de um quadro hermenêutico. Maingueneau (2014) contribui para essa categorização, ao observar que a literatura mantém uma dupla relação com o interdiscurso: as obras se alimentam de outros textos mediante diferentes procedimentos e reempregam, interpretam e citam esses textos nos enunciados. O texto literário não é um enunciado autossuficiente, mas um enunciado a ser tomado em um quadro hermenêutico. Este quadro direciona, dessa maneira, como enunciados de um discurso devam ser interpretados.

Maingueneau (2014), observa que há um debate entre aqueles que privilegiam a legitimação conferida pelo domínio das técnicas e aos que privilegiam a experiência pessoal, para a escolha do

quadro hermenêutico que irá direcionar a construção de sentidos em um discurso literário. Dos tecnicistas, os quais nos interessam para este estudo, o texto literário digno de interesse é aquele que o enunciador transcende a mensagem enviada. Há, no discurso literário, uma mensagem oculta presente, desencadeada por uma exegese proposta pelo crítico/analista: existência de técnicas, relação privilegiada do leitor com a fonte, dentre outros.

O texto inscrito em um quadro hermenêutico está prescrito a um estatuto pragmático. Maingueneau (2014) compreende este estatuto por um modo de existência no interdiscurso, envolvendo um esforço de instituição e preservação do significante em sua autenticidade. Ainda, o discurso literário não pode deixar de ser enigmático, de revelar mensagens importantes para a coletividade. Dessa forma, quanto mais interpretado o texto, mais enigmático ele é, uma vez que mais quadros hermenêuticos determinam mais vias de leitura e construção de efeitos de sentidos.

Cada nova leitura, para Maingueneau (2014), torna mais complexo o labirinto de interpretações, ao encerrar o texto em seu próprio labirinto. Cabe ao analista ou crítico enfraquecer o grau em que o texto é enigmático, a partir do quadro hermenêutico o qual se apoia. No entanto, críticos e analistas não esgotam a hermeneia, a palavra essencial que a fonte literária reserva. A pluralidade de interpretações é fruto de, por um lado, o discurso literário não ter um autor no sentido usual, mas uma instância sem rosto que trafega entre o sujeito empírico, o sujeito social e o enunciador da obra, e por outro lado, a fragilidade da posição de autor permitir ao crítico ou ao analista assumir essa autoridade, também de maneira limítrofe.

Inscrita em um quadro hermenêutico, a obra, para Maingueneau (2014), diz algo distinto do que ela diz. Toda clareza que ela concentra, dessa forma, é enganosa. Os textos exigem que o destinatário derive sentidos ocultos, descobrindo o ponto onde a clareza se obscurece, a fim de apontar o enigma que se espera que encerre. O quadro hermenêutico garante que as transgressões das leis do discurso sejam apenas aparentes e que as exigências das comunicações sejam respeitadas. Define, nesse sentido, os contornos da natureza do sentido oculto de um discurso literário. O crítico ou o analista legitimam-se a cada interpretação bem sucedida e validada pelo meio, relegitimando o quadro hermenêutico o qual estão filiados, mostrando que são competentes, que o texto é enigmático e funda subjetividades oblíquas sobre determinadas práticas sociais.

No quadro hermenêutico, Maingueneau (2014) destaca, ainda, que um texto literário beneficia-se de uma hiperproteção. Tudo que é enunciado tem liberdades normativas do discurso sem arranhar seu prestígio. Os intercâmbios verbais são regidos por normas, que postulam máximas conversacionais sujeitas a um princípio de cooperação. Isso significa que o processo de comunicação da obra literária é semelhante a um ato de enunciação sujeito às normas de interação verbal. Isso afasta a lógica de que a obra detém um mundo autárquico, indiferente às considerações de sua recepção. A diferença é que as máximas conversacionais são negociadas na definição do quadro hermenêutico, em nosso caso, constituído por a FC, a metaficção e a Física.

Maingueneau (2014) observa que enquanto analistas ou críticos literários, deparamo-nos com uma diversidade de procedimentos de análise. Cada procedimento incide em um

decalque constituído de formações discursivas que traduzem os arcabouços teórico-metodológicos escolhidos. Este decalque, que constitui o quadro hermenêutico enunciativo-discursivo, tem sua funcionalidade associada à capacidade de tradução do universo estético que o autor lança mão em sua obra. O conhecimento de quadros hermenêuticos, nesse sentido, possibilita um leitor mais crítico. Aquele menos hábil, diante de regras novas apresentadas pelo enunciador, desencadeia construções de sentido circulares. No caso da Literatura de Ficção Científica produzida no Brasil no século XXI, o coenunciador necessita construir implícitos, que longe de ser inferidos no processo de leitura de uma obra, estão na verdade presentes na memória do leitor. Este os ativa, realizando interpretações profundas ou ilustrativas do discurso literário.

A CONSOLIDAÇÃO DE UM QUADRO HERMENÊUTICO PARA A ANÁLISE DA AMOSTRA DE PESQUISA

Com a finalidade de apresentarmos uma análise do conto “Menina bonita bordada em entropia”, escrito por Cirilo S. Lemos, dedicamos uma apresentação breve da contextualização de cada formação discursiva selecionada que constitui o quadro hermenêutico para a análise da amostra de pesquisa. Em um primeiro momento, é importante que o coenunciador reconheça o cenário da Literatura da Ficção Científica no século XXI. Em seguida, apresentamos reflexões acerca de duas questões inerentes às nuances do desenvolvimento temático do discurso literário selecionado. De um lado, os enunciados estabelecem diálogo com as formações discursivas da Física, especificamente a grandeza

da entropia. Por outro lado, o discurso proporciona uma imersão metaficcional, convidando o coenunciador a imergir em uma perspectiva em abismo de camadas ficcionais sobrepostas.

A LITERATURA DE FICÇÃO CIENTÍFICA NO SÉCULO XXI

A condição de FC, atribuída a certos discursos literários, implica um saber científico tratado como especulação ficcional em enunciados literários. Roberts (2018) observa a FC como construto verbal cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de distanciamento e cognição, e cujo dispositivo principal é uma moldura imaginativa alternativa ao ambiente empírico do autor. A premissa ficcional, dessa maneira, coloca em foco a diferença entre o mundo que o leitor habita e o mundo ficcional da FC, mediante o subterfúgio do *novum*, o qual pode ser uma máquina do tempo, um dispositivo mais rápido que a luz ou algo conceitual como uma nova versão de mundo familiar ao nosso, mas desértico.

A FC reflete de maneira crítica, segundo Roberts (2018), sobre as revoluções culturais, científicas, tecnológicas e em nosso caso as mudanças epistêmicas da psiquê humana em condições sociais e culturais traumáticas. Estes tipos de discursos literários são marcados por estratégias metafóricas e táticas metonímicas de tratar essas mudanças, bem como a colocação, em primeiro plano, de ícones e esquemas que estimulam a construção de efeitos de sentido dos valores de uma dada coletividade. Desta maneira, é condição cultural aos discursos literários de FC o engajamento semiótico e um conhecimento epistêmico profundo de uma certa postura científica tratada, afim de problematizá-la em ficção.

Roberts (2018) observa ainda que as novelas de FC do século XXI, diferente do que é desenvolvido em boa parte das franquias cinematográficas de Hollywood, tem apontado para uma alternativa temática distinta da vacuidade de um produto, em que velhos preconceitos ideológicos determinam tudo o que há no texto e no qual o texto em si reforça. Isto significa que o heroísmo individual, o potencial redentor da violência, o capitalismo por necessidade de consumo não são alternativas temáticas predominantes na ficção científica. No Brasil, obras como *Favelost*, de Fausto Fawcett, as *Águas Vivas Não Sabem de Si*, de Aline Walek e, em nosso caso, “Menina bonita bordada em entropia”, de Cirilo S. Lemos, condensam vozes da diversidade dentro do gênero, potencializando subjetividades complexas em pautas culturais e sociais caras à vida cotidiana brasileira.

Matangrano e Tavares (2018) compreendem que uma das características da ficção científica nacional é o insólito. No século XXI, ele ocorre mediante a criação de mundos nas mais diversas potencialidades, não raro ocorrendo um hibridismo entre dois ou mais modos narrativos, com supremacia ora do científico, ora do fantástico. A FC brasileira encontra, nos *punks*, nas utopias e distopias, no *space opera* novas formas de expressão, uma vez que os toma por categorizações que criam mundos, repensam o passado, criam possibilidades para o futuro. Descolam, dessa maneira, qualquer ligação com o nosso universo, recriando novas leis, nova geografia, nova história, novas religiões e mitologias, para depois retornar a nosso universo e ressignificar as nuances refletidas.

Embora a FC seja um tipo de discurso literário pouco observado pelas academias brasileiras, Mantagrano e Tavares (2018) chamam

atenção para o bom momento editorial das obras que se enquadram nesse rótulo. O surgimento e a consolidação de editoras como Devir, Aleph, Draco, Tarja, Terracota, Giz, especializadas em literatura de gênero, e ainda, selos específicos de grandes editoras para essa área, proporcionam a multiplicação de autores e autoras. Isso é convidativo para que a crítica passe a olhar para a ficção científica com outros olhos, garimpando bons e maus textos do gênero com maior rigor. Ainda, vale destacar que a movimentação editorial tem estimulado a presença da inclusão e da diversidade, o protagonismo das minorias, que concentram, dentre outros temas, o folclore indígena, vide as obras de Daniel Munduruku, e o imaginário de matriz africana, em Fábio Kabral, por pontos de partida para o revisionismo do insólito nacional.

Mantagrano e Tavares (2018) apontam que o momento editorial satisfatório ainda não inibe o preconceito entorno das obras de FC e fantasia por grande parte da crítica especializada. A recorrência à tradição da escrita *pulp* pelos autores e autoras do gênero, marcando uma renúncia ao elitismo literário e ao hiper-realismo da alta literatura brasileira podem ser um dos desencadeadores desse olhar enviezado da academia sobre esses discursos literários.

No entanto, vale destacar o manifesto publicado no jornal Rascunho, de Brás (2012), o qual realiza um breve convite ao *mainstream*, termo que identifica a alta literatura, vencedora dos grandes prêmios literários e que encabeça os grandes contratos editoriais. O autor enxerga na FC, um gênero literário popular com uma força que, em diálogo com a alta literatura, poderia conduzir a Literatura Brasileira a direções diferentes e produtivas. Sob a perspectiva de que a alta literatura se encastela em problemáticas

muito parecidas entre si, a FC pode ser uma alternativa para sacudir as certezas constituídas ao longo das décadas por esse tipo de discurso literário. Em contrapartida, a alta literatura também pode alterar os caminhos das águas dos discursos literários de FC, solapados pela fórmula de escrita *pulp*, tão atrativa aos leitores do gênero, mas já há muito utilizada ao longo das décadas de ouro de 1970 a 1990. Embora o convite esteja lançado, ainda há um longo caminho até que a literatura de FC brasileira divida as estantes virtuais e físicas das grandes livrarias, os primeiros lugares dos grandes prêmios literários, ao lado da alta literatura.

A ENTROPIA

Como observamos anteriormente, além da FC, outra formação discursiva essencial para a constituição do quadro hermenêutico, para a análise de nossa amostra é a Física, especificamente quando reflete a grandeza entropia. Para Cavalcanti; Ferreira; Abrantes & Cavalcanti (2019), a entropia é uma grandeza atrelada aos sentidos das transformações e à ordem natural de ocorrência dos eventos. A grandeza é fruto das pesquisas do engenheiro francês Sadi Carnot, quando, em 1824, sugere que uma máquina térmica funcionando de forma cíclica absorve energia de uma certa fonte sob a forma de calor. O engenheiro acredita que a absorção é total, ao passo que o valor de energia que entra é proporcional à que sai. Rudolph Clausius e William Thompson propõem uma revisão desses resultados, considerando que o equívoco de Carnot foi considerar a quantidade de energia absorvida pela máquina igual à quantidade liberada. Dessa revisão surge a primeira lei da termodinâmica.

A primeira lei da termodinâmica, segundo os autores, pressupõe a grandeza da entropia. Trata-se do princípio da conservação de energia, tornando possível prever o comportamento de um sistema ao sofrer uma transformação. Na perspectiva dos autores, não é possível que um sistema crie ou consuma energia, mas apenas a armazene ou a transfira ao meio onde se encontra. Dessa maneira, no caso das máquinas térmicas, os autores identificam uma restrição: a impossibilidade de obter eficiência total na conversão de energia em trabalho. Isso significa que a energia absorvida sofre dispersão sob forma de calor para um reservatório de temperatura diferente da original. A entropia é a grandeza que implica uma medida de trocas de energia sob a forma de calor, que ocorre durante o funcionamento de uma máquina térmica.

Moreira (2005) compreende que a entropia de um sistema fornece uma medida da capacidade de produção de trabalho. Não existe um princípio ou lei de conservação relacionado a ela, mas sim uma noção que relaciona dois conceitos: a ordem e a desordem. A entropia só é possível quando são definidos em termos de probabilidade de ocorrência de uma distribuição estatística para um conjunto de elementos. A disposição ordenada inicial torna-se desordenada durante o processo de uma certa atividade. A consequência é a distribuição menos provável suplantada por outra mais provável. Nesse sentido, o autor propõe o seguinte exemplo: em uma garrafa de vidro com metade de areia branca e outra metade negra, quando sacudida fica cinza. O conteúdo da garrafa jamais voltará a ter os grãos separados novamente. Contudo, a justificativa científica é que seja altamente improvável, mas não impossível, que a ordenação inicial seja recomposta.

A medida desta tendência de grandes conjuntos de moléculas em movimento aleatório irem de uma configuração menos provável para uma mais provável é chamada, segundo Moreira (2005), entropia. Nesse sentido, trata-se de uma medida relacionada ao grau de desordem de um sistema, em que, quando ordenado, tem baixa entropia, quando desordenado, alta entropia.

A entropia, para Moreira (2005), reside em uma lei que também rege os fenômenos naturais. Parte-se do pressuposto de que qualquer sistema ordenado existente na natureza, deixando a si mesmo isolado, tenderá sempre, espontaneamente, para uma configuração menos ordenada. A tendência às transformações naturais é direcionada à condição de desordem, ou seja, para um estado de maior entropia. Assim, há uma lei de aumento da entropia, que lida com a medida do grau de desordem de um sistema. Quando a entropia aumenta, passa-se a ter menos energia disponível para conversão em trabalho. A entropia, nesses casos, pode ser interpretada também por uma medida de indisponibilidade energética, ou de energia de trabalho.

Ritter (2019) também contribui para melhor compreendermos a grandeza entropia. A entropia para o autor implica o aumento da desordem. Retomando Isaac Asimov, o autor compreende que constantemente o universo se torna cada vez mais desordenado, permitindo-nos observar a nossa volta as consequências da segunda lei da termodinâmica: um tudo se deteriorará, entrará em colapso e gastar-se-á. Os processos tem lugar com o aumento da entropia, uma vez que ela mede randomicidade e desorganização de um sistema. Isso significa que a grandeza está associada à energia não utilizável de um sistema, que impede a execução de trabalhos ordenados.

A entropia está relacionada, dessa maneira, ao desordenamento de sistemas. Ritter (2019) observa que um sistema é constituído por um grande número de partículas e pode assumir estado de máxima entropia e tornar-se desordenado. Para um estado ordenado de um sistema, nesse sentido, existe um grande número de estados desordenados em potencial. A entropia lida com a dissipação de energia, a desordem e a tendência para o estado mais provável. Isso quer dizer que a ocorrência de processos siga a lei das possibilidades de desordem. A entropia, por sua vez, é igual à tendência para aumentar o número de estados de desordenados. O mais provável é o que tem chance de acontecer.

Introduzir a entropia em uma lógica sistêmica implica considerar o sistema por objetos de várias ordens unificados, organizados, processados e controlados. Conjunto de entidades em mútua interação, um sistema, para Ritter (2019), está predisposto à entropia. Há, em outras palavras, uma propensão para o afrouxamento e a simplificação das interfaces que dão coerência ao sistema, bem como o esgarçamento das estruturas e o desvanecimento dos limites. O resultado é a redução da coerência do sistema, a perda da forma e da permanência, a busca do estado desordenado e de um equilíbrio estável.

Araújo, Sanches e Gomes (2015) compreendem, por fim, que a entropia é uma grandeza retomada na Teoria Geral dos Sistemas para compor uma explicação à tendência das coisas, no geral, caminharem naturalmente para a desordem e a disfuncionalidade. A grandeza oferece sentido às máximas: as organizações tendem à deteriorarem-se; a entropia está associada a deterioração; combate-se a entropia para preservar a funcionalidade das organizações. Associada à imprevisibilidade, a entropia pressupõe

o estado de caos, causalidade ou complexidade, degradando ou até mesmo levando a órbita um sistema.

A METAFICÇÃO

Além da FC e da Física, selecionamos, por fim, a metaficção como formação discursiva que constitui o quadro hermenêutico para a análise dos discursos de nossa amostra. Compreendemos que o discurso literário selecionado pode ser tomado por um olhar metaficcional. Bernardo (2010) observa a metaficção como fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contentando a si mesma. Considerando que o mundo contemporâneo se transforma com grande rapidez, as técnicas tradicionais da narrativa, que tratam a obra como um heterocosmo dissociado de toda a realidade do leitor, são incapazes de integrar a pluralidade das relações humanas. A consequência, é um mal-estar que nos direciona a uma crise consciente do descontrole em ordenar todas as informações que constituem a subjetividade da experiência ficcional.

Navas também contribui para essa reflexão, ao considerar que a metaficção não é algo novo, mas

uma tentativa de encontrar um modo estético de lidar com as novas experiências de vida do homem moderno, experiências estas que revelam desordenadas por um poder comunal ou transcendente, a que apenas a arte, de forma não problemática, pode conferir uma certa ordem consoladora. (2009, p.88)

Navas (2009) destaca por uma das condições da metaficção a presença de enunciados que concentram um conjunto de vozes que

se cruzam, entrecortados, em fragmentos de diálogos, monólogos incompletos e frases inacabadas, constituindo um mosaico memorial que se impõe como único fio condutor de uma história. A partir da retomada da concepção de Barthes (2002), atribui a certos discursos metaficcionais a condição de texto de gozo, que “em oposição ao de prazer, coloca um estado de perda, que desconforta, faz vacilar os alicerces históricos, culturais, psicológicos do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores, de suas lembranças, põe em crise sua relação com a linguagem” (p.26).

Em textos metaficcionais, a linguagem não se reduz a um ofício com a palavra, apenas no nível do significante, mas a um processo de construção de efeitos de sentido que se inicia no plano do significante, desenvolvido por um autor, e estende-se à uma reestruturação semântica por parte de quem o lê. Hutcheon (1984) afirma, nesse sentido, que a metaficção é a ficção sobre a ficção, o que significa uma dinâmica de a ficção incluir dentro de si própria um comentário ou pistas sobre sua própria narrativa ou identidade linguística.

A linguagem é representacional, para Hutcheon (1984), em toda ficção. No entanto, na metaficção a separação de um mundo ficcional a outro, ou seja, a relação do leitor com o heterocosmo que o distancia daquele criado pelo texto literário, não está claro. Enquanto o leitor toma contato com os textos literários, ele vive em um mundo que é forçado a considerar como ficcional. Paradoxalmente, contudo, os enunciados presentes naquele texto exigem a participação direta do leitor, seu envolvimento intelectual, imaginativo e afetivo na co-criação de sentidos. O paradoxo do leitor implica, na metaficção, uma atração bilateral que caracteriza o texto em uma relação narcísica: ao mesmo

tempo que ele é autorreflexivo, ele também está focado no exterior, orientado ao leitor.

Navas (2009) destaca que nos textos metaficcionais, o escritor chama a atenção do leitor para a atividade escritural, seja através de um evento dentro do próprio romance, seja exibindo seus sistemas ficcionais e linguísticos ao leitor. Dessa maneira, o processo de fazer a narrativa torna-se diretamente compartilhado, assumindo o leitor a posição de coautor, construindo os efeitos de sentido do texto. A metaficção implica, então, um processo de desfamiliarização das relações com o significante por parte dos envolvidos no texto. O leitor é atraído aos procedimentos inconscientes da construção narrativa e convidado a atuar ativamente neles para a construção dos efeitos de sentido, o que implica novas exigências e atenção ativa para o ato de leitura.

Hutcheon (1984) considera a existência de dois tipos de metaficção: a explicitamente narcisista e a implicitamente narcisista. A primeira pressupõe textos que revelam sua autoconsciência em tematizações explícitas, quer por meio de alegorias de uma diegese ou pela identidade linguística. A segunda, por sua vez, parte de um processo internalizado e efetivado na linguagem, sendo autorreflexivo, porém não necessariamente autoconsciente. Em outras palavras, textos narcisistas explicitamente diegéticos explicitam a consciência de sua condição de artefatos literários, dos processos de sua narrativa e criação do mundo, e da presença necessária do leitor. Outros textos, por sua vez, podem tematizar o poder subjugado e a potência das palavras, sua capacidade de criar um mundo mais real do que o empírico de nossa experiência.

Um bom exemplo para ilustrar o olhar da autora sobre a metaficção é articulado por Bernardo (2010). O autor destaca em *Dom Quixote*, de Cervantes, uma obra metafictional produtiva. O romance de cavalaria convida o leitor a fazer parte de um jogo, onde o cavaleiro justifica todas as derrotas frente à realidade, atribuindo-as a feitos malvados dos inimigos que encontra em suas andanças. No episódio “O mestre das marionetes”, ele atribui aos encantadores o próprio delírio, justificando assim o seu movimento errático entre a ficção e a realidade. Os supostos encantadores do fidalgo parecem maus, mas na verdade eles tem a função de garantir a coexistência das diferentes ficções e das diferentes realidades que se entrecruzam na narrativa.

O que se reconhece por realidade, para Bernardo (2010), não é também mais do que um determinado discurso sobre a realidade. Não se representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, mas para dobrá-la e recriá-la. Dessa maneira, a metáfora trai nossas concepções de realidade, mostrando-as como efeitos de discursos. O real, por sua vez, não deixa de ser uma construção sintática que, tendo sua verossimilhança abalada, é ponto de partida para a sedimentação de diversos níveis de ficção. Na metaficção, essas fatias ficcionais emergem à semelhança de babushkas dentro de babushkas. Nesse sentido, tudo no universo metafictional é de índole caleidoscópica e nada melhor que *Dom Quixote* para ilustrar essa condição: objetos inertes, estalagens e animais mostram capacidade de tomarem-se por moinhos de vento gigantes, exércitos de soldados, castelos e seres mágicos. Há, dessa maneira, uma mobilidade conjectural em temas do livro para temas da vida, da morte, do amor, dos valores, da justiça, dentre outros.

Por fim, podemos observar, a partir de Bernardo (2010), que a metaficção é produtiva enquanto quadro hermenêutico, pois categoriza a multiplicidade de perspectivas narrativas, adequadas à multiplicidade de facetas de um personagem de uma obra. Ora um herói, ora um palhaço, ora um sábio, ora um louco, ora um santo, ora um desequilibrado, Dom Quixote, com seus muitos livros contemplando muitas perspectivas, acaba por representar a tolerância na época em que a Espanha se mostra mais intolerante. Além de propor fatias ficcionais dentro da obra, também convida o leitor de sua época a uma resignificação de sua realidade, tomando-a como parte da obra.

O SISTEMA EM ENTROPIA DE UMA MENININHA EM UM DIA RUIM

Nossa amostra de pesquisa é constituída pelos discursos literários extraídos do conto “Menina bonita bordada em entropia”, de Cirilo S. Lemos, publicado pela primeira vez em e-book, pela Editora Draco e, em seguida, na antologia *Fractais Tropicais*, organizada por Nelson de Oliveira. Um dos nomes em destaque como autores da terceira onda da FC brasileira, o autor nasceu em Nova Iguaçu, em 1982, e possui dois romances publicados pela Editora Draco, *O Alienado*, (2012) e *E de extermínio* (2015). Além da Literatura, o autor também trafega pela mídia dos quadrinhos, com *Devorados* (2018), em parceria com Erick Cardoso e Marcio Gotland também pela Editora Draco.

“Menina bonita bordada em entropia” tem início com a descrição de uma menininha amarrada com correntes e os pés presos por concretos, abandonada no fundo do mar. O ambiente de

origem dela, a Casa da Alegria, parece distante e sua última memória resume-se em uma festa de comemoração de seu aniversário. No fundo do mar, a menininha entra em desespero, chora, tenta soltar-se. Todas as iniciativas fracassam, até que ela se dá conta de não ter problemas em respirar embaixo d'água. Mal começa a acostumar-se com a situação, passa a ser atacada por predadores marinhos. Embora ela goste de animais, os ataques afloram nela um incômodo. Com um movimento rápido e aparentemente involuntário, ela mastiga brutalmente um dos peixes que a ataca. Finalmente, a menininha é resgatada por acaso pela rede de um navio pesqueiro.

Quando chega na superfície, ela repara no contraste entre o céu azul com as chaminés da embarcação cuspidando fumaças e poluindo o ambiente. Nota, ainda, que a embarcação é povoada por demônios famintos, liderados por um capitão androide conectado a um banco de dados insuficiente para categorizar com precisão sua origem e sua identidade. O andróide pede para que os demônios a acomodem no porão, até uma autorização do servidor quanto a possibilidade de devorá-la. A menininha é, então, liberada das correntes e do concreto. O androide analisa o urso de pelúcia, Benjamin Franklin, que ela carrega entre as roupas. Notando que não há riscos, libera os demônios a conduzi-la para um compartimento escuro e fedorento. No compartimento, um dos demônios observam que a menininha está muito machucada. Ela revela que os antigos donos a espancaram por ser muito gulosa em uma festa. Diz, ainda, que sua barriga está roncando de fome.

Um dos demônios sai para buscar comida. Sozinho com a menininha, o outro demônio tenta estuprá-la. Então, ela reage tal

como reagiu com os peixes no fundo do mar, com uma intensidade maior: come o demônio vivo. O outro demônio volta. No instante em que a menininha coloca a primeira colher de um ensopado nojento na boca, ele revela que catarrou em sua comida. Ela sente-se enjoada. Não sabe se pelo prato oferecido, se pelo balanço do navio. Acaba vomitando. O demônio nota, no vômito, a mão mastigada de seu amigo. O demônio tenta atacá-la. No entanto, a menininha revela, costurado em seu peito, um buraco negro feito em flor de entropia. Ela suga tudo que há em seu exterior para dentro do buraco. Em seguida, fecha o buraco negro e sente vontade de comer um misto-quente.

Compreendemos que os enunciados extraídos da amostra de pesquisa não são autossuficientes, uma vez que mantém relações com o interdiscurso, especificamente as formações discursivas da FC, da metaficção e da Física. Quando tomamos os discursos literários em análise por metaficcionais, evidenciamos como a entropia, grandeza da Termodinâmica, é utilizada pelo enunciador como referencial científico para fundamentar a subjetividade da personagem central de seu conto e o mundo que ela vive. Dessa maneira, destacamos as formações discursivas como quadro hermenêutico que direciona a constituição dos efeitos de sentido possíveis dos discursos em análise.

Identificamos, em um primeiro momento, que o enunciador reemprega problemáticas das formações discursivas para a constituição de um ambiente paratópico, possível no discurso literário e (im)possível para além de suas fronteiras, como podemos observar nos recortes abaixo.

Recorte I:

Era só uma Menininha.

Sorriso doce, bochechas rosadas, tamanho de querubim.

Só uma menininha e seu corpo era feito de dor.

Não podia mexer os bracinhos, estavam presos a alguma coisa. Um deles parecia quebrado: ela escutava um tlac-tlac ao movê-lo, um estalo distante que chegava ao seu ouvido através dos ossos, quase um advinhar.

Levou mais tempo que o habitual para perceber que não estava em sua cama depois da festa de aniversário, na Casa da Alegria. Ela abriu as pálpebras, enferrujadas. Sentiu os olhos inchados, duas bolas de sorvete descolando das órbitas [...]. (OLIVEIRA, 2018, p.71)

No Recorte I, podemos observar que o enunciador coloca em foco a diferença de pelo menos dois mundos possíveis na ficção enunciada: o mundo da *Menininha*, compreensível pelo coenunciador – leitor em potencial – e o mundo que ela passa a habitar, cheio de adversidades as quais ela aparentemente desconhece. Compreendemos que este choque de realidades marcado por enunciados como “Era só uma Menininha” e “Levou mais tempo que o habitual para perceber que não estava em sua cama depois da festa de aniversário, na Casa da Alegria” (OLIVEIRA, 2018, p.71), constituem o que Roberts (2018) categoriza por *novum*, no sentido que há um engajamento semiótico do enunciador em desconstruir a familiaridade da protagonista com o mundo o qual ela habita, ao mesmo tempo que o coenunciador também pode, no ato de leitura, tomar para si essa ausência de familiaridade com

as regras de um mundo estranho, desconhecido. O coenunciador tem contato, dessa maneira, com uma nova versão de mundo com características concomitantemente familiares e distintas ao dele.

Os enunciados em análise estão prescritos em um estatuto pragmático, de modo a suscitar ao coenunciador um esforço entorno da preservação do significante *Menininha* e todas as rotinas que validam e a invalidam a sua volta. Na sequência de enunciados “Sorriso doce, bochechas rosadas, tamanho de querubim.” e “Só uma menininha e seu corpo era feito de dor” (OLIVEIRA, 2018, p.71), identificamos uma iniciativa do enunciator em atribuir uma atmosfera de estranheza entorno das condições de existência de *Menininha*. Ainda, a caracterização das partes do corpo pelo diminutivo em *bracinhos*, a utilização de onomatopeias com *tlac-tlac*, suscitam uma atmosfera que transita entre o afetivo infantil pertencente ao campo semântico da *menininha* e um universo de estranhezas que podem circundar o coenunciador na construção dos efeitos de sentido como violento, brutal e insólito àquele corpo. Nesse sentido, os enunciados não deixam de construir uma protagonista que se envolve em um plano de fundo enigmático, desbravado ao longo da leitura pelo coenunciador. Constantemente, ele pode questionar: a *menininha* pertence a esse mundo? Se pertence, que monstruosidade ela esconde, já que todos são monstros? Se não pertence, o que ela está fazendo e como foi parar neste lugar?

Identificamos, dessa maneira, que os enunciados do recorte I constituem uma amostra de que, ao longo da narrativa desenvolvida, o enunciator apresenta os fundamentos da grandeza da entropia no arco da personagem. A *menininha* está sob a condição constante

de um corpo que conserva energia, captando experiências de seu entorno. A condição de *menininha* implica a forma pela qual ela se apresenta para o mundo e também a maneira que ela deseja que o mundo a enxergue. Há uma expectativa entorno da protagonista em receber estímulos que validam o campo semântico de *menininha*, para que ela possa devolver esses estímulos da mesma maneira. A *menininha*, nesse sentido, é um sistema que armazena e transfere ao meio a energia recebida do ambiente. Tal qual uma máquina térmica, a *menininha* possui uma finalidade: obter eficiência na conversão de energia em trabalho. A energia são os estímulos do meio e o trabalho, as subjetividades que a validam por *menininha* em um ambiente que a trate como tal. No entanto, como na segunda lei da termodinâmica, pouco a pouco observamos que a energia absorvida tende a sofrer dispersões incontroláveis.

Identificamos, dessa maneira, os enunciados do recorte I como metaficcionalis. Há a presença de enunciados como “Levou mais tempo que o habitual para perceber que não estava em sua cama depois da festa de aniversário, na Casa da Alegria” e “Ela abriu as pálpebras, enferrujadas. Sentiu os olhos inchados, duas bolas de sorvete descolando das órbitas” (OLIVEIRA, 2018, p.17), a concentração de um conjunto de vozes que se cruzam, entrecortados, em fragmentos que dialogam duas construções de realidades distintas: o mundo racionalizado pela *menininha* dentro de um outro mundo estranho que nem ela, nem o coenunciador sabem muito bem qual é. No entanto, esse mundo desconhecido está sob o controle homeopático do enunciador que o apresenta paulatinamente ao coenunciador e à protagonista. Há, dessa maneira, a constituição de um mosaico memorial como único fio condutor

da história narrada. O coenunciador está limitado à perspectiva de realidade da menininha e a sua capacidade de construir sentido de uma realidade que parece também não entender muito bem. Compreendemos, assim, tratar-se de um texto de gozo, no sentido que o enunciador atribui ao coenunciador e à personagem um estado de perda que desconforta, desestruturando alicerces culturais, os valores, as lembranças do que é ser uma *menininha*, colocando a relação com a linguagem em crise. O mesmo podemos identificar no recorte abaixo.

Recorte II:

A primeira coisa que ela notou quando emergiu foi o céu tingido de um azul tão límpido que ela quase desejou ser Menino. Em seguida, viu uma enorme embarcação cheia de chaminés cuspidando colunas de fumaça preta para o vento levar embora. Tantas chaminés, mas tantas chaminés, que parecia uma cidade cheia de prédios. Ela não pôde deixar de sorrir ao ver a cara de espanto dos demônios quando perceberam que o que subia pesadamente em sua rede não eram peixes, mas lama, algas e uma Menininha bonitinha acorrentada e machucada. (OLIVEIRA, 2018, p.73)

No Recorte II, podemos observar que o enunciador sustenta a presença do insólito, característica essencial para discursos literários da FC, ao longo da narrativa. Em enunciados como “uma enorme embarcação cheia de chaminés cuspidando colunas de fumaça preta” e “Ela não pôde deixar de sorrir ao ver a cara de espanto dos demônios quando perceberam que o que subia pesadamente em sua rede não eram peixes” (2018, p.73), há a exposição de um mundo criado de forma híbrida, dialogando elementos do

fantástico na presença de demônios funcionários de um navio pesqueiro e científica, com embarcações cuspidando gás carbônico no ambiente, retomando características possíveis de um modelo *steampunk*, movido a vapor. O insólito favorece a articulação dialética de mundos com características próximas e distantes: no mundo tópico, das rotinas institucionais, da vida cotidiana, há presença de navios pesqueiros que poluem o ambiente. No entanto, o insólito sustenta-se pela hipérbole dessa situação social, elevando a uma perspectiva paratópica: transcende o que há no mundo tópico das práticas sociais, mas não deixa de considerá-lo em seu distanciamento, possibilitando ao coenunciador um olhar dialético entre aquilo que ele experiencia no mundo ficcional criado pelo enunciador e a realidade que ele constitui e carrega como repertório para construção de efeitos de sentido. Dessa forma, o insólito é ferramenta para criar um mundo com regras próprias, que ressignifica nuances culturais e sociais específicas de um mundo tópico, com potencial dialético para a realidade tópica.

Além do insólito, identificamos também a consolidação de um complexo labirinto de semas e rotinas apresentadas pelo enunciador, possibilitando ao coenunciador a construção de efeitos de sentido que indagam e questionam que mundo é esse. O enigma proposto nos enunciados para a materialidade de uma coerência do mundo centraliza-se em questionamentos do tipo: por que existe uma embarcação com tantas chaminés, do tamanho de uma cidade? Por que essa embarcação está repleta de demônios famintos e é liderada por um robô vinculado a um sistema que parece ser de uma matriz estatal? O que aconteceu com os humanos e a normalidade nesse mundo? Por que tudo está desequilibrado e

eu não consigo encaixar as rotinas apresentadas em seus devidos lugares? E por fim, por que essa *Menininha* foi atirada ao fundo do mar? As perguntas sem resposta possibilitam ao coenunciador não esgotar a hermenêia entorno do mundo criado pelo enunciador. Mesmo por que, robôs, demônios e *Menininhas* que aparentam ser um androide ou algum outro tipo de ser de mundos insólitos estabelecem relações diretas com o interdiscurso de um arcabouço de referências advindas do *fandom* vinculados a séries, games, filmes e outros textos literários da própria fantasia e da FC.

Independente das justificativas que o coenunciador possa remeter ao mundo apresentado pelo enunciador, a grandeza da entropia ainda emerge no Recorte II, agora caracterizando o ambiente o qual se passa a narrativa. O enunciador apresenta um mundo insólito mediante o conflito da ordem e a desordem. É possível identificarmos que a disposição das coisas naquele mundo criado esteja desordenada, pois a *Menininha* e o coenunciador tomam contato com essa nova realidade durante o processo de uma certa atividade. A consequência é que estabeleça uma relação de construção dos efeitos de sentido de uma realidade menos provável, o mundo povoado por demônios e robôs de inteligência artificial, para uma realidade mais provável, buscando justificativas para os acontecimentos pela via do interdiscurso, especificamente as formações discursivas do *fandom* da FC. Nesse sentido, podemos aplicar ao mundo apresentado pelo enunciador, a mesma lógica da garrafa com grãos de cor preta e branca que, quando chacoalhadas, tornam-se cinza e nunca voltam ao estado original dos grãos separados. O enunciador desestabiliza toda a ordem possível do mundo apresentado, para depois soltar a *Menininha* e

o coenunciador para explorá-lo. A justificativa científica, no caso da entropia, é que seja altamente improvável, mas não impossível, que a ordenação inicial recomponha-se. O mesmo se aplica em nosso caso, no discurso literário em análise.

Nesse sentido, o Recorte II reforça a condição metaficcional do discurso em análise. Os enunciados apresentados implicam um processo de construção de efeitos de sentido que se inicia no plano do significante, *demônios, embarcação a vapor, Menininha*, e estende-se à reestruturação semântica por parte da personagem protagonista e do coenunciador que participa da narrativa. O mundo ficcional criado inclui dentro de si labirintos e tramas a serem desvendados de um outro mundo ficcional, no caso a *Menininha* que faz parte de uma realidade criada pelo enunciador percorre e explora um outro mundo ficcional das embarcações com chaminés povoadas de demônios famintos e robôs de inteligência artificial. A separação de um mundo ficcional a outro, a relação do coenunciador com o heterocosmo que o distancia desses dois mundos criados, não fica claro. O coenunciador, enquanto toma contato com o universo apresentado nos enunciados, passa a viver as experiências dessa realidade e precisa estabelecer por si mesmo os nexos e elos de verossimilhança. Isso exige um envolvimento intelectual e crítico do coenunciador, a fim de que se ele não desempenha esforços imaginativos e afetivos na co-criação dos efeitos de sentidos, o discurso passa a ser facilmente descartável ou atribuído a uma ordem de menor valor literária. Assim, o coenunciador tem uma atração bilateral que caracteriza o texto em uma relação narcísica: ao mesmo tempo que é auto-reflexivo, pois apresenta vidas não existentes em uma narrativa, ele também está focado no exterior

e depende da orientação do coenunciador e de seu esforço para cumprir com os objetivos propostos, como podemos observar no recorte abaixo.

Recorte III:

Mas Blefgar descobriu que o braço machucado não era o único problema da Menininha: costelas quebradas, duas pelo menos, formando uma elevação roxa como o manto da Papisa, contusões, arranhões, cortes, perfurações que pareciam feitas à bala. Na área do coração havia uma enorme sutura, como se alguém estivesse costurado a carne após uma cirurgia. Estava inflamada, cheia de sangue e muco amarelado. Exalava um odor de queijo estragado. Em volta do corte, um pentagrama profundo feito com faca.

Blefgar sentiu um calafrio lhe percorrer a espinha.

“Quem é você?”

A Menininha sorriu, e seu sorriso pareceu ao demônio maior que qualquer coisa que já vira. (OLIVEIRA, 2018, p.77)

No Recorte III, identificamos mais uma ocorrência das formações discursivas da Física como ponto central para a construção dos efeitos de sentido possíveis acerca da *Menininha*. Nos enunciados “Mas Blefgar descobriu que o braço machucado não era o único problema da Menininha: costelas quebradas, duas pelo menos, formando uma elevação roxa como o manto da Papisa, contusões, arranhões, cortes, perfurações que pareciam feitas à bala” (OLIVEIRA, 2018, p.77), observamos que a *Menininha* funciona tal qual um sistema ordenado que tende a uma configuração menos ordenada. Sofre agressões

que não são comuns a uma *Menininha* e, mesmo assim, reage a elas sobrevivendo. O coenunciador pode ser tomado pelo estranhamento que questiona como é possível que ela ainda esteja viva após tanta exposição a violências tão brutais. Dessa maneira, há uma tendência à *Menininha* transformar-se, a partir de condições de desordem, para um estado de maior entropia. Quanto mais desordem, mais dispersão de energia e mais desordem por parte da *Menininha* como resposta ao meio. Em outras palavras, mais a *Menininha* subverte a sua origem semântica inicial e acentuam-se características inomináveis. Quando a entropia da *Menininha* aumenta, passa-se a ter menos energia disponível para conversão em validar a *Menininha* neste campo semântico e aumenta-se a possibilidade de validá-la em um campo semântico insólito sustentado pela fantasia, pelo horror ou pela FC: trata-se a *Menininha* de um androide, um demônio, uma alienígena? Há, dessa maneira, uma indisponibilidade energética para gerar um resultado controlado.

Compreendemos que os enunciados do Recorte III revelam que há uma exigência, por parte do enunciador, de que o coenunciador derive sentidos ocultos entorno do espaço, do tempo e dos conflitos apresentados ao longo do arco narrativo da *Menininha*. A noção da entropia torna mais claro os nós obscuros presentes no discurso, a fim de desvelar um enigma criado pelo enunciador. As transgressões entorno do espaço narrativo, um navio de pescadores demônios comandados por um robô integrado a um sistema de Inteligência Artificial, e as condições de vida da *Menininha* podem ser transgressões às leis do discurso tópico contornadas pelo coenunciador quando

ele legitima todo o arco pelas formações discursivas da Física e pela metaficção.

Identificamos como traço metaficcional no Recorte III o fato de o enunciador chamar atenção do coenunciador para a atividade escritural através da exibição de seu sistema ficcional para tratar de um discurso sobre as consequências de dispersão de energia em sistemas onde a desordem tende a ser maior que a ordem. Há, dessa maneira, um compartilhamento do processo de fazer a narrativa, já que o coenunciador assume posição de coautor, uma vez que ele é levado a construir os efeitos de sentido do texto que não estão presentes na narrativa de forma direta. Ainda, ele pode ser convidado a refletir sobre seu próprio ambiente social, a fim de questionar as entropias possíveis em determinados sistemas como o político, o econômico, o cultural, que nos leva a constatar situações insólitas, obviamente menos alegóricas que as da *Menininha*, mas tão desordenadas quanto. O discurso implica, dessa maneira, um processo de (des)familiarização das relações com o significante *Menininha* e Entropia por parte dos envolvidos no texto. O coenunciador é atraído a resgatar os pedaços deixados por um movimento de desconstrução do enunciador e reordenar a narrativa por meio de procedimentos (in)conscientes da construção narrativa, convidado a atuar ativamente neles para a construção dos efeitos de sentido. Sem esse engajamento, pode ser muito difícil o coenunciador compreender a profundidade dos discursos em análise, uma vez que há uma nova exigência ao coenunciador para a realização da leitura do texto.

Recorte IV:

Um pequeno Buraco Negro.

Bonito feito uma flor de entropia.

A luz da lâmpada, os segundos das horas, pedacinhos da parede, peixes podres, a salmoura, as conservas, o notebook, tudo foi sugado para dentro dele. [...]

Após engolir o demônio, a Menininha fechou o Buraco Negro e sentiu vontade de comer um misto-quente. (OLIVEIRA, 2018, p.78)

No Recorte IV, examinamos o ponto máximo de desordenamento de sistemas em alta entropia. A Menininha enquanto sistema desordenado constitui-se por um grande número de partículas fruto das iniciativas recebidas pelo ambiente que está em contato e assume um estado de máxima entropia, desorganizando toda a realidade a qual pertence. Identificamos que para um estado ordenado do sistema, o qual seja possível vislumbrarmos a *Menininha* atuando enquanto *Menininha*, existe um grande número de estados desordenados em potencial de mundos e realidades possíveis não compatíveis com esse universo semântico da *Menininha*. O sistema o qual pressupõe o pequeno buraco negro feito em flor de entropia no peito da *Menininha* implica, dessa maneira, a dissipação de energia, a desordem e a tendência para o estado mais provável: tudo ser obliterado e começar uma nova realidade em que a *Menininha* esteja equilibrada com sua orientação semântica. A ocorrência de processos, os eventos ao longo da narrativa, seguem a lei das possibilidades de desordem até o ponto máximo que é a obliteração total daquele universo para começar um novo. A

Menininha, diante de uma tendência exponencial de desordem, busca alternativas para voltar a seu lugar de origem.

Os enunciados destacados no Recorte IV são regidos por normas inerentes às formações discursivas da Física e da FC, com o intuito de postular ao coenunciador cenas enunciativas sujeitas a um princípio de cooperação. O fato de toda uma realidade ser aniquilada por uma força inexplicável fruto de um buraco negro igualmente inexplicável no peito da *Menininha* implica um convite do enunciador a um processo comunicativo sujeito à normas de interação verbal de narrativas do insólito sob o ponto de partida da fantasia, do horror e da FC. De alguma maneira, isso afasta a lógica de que a narrativa enunciada detém um mundo autárquico, indiferente às considerações de sua recepção. O enunciador, desde o início da narrativa até o Recorte IV prepara o coenunciador para a compreensão do insólito.

Por fim, também identificamos que há, no Recorte IV, a possibilidade do reconhecimento, pelo coenunciador, de camadas de realidades ficcionais e ainda uma referência indireta a uma metalinguagem da escrita insólita. As realidades apresentadas, quer seja o mundo da *Menininha*, o mundo o qual ela se encontra na narrativa, o mundo para onde ela vai após obliterar aquela realidade desconfortável e o mundo do coenunciador, são representações desdobradas e recriadas de realidades. Variações de uma realidade embrionária não-ficcional que nenhum dos envolvidos na enunciação tem controle: mundo tópico e empírico do agora. A metáfora criada pelo enunciador trai as concepções de realidade, mostrando-as como efeitos de discursos e, nesse ponto, podemos supor uma reflexão metafictional e metalinguística do

fazer FC ou literatura fantasista: parte-se de uma experiência insólita de uma realidade tópica para dobrá-la e recriá-la em um mundo possível no discurso que utiliza da fantasia, do horror ou da ficção científica como ponto de interesse estético e convergência sócio-cultural. O real não deixa de ser mais uma construção sintática de verossimilhança sensível, funcionando por ponto de partida para a sedimentação dos diversos níveis de ficção criadas pela *Menininha* e pelo enunciador. Essas fatias ficcionais emergem à semelhança das babushkas dentro das babushkas e cabe ao coenunciador desfazer estes nós, talvez, com a ação, conduzindo a criação de mais nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos, por fim, que o diálogo entre e Análise do Discurso de tendência francesa, especificamente aquela proposta por Maingueneau (2014) que tem por objeto a prática enunciativo-discursiva, e a Crítica Literária, da qual destacamos a metaficção por categoria de um olhar pós-moderno sobre o texto e a obra literários, possibilita um olhar mais amplo acerca das estratégias de negociação dos efeitos de sentido na amostra selecionada.

Por um lado, identificamos pela análise de um texto produzido por um autor de prestígio da terceira onda da FC escrita no Brasil, que o gênero faz-se produtivo para os estudos críticos, dado o desempenho estético de seus discursos e a exigência de um coenunciador crítico que abra mão da perspectiva realista e busque alternativas no interdiscurso para a construção dos efeitos de sentido de um novo mundo a ser desbravado e explorado. O coenunciador, dessa forma, tem papel essencial na enunciação, posto que sem o engajamento para a construção das regras de

um quadro hermenêutico, a construção dos efeitos de sentido fica comprometida e o texto literário pode ser vítima de um injusto rótulo de obra menor.

Por outro lado, considerarmos a amostra como um discurso metaficcional parece oferecer-nos um caminho produtivo para a análise da prática enunciativo-discursiva dos textos literários da FC escrita no Brasil. Por a FC empreender enunciados que provocam o estranhamento e a comparação constante de realidades por parte do coenunciador, quer uma comparação com a própria realidade tópica, quer por formações discursivas da ciência, da filosofia, quer pela intertextualidade estética e semiótica com a própria FC, a metaficção organiza caminhos para o estabelecimento de um quadro hermenêutico que amadurece o olhar do leitor sem levá-lo a uma leitura única do texto literário, limitando sua hermeneia.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Uajará Pessoa; SANCHES, Paulo Fernandes; GOMES, Almiralva Ferraz (2015). “Desafiando a interdisciplinaridade na ciência administrativa: o caso da entropia”. *Cad. EBAPE.BR*, 13(4), Artigo 1, Out.-Dez, Rio de Janeiro.
- BERNARDO, Gustavo (2010). *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial.
- BRAS, Luiz (2012). “Convite ao mainstream”. *Jornal Rascunho*. Fev.
- CAVALCANTI, Higo L. B.; FERREIRA, Edvan A.; ABRANTES, Paloma G.; CAVALCANTI, Gláucia N. “As muitas interpretações da entropia e a criação de um material didático para o ensino de interpretação probabilíssima da entropia”. In <http://qnesc.sbq.org.br/online/artigos/06-CCD-71-17.pdf> Acesso em 1.Nov.2019.
- HUTCHEON, Linda (1984). *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen.
- LEMONS, Cirilo S. (2018). “Menina bonita bordada de entropia”. In.: OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais Tropicais*. São Paulo: SESI-SP. p.70-79.

MAINGUENEAU, Dominique (2006). *Discurso literário*. São Paulo: Contexto.

MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fanatismo*. Curitiba: Arte & Letra.

MOREIRA, Marco Antonio (2005). *Energia, entropia e irreversibilidade*: Texto de apoio ao professor de Física. Porto Alegre: Instituto de Física - UFRGS.

NAVAS, Diana (2009). *Narcisismo discursivo e metaficção*: Antonio Lobo Antunes e a revolução do romance. São Paulo: Scortecci.

RITTER, Orlando Ruben (2019). “Ordem, complexidade e entropia”. In https://filosofiadasorigens.org.br/wp-content/uploads/sites/12/2004/09/02-SCB-Rio2004-ORitter-Ordem_Complexidade_Entropia.pdf Acesso em 1.Nov.2019.

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

06

A CRÍTICA DE HUMBERTO DE CAMPOS SOBRE A FICÇÃO CIENTÍFICA DE BERILO NEVES

Marcos Antonio Maia Vilela (UNEB)

Recebido em 06 nov 2019.

Aprovado em 03 mar 2020.

Marcos Antonio Maia Vilela é Mestre em Estudos de Linguagens pela UNEB. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária na UNICAMP e bolsista PAC-UNEB. Professor Assistente da UNEB, campus universitário da cidade de Alagoinhas. Dedicar-se a estudos e pesquisas no campo da Literatura Comparada, desenvolvendo atividades de ensino na graduação e pesquisas com o financiamento de bolsas de iniciação científica. Interessa-se pela literatura e pelo cinema mundial, dispensando uma atenção especial àquelas narrativas que apresentam temas do universo da fantasia e ficção científica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0875995809485409>. E-mail: mvilela@uneb.br.

Resumo: O artigo apresenta uma análise sobre a crítica literária que Humberto de Campos (1886-1934) produziu sobre os contos de Berilo Neves (1901-1974), publicados no livro *A Costela de Adão*, no ano de 1930. Campos é imortal da Academia Brasileira de Letras e foi o precursor, de acordo com Bráulio Tavares (1993), no exercício da crítica sobre livros que abordavam a ficção científica. Embora esta terminologia não tenha sido utilizada por Campos tampouco por Berilo Neves, há uma disposição do crítico em reconhecer uma escrita que reúna imagens da fantasia e da ciência. O pressuposto para esta análise se definiu a partir da

ideia sobre a produção de narrativas sobre o passado que serviriam de base para a extrapolação da realidade empírica. Para alcançar este entendimento, o crítico trilha um percurso apresentando algumas definições e características sobre o romance histórico. É com base nesta proposta que o debate sobre os textos de Berilo Neves recorre aos usos da imaginação enquanto ferramenta capaz de constituir um universo narrativo convincente. A partir desta compreensão, é possível pensar em uma narrativa que apresente uma história do futuro, onde o escritor seja capaz de manipular as informações que domina sobre determinado campo de conhecimento. A iniciativa de Humberto de Campos abre um amplo horizonte de investigações que podem elucidar algumas questões sobre a literatura e o gênero que reúne temas da fantasia e ciência, desenvolvidas no Brasil desde meados do século dezenove.

Palavras-chave: Ficção Científica; Crítica Literária; História.

Abstract: This article shows an analysis of the literary criticism text written by Humberto de Campos (1886-1934), on the short stories by Berilo Neves (1901-1974) published in 1930 in a book called *A Costela de Adão*. Campos is an Immortal of the Brazilian Academy and, according to Bráulio Tavares (1993), he was the pioneer in the critics on science fiction works. However, Campos or Berilo Neves have not used “science fiction”, but the first writer recognized this kind of text as a possibility to put together images from fantasy and science. The point for this analysis was based on the idea narratives that used the past as a support for the extrapolation of empirical reality. To reach this statement, Humberto de Campos follows a course demonstrating some definitions and characteristics, which describe a historical novel. From these affirmations, he starts the debate on the texts by Berilo Neves that explores the imagination as a possible literary apparatus to create a convincing narrative universe. From this point, it was possible to think of the narratives as a history of the future, where the author

can manipulate the information about a certain field of empirical knowledge. The initiative of Humberto de Campos opened a broad horizon of investigations to elucidate questions about literature and the science fiction genre that put together themes of reality, science, and fantasy texts produced in Brazil since the mid-nineteenth century.

Keywords: Science Fiction; Literary Criticism; History.

O escritor Humberto de Campos (1886-1934) foi uma personalidade bastante dedicada às Letras do início do século vinte, produzindo como poucos autores daquele período. Nascido no estado do Maranhão, migrou ainda jovem para o estado do Pará onde colaborou no *Jornal Folha do Norte* e no periódico *Província do Pará*. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1913, desempenhando atividades como jornalista para depois também se dedicar à política. Seu primeiro livro, *Poeira*, foi publicado ainda em 1910 e oferecia ao público uma série de suas poesias de tom neoparnasiano. Nove anos após, foi eleito Imortal da Academia Brasileira de Letras para ocupar a cadeira de número vinte. Em 1923, assumiu a coluna de crítica literária do jornal *Correio da Manhã*, a substituir Múcio Leão. Na reunião de suas obras, encontra-se as crônicas publicadas em periódicos de todo o país, os contos, as poesias, as antologias, críticas literárias, pequenos retratos biográficos e alguns livros de cunho autobiográfico. A produção de Humberto de Campos abre um leque de possibilidades de pesquisa nas áreas da literatura, da história, das ciências sociais¹. Sua produção, embora abrangente e numerosa, ainda é pouco explorada.

1 Uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES – In <https://catalogodeteses.capes.gov.br/> – aponta para seis ocorrências de monografias com a temática inscrita na produção do escritor. Os dois trabalhos de doutorado e os quatro de mestrado abarcam características específicas dessa produção e estão concentradas nas áreas de Letras e História.

Uma das faces que tem despertado interesse é àquela na qual o escritor se aventura pelo gênero fantástico. O conto “Os olhos que comiam carne”, publicado no livro *O monstro e outros contos*, em 1932, é um exemplo recorrente, mas não é o único em que a escrita questiona os limites da realidade e da sanidade mental. Há outro, menos conhecido, onde o narrador, à moda do cronista, descreve um caso de internação no manicômio. No conto “Morfina” a personagem feminina se vê dominada pelo vício da droga, e disto se colhem trágicas consequências. O texto foi publicado também naquele mesmo livro e situa a dependência da personagem como resultado de uma intervenção de caráter científico.

Contudo, não se fale apenas nos contos e crônicas, pois os textos memorialísticos de traço autobiográfico são pouco acessados e discutidos, mas possuem uma importância especial. Através deles se é capaz de perceber as imagens ficcionais adotadas pelo escritor nordestino de origem pobre que migrou para outros estados do país em busca de sobrevivência. Da mesma maneira, é possível ter um panorama de seu repertório de leitura, o que se pode ver nas inúmeras citações em que compara as experiências de sua vida com recortes da produção ficcional. A vida adulta e a profissão de jornalista também merecem uma descrição nestes textos pautados pela memória, porque tratam dos dilemas experimentados pelo jornalista em seu contato com os assuntos daquela contemporaneidade. Além disto, comentam a cegueira e a doença que, finalmente, o levou à morte em 1934. Essa bibliografia singular que se espalha por diferentes gêneros da escrita literária tem dificultado o enquadramento historiográfico do autor, o que poderia justificar o desinteresse inicial dos manuais de literatura

brasileira. Aclamado e bastante conhecido no país nas primeiras décadas do século vinte, Humberto de Campos, na atualidade, é um ilustre desconhecido dos leitores brasileiros. No entanto, nota-se algumas investigações sobre sua obra, e isto tem providenciado uma perspectiva de análise contemporânea, capaz de reabilitar alguns dos temas e interesses declarados pelo escritor, e que se mantiveram em circulação àquela época.

Os textos de crítica literária produzidos por Campos oferecem uma paisagem daquilo que se costumava ler no país ou, ao menos, extrair deles alguma tendência, na qual houvesse grande interesse. A função do crítico era expor seu ponto de vista particular (formulando até algumas críticas impressionistas) e, assim, conferir uma chancela ou preterir o livro que se aventurava no mercado. Este esforço, contudo, ainda se deparava com a restrita circulação dos livros e o seletor público que podia ter acesso a estas obras². No entanto, isto poderia ser minimizado, por conta do alcance de textos críticos publicados em jornais. Os comentários produzidos, evidentemente, não substituíam a leitura dos livros, mas ofereciam

2 José Veríssimo registrou que no início do século vinte, o país possuía um índice de analfabetismo extremo: “sabiam ler apenas 14 ou 15 em 100 brasileiros ou habitantes do Brasil” (VERÍSSIMO *Apud* SEVCENKO, 2003, p.110). Isto fatalmente repercutia no consumo de produtos culturais, em especial os literários, pois que uma “edição considerada satisfatória para um livro de poesia era de mil exemplares ou de 1100 a de um livro de prosa” (SEVCENKO, 2003, p.110). Além do mais, em algumas partes do país, o acesso aos livros era apenas possível através das bibliotecas, como atesta Humberto de Campos em uma de suas crônicas (1960c, p.91-98). Isto, por outro lado, favorecia o contato com os jornais, de custo menor se comparado aos livros, que eram comprados aos montes em lojas e outros estabelecimentos. Nesta mesma crônica ele enfatiza seu hábito de leitura, expondo como os jornais colaboraram para sua formação intelectual. Diz Humberto de Campos: “Sem livros para ler aos domingos, pois que a Biblioteca Pública do Pará só abria nos dias úteis, os velhos jornais passaram a ser os meus companheiros prediletos” (1960c, p.93). Em outro lugar, confirma: “Convém assinalar, aqui, a influência que já vinham tendo, de época ainda mais recuada, na formação dos alicerces de minha ‘cultura’, os velhos jornais esquecidos” (1960c, p.94).

ao público leitor que conseguia comprar os jornais, um horizonte dos temas ali abordados e tomava conhecimento da perspectiva particular de tratar o texto literário. Em outras palavras, seria uma tentativa de popularização do universo literário. O jornalista tinha desenvolvido uma linguagem que o público acessava com facilidade. Isto se verifica não apenas em suas crônicas e nos diálogos com seus leitores, publicados com frequência, em resposta às cartas que recebia, mas na maioria dos textos. Aqueles onde se dedicava à crítica, embora expusessem referências a escritores estrangeiros e até citações em inglês ou francês, demarcando ali a erudição do autor, também se faziam convidativos e amigáveis, o que beneficiaria não apenas a popularidade de quem escrevia, mas trazer a simpatia ou antipatia ao livro sobre o qual se escreveu. O caráter prolífico desta escrita com ares acadêmicos está evidente na publicação póstuma que reuniu estes textos em quatro volumes. Esse breve preâmbulo sinaliza, portanto, a importância de analisar o material desse escritor que certamente deixou contribuições originais para a percepção do imaginário e da escrita ficcional daquela época. Para atender o delimitado espaço deste artigo, a discussão estará voltada para o texto crítico sobre o livro de contos *A Costela de Adão*, de Berilo Neves.

A perspectiva que Humberto de Campos utilizou para a análise adota a existência de um tipo de texto que se aproxima muito da ficção científica, embora não exista nenhuma ocorrência desta terminologia ao longo da produção. Bráulio Tavares (1993) já disse que Campos foi um dos primeiros escritores a se dedicar à crítica da ficção científica brasileira. Roberto de Sousa Causo (2003), em seu livro referência para os estudos sobre o gênero no Brasil, destacou

que o interesse pela literatura fantástica com notas científicas tem sua primeira aparição em 1875 com o livro *O Dr. Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar. De maneira semelhante, nota-se que Aluísio Azevedo, em 1893, trabalhou com uma variação do apocalipse, notadamente associado ao amor que venceria a efemeridade dos tempos, em seu conto “Demônios”. Ainda, pode-se mencionar os contos de Machado de Assis que tocam, ainda que de modo incipiente, os temas que combinam fantasia e certa compreensão sobre a razão e ciência.

Nas primeiras décadas do século vinte, anota Bráulio Tavares (1993), havia também uma produção ficcional dedicada a estabelecer uma relação entre fantasia e ciência. Os livros *Amazônia Misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, também analisado em outra crítica de Campos; *O Presidente Negro* (1926), de Monteiro Lobato, ao qual André Carneiro, em livro publicado no ano de 1968, disse não conhecer “no Brasil linguagem semelhante a respeito de raça, nem preconceito mais violento, que só encontraria paralelo na Alemanha da época nazista” (CARNEIRO, 1968, p.111); os contos de Berilo Neves, nos quais Tavares reconhece um tipo de ficção científica satírica; a novela de Afonso Schmidt, *Zanzalá*, publicada em 1936, são exemplos desta presença no circuito literário da época. Isto, portanto, leva a estabelecer duas afirmações: 1) havia um interesse pelo gênero entre os escritores desde meados do século dezenove; 2) havia um número de leitores interessados pelo gênero que demandou a produção de uma crítica literária. A partir disto, pode-se discorrer sobre o grau de penetração dos temas abordados pelos livros resenhados e tomar conhecimento do imaginário que envolvia os leitores do período, em especial por se

experimentar um estado de constantes modificações nos costumes e do espaço urbano de alguns grandes centros, a exemplo do Rio de Janeiro, capital da recém-proclamada República, onde residia Humberto de Campos e outros escritores de renome. Além disto, a própria expectativa criada pela passagem dos séculos também colaboraria com o desenvolvimento das hipóteses já lançadas ao longo do século dezenove sobre o que a humanidade enfrentaria com a chegada do século vinte.

Quanto à receptividade do público, note-se, o próprio Berilo Neves se surpreendeu com o alcance de seu primeiro livro. Os altos níveis de vendagem para aquele tipo de narrativa são uma novidade até mesmo para o escritor. Demonstra o interesse que a abordagem sobre um tema que se passa no futuro desperta. Se forem consideradas as condições de produção e circulação dos livros àquela época, pode-se dizer, com propriedade, que a rápida tiragem de novas edições se torna uma excepcionalidade. Disto, tem-se notícia, na abertura da 7ª edição de *A Costela de Adão*, datada de julho de 1930. O escritor confirma está surpresa e aponta quais seriam as referências adotadas posteriormente:

O êxito, deveras invulgar, que este livro logrou em suas primeiras edições, rapidamente esgotadas, se me não abalou o conceito pessoal sobre a desvalia própria, deu-me, entretanto, precioso indício da preferência pública em relação a este gênero de contos, tão despretensiosos quanto leves e de fácil inteligência. (NEVES, 1936, p.ii)³

Já se mencionou que o termo ficção científica não foi utilizado pelo jornalista em sua crítica, tampouco Berilo Neves mencionou

3 As citações diretas, extraídas dos textos de Humberto de Campos e Berilo Neves, aparecem aqui revisadas conforme o novo acordo ortográfico.

algo semelhante. Os contos estariam ali classificados por suas aproximações entre a fantasia e a ciência, fundamentadas pela robustez do exercício ficcional. Em outras palavras, a habilidade dos escritores em manipular a imaginação deveria estar sustentada por alguma figuração de realidade, que formaria o pressuposto necessário para tornar a narrativa convincente. A fantasia estaria associada, de alguma maneira, à percepção da materialidade empírica ou da historicidade de um determinado estado de coisas. Neste sentido, deveria existir no texto elementos facilmente conectados com a especulação baseada na realidade. Para atingir esta finalidade, na compreensão do crítico, o alicerce desta percepção deveria estar situado na história dos tempos, enquanto disciplina que assegura a ocorrência dos fatos do passado. Assim, seria necessário identificar uma lógica que relacionasse o tempo passado e o futuro, alinhavados pela imaginação e criatividade de quem escreve. A narrativa seria capaz de conduzir os leitores em meio a um cenário ficcional compreensível, e plausível em sua estrutura.

De acordo com Campos, existiria uma relação, desde o ponto de vista da narrativa histórica, segundo a qual ficção e realidade se completam. Este pressuposto forneceria o suficiente para a especulação com base na verdade empírica. Significa dizer que essa disciplina dedicada a recriação dos fatos históricos já estaria marcada pela impossibilidade de discernir os espaços de interação entre materialidades e conjecturas. É uma compreensão também facilmente identificada nas produções memorialísticas de Campos, nas quais, em um momento singular, confessa ser impossível reconstruir as cenas do passado com

a precisão desejada à aproximação do que foi experimentado naquela realidade.

Esse entendimento, portanto, anuncia a metodologia de análise adotada por Humberto de Campos. Os comentários sobre a extrapolação da realidade voltada para os cenários e personagens localizadas no futuro seguem este princípio de relação, que toma o futuro como uma consequência absoluta do passado. Por isso, o interesse em se discutir a historicidade dos fatos é um ponto essencial de sua argumentação. O escritor interroga o próprio objeto da discussão da narrativa histórica que, em seu tom mais positivista, creditaria ao historiador a exposição direta da essência da verdade de seu relato, sem que houvesse manipulação de qualquer nível. O texto se inicia com uma provocação neste sentido: “Que é a História, efetivamente, senão um tecido brilhante e colorido, em que entram dois fios de verdade e quatro de imaginação?” (CAMPOS, 1960a, p.23). O interesse do crítico em sublinhar esta relação não se põe a desacreditar o relato oferecido pelos historiadores, mas aponta para a característica elementar da constituição ficcional, e será apoiado neste suporte que desenvolverá sua leitura sobre os contos de Berilo Neves. A questão da análise está localizada no cenário e no tempo nos quais transcorre a narrativa. Daí, a necessidade do escritor em elaborar um arrazoado que tome algumas proposições acerca do entendimento de história enquanto registro do passado, pois “[...] para ver o Futuro, é preciso, sempre, volver os olhos para o Passado” (CAMPOS, 1960a, p.41). Deste modo, pode-se dizer que a posição assumida por Humberto de Campos no tocante à escrita deste modelo que une fantasia e ciência está alocada na

própria concepção formulada pela disciplina da História, e através dela será possível oferecer ao leitor os cenários e as personagens condizentes com a extrapolação da realidade.

Questiona-se, assim, os modos de abordar o tema e inscrevê-lo no curso da narrativa, de modo a deixá-lo bem fundamentado e seguindo uma lógica externa compreensível aos leitores. A pretensa oposição entre a narrativa histórica e a ficcional é ilustrada pelo crítico na descrição de uma cena envolvendo o historiador Rocha Pombo e o astrólogo e escritor Múcio Teixeira. Ambos discutiam o relato de um episódio ocorrido no tempo de D. João VI. O debate se concentrava em assegurar a veracidade de um fato controverso do qual só existiriam os registros do passado. Em determinado momento, no calor da discussão, Rocha Pombo teria reagido: “Tenha paciência, Múcio: o futuro você o conhece melhor do que eu; mas o passado, eu o conheço melhor do que você!” (CAMPOS, 1960a, p.24). Está evidente que a característica que se menciona sobre Múcio Teixeira é a habilidade de construir a narrativa fundamentada pelo prognóstico assumido na astrologia, o exercício de manipular a descrição sobre o futuro. A disputa é posta nestes termos: os escritores desenvolveriam um texto pautado na competência de sua abordagem ao tema, e isto dependeria dos elementos utilizados para constituir o relato. Neste caso, a coerência da narrativa está na associação à fonte de credibilidade ou, pelo menos, a algo que inspirasse confiança.

Ainda nesse caminho, Humberto de Campos cita os escritores Walter Scott e Alexandre Dumas como paradigmas de uma metodologia de abordagem aos fatos que ocorreram no passado. Sem estabelecer hierarquizações sobre as produções de ambos,

o que pretende destacar é exatamente a presença da imaginação que constituiu aquelas narrativas, além de apontar o relato sobre o passado como uma possibilidade que já tinha sido tomada com frequência pelos escritores de um modo geral: “O refletor da imaginação humana já se havia fixado sobre o passado” (CAMPOS, 1960a, p.25). Esta constatação é anotada para sugerir, então, uma alternativa ainda não trabalhada com exaustão: “Que restava por devassar, por explorar, por experimentar, senão o futuro?” (CAMPOS, 1960a, p.25). Ao partir desta questão, Campos recorre a uma imagem retirada das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no qual o narrador criado por Machado de Assis, em um delírio, “galopa, no seu hipopótamo, para a origem dos tempos, e os antípodas, em aparelhos voadores, para a consumação dos séculos” (CAMPOS, 1960a, p.25). Desta forma, ele cria uma metáfora para as metodologias de abordagem ao tema. Enquanto uns seguem para o passado montados em um animal, outros tomariam um sentido contrário, em direção ao futuro, pilotando máquinas voadoras. Com isto, o crítico confirma seu interesse pelo exercício da escrita que mescla fantasia e ciência, ambientados no futuro. Atesta, também, a existência de um modelo ficcional disposto a elaborar uma ideia sobre a extrapolação dos limites da realidade empírica. A citação a H. G. Wells “cuja capacidade inventiva pode ser aferida desde 1895 com *The Time Machine*, e culminou, talvez, no gênero, com *War of the Worlds*, em 1898” (CAMPOS, 1960a, p.26) demonstra não apenas o conhecimento do jornalista sobre a produção associada ao gênero, posteriormente definido como ficção científica, mas o evidente interesse por este tipo de escrita que se aventura na exploração das hipóteses sobre o futuro.

Todavia, não se perca a citação a Walter Scott e Alexandre Dumas. Em outra crítica, desta vez ao livro de Paulo Setúbal, *A Bandeira de Fernão Dias: um romance histórico*, publicado em 1928, Humberto de Campos se aproveita da ideia do romance histórico para confrontar a perspectiva dos autores acima citados, na expectativa de definir os espaços em que cada um deles atuou. Walter Scott seria o expoente de um gênero que utiliza elementos factuais e comprováveis para construir seus romances, ou seja, se utiliza da História para conferir-lhes um caráter quase documental: “O romance histórico é, sobretudo, uma restauração” (CAMPOS, 1960b, p.261). Neste sentido, a habilidade em utilizar estes conhecimentos seria indispensável para a organização de suas narrativas. Caberia ao escritor, dominar o campo de conhecimento sobre o qual se aventura com a criação do universo ficcional, a formalizar o alcance de sua erudição. Sobre este aspecto do processo criativo e da constituição do romance histórico, o jornalista explica:

Para a reconstituição de uma época faz-se mister ao escritor um conjunto de conhecimentos que a imaginação não pode suprir. É um exemplo, no caso, o próprio instituidor oficial do gênero. Walter Scott estudava a história da Escócia desde a infância. Descendendo de uma família notável na vida nacional, ele conhecia a crônica da região, as lendas em que se haviam transformados os feitos medievais, antes, mesmo, de ter aprendido a ler. (CAMPOS, 1960b, p.258)

Essa perspectiva recorre à documentação e confirmação da existência dos acontecimentos históricos, pois: “A obra desse gênero reclama precisão, verdade, exatidão” (CAMPOS, 1960b, p.262). A distinção que se faz é notável na comparação com o texto

de Alexandre Dumas. Sob a ótica do crítico, Dumas partia de uma lógica diferente daquela adotada por Scott, pois ambos trataram com o contexto da História de modos distintos. Enquanto este apoiava-se a descrição dos fatos históricos com rigor e método, aquele utilizava a criatividade para dar vigor à narrativa. Significaria dizer que o contexto histórico serviria de moldura para um enredo sem quaisquer vínculos imediatos com a veracidade dos fatos. Aquele “tecido brilhante e colorido, em que entram dois fios de verdade e quatro de imaginação” se adequaria ao proposto para os textos de Alexandre Dumas e Paulo Setúbal. A distinção com Walter Scott só reconhece a existência de mais um gênero de escrita, não se constituindo efetivamente como paradigma, a não ser para os romances históricos. As críticas não se limitam a definir uma hierarquia entre as obras, mas se dedica a apontar suas diferenças e valores. Ao seguir com a comparação entre esses escritores, Humberto de Campos diz:

Walter Scott fez romances históricos; mas Alexandre Dumas, que utilizou a História na confecção dos seus, não os fez. Se a *Bandeira de Fernão Dias* pode desfrutar as honras daquele subtítulo [romance histórico], ninguém o poderia recusar, igualmente, aos *Três Mosqueteiros* e a *Notre Dame de Paris*, pois que a ambos a História colaborou, fornecendo alguns ossos do esqueleto, que a Fantasia completou, animou e revestiu. (1960b, p.262)

Esse, portanto, é parte do pressuposto utilizado por Humberto de Campos para analisar o que viria a ser conhecido como ficção científica. A relação entre imaginação e ciência seria o mesmo que sublinhar o que foi descrito sobre fantasia e História, ou seja, a

materialidade empírica se afirma pelo relato histórico, enquanto a fantasia supre o necessário para a elaboração daquele universo ficcional. Neste caso, a criação de uma narrativa sobre o futuro, depende do envolvimento com alguma disciplina que ateste a historicidade do que vem sendo dito, sem, no entanto, abandonar o princípio de que a imaginação é fundamental para recriar um espaço-tempo ainda desconhecido: “O horizonte que se oferecia à imaginação era, em verdade, imenso e deserto” (CAMPOS, 1960a, p.25). A descrição do futuro deveria preservar, em certa medida o vínculo com o presente e o passado. Por isso, que a crítica de Humberto de Campos retoma o conceito de romance histórico, mas como uma metodologia possível de ser utilizada quando se mira o futuro. Se Berilo Neves recorre mais intensamente à imaginação para reconstruir esse acontecimento em um tempo distante, seria para modular a falta dos elementos colhidos no cotidiano em direção à criação das hipóteses sobre o futuro da sociedade. A imaginação deve estar em sintonia com a lógica ou a razão, ao fundamentar-se na materialidade empírica, o que confere uma plausibilidade à narrativa e aos personagens que vivem em um tempo no futuro:

A especialidade literária escolhida pelo sr. Berilo Neves, sendo das que se acham entre nós inexploradas, denuncia, com isso, pertencer ao número das mais perigosas, e de cultura mais difícil e delicada. Se o romance histórico, à Walter Scott, que oferece ao escritor uma documentação concreta e estável, apresenta a cada passo uma surpresa ao escritor desatento, pode-se imaginar o que é, ou deve ser com as perfídias da memória e da atenção, o trabalho daquele que tem que lidar com hipóteses, e cuja primeira função consiste em se desintegrar do seu tempo, e ir viver em

um século que ainda não chegou, entre gente que ainda não surgiu, descrevendo costumes só apreensíveis pela imaginação baseada na lógica. (CAMPOS, 1960a, p.34)

Berilo Neves publicou *A Costela de Adão* no Rio de Janeiro em 1929. Já foi mencionado acima que o livro gozou de um surpreendente sucesso entre os leitores. Trata-se de uma coletânea de trinta contos utilizando cenários, personagens e temáticas em um tempo futuro. As narrativas transcorrem nos séculos XX, XXI e XXX, e pretendem descrever principalmente os costumes da sociedade brasileira no universo de desenvolvimento científico e tecnológico. Nestes contos, tal como já observou Bráulio Tavares (1993), há uma verve satírica em destaque, associada aos temas contemporâneos que já eram polêmicos desde àquela época. Mesmo sob o prisma do século vinte-e-um ficaria evidente o tom misógino dos textos e o deboche a certos padrões do estilo e do comportamento dos indivíduos. Neste sentido, Aline Lemos (2014) identificou os modos como a figura feminina é representada nos textos de Berilo Neves. Há, especialmente, uma crítica ao casamento e ao amor romântico, aliados às considerações sobre o uso de mecanismos e autômatos, a substituição de seres humanos e mesmo o cenário urbanístico se apresenta modificado, com ares tecnológicos. Não há muito rigor nas descrições, pois, ao que parece, este não era o objetivo central da proposta da escrita, que se afirmava muito mais no campo na crítica aos costumes considerados modernos pelo autor.

Segundo Humberto de Campos, Berilo Neves estava prestes a receber o “anel de médico” na oportunidade da publicação do livro. Estava, portanto, perfeitamente familiarizado com as teorias

e experimentos da biologia e anatomia, o que pode ser observado na elaboração de seus temas e criações literárias. Do mesmo modo que Jules Verne “foi o precursor da mecânica” e H. G. Wells o representante “da arte militar e da sociologia em geral”, Neves escreveria os episódios sobre futuro tomando como referência seu campo de conhecimento: a biologia (CAMPOS, 1960a, p.26). Longe de analisar os trinta contos da coletânea, o crítico mencionou alguns deles através de exemplificações ou apontamentos mais diretos. Aqui, os componentes desta seleção serão brevemente assinalados, de forma a substanciar as conclusões sobre a proposta de trabalho do crítico e, secundariamente, fornecer alguns dados sobre a produção de Berilo Neves. Esse conjunto, portanto, limitou-se aos contos: “A Costela de Adão”, “O Homem Synthetico”, “O Baile dos Micróbios”, “No anno 2000”, “O amor no século XXI” e “Um casamento no século XXX”.

“A Costela de Adão”, conto que dá nome ao livro, também forneceu o título à crítica, reescreve a narrativa bíblica sob um olhar derrisório. Trata-se do texto mais elogiado por Humberto Campos quanto ao estilo, onde se destacam o “vigor e colorido na frase, [a] beleza nas imagens” (CAMPOS, 1960a, p.34). Neste conto não há uma referência direta aos procedimentos e equipamentos científicos que formarão o cenário dos outros textos, mas se identifica um procedimento essencial. A paráfrase de um episódio que rivaliza com a teoria da evolução de Darwin. A origem da humanidade é narrada sem romantismos, embora exista descrições de tom idealista quando se referem a paz e a harmonia que seriam enxergadas na natureza. O texto bíblico, considerado fundamental para a consolidação deste imaginário é retomado, desta vez sob o

enfoque da caracterização da figura feminina. O núcleo do tema, que também será evocado em outros contos, está localizado exatamente neste retrato que se faz sobre as características da mulher. O narrador descreve-a como uma criatura geniosa, irritante, desobediente e extremamente vaidosa. Comporta-se de modo extravagante e desdenhoso com o objetivo de irritar o homem. Adão, que antes havia pedido ao criador para minimizar a solidão experimentada no paraíso, lamenta uma relação da qual, aparentemente não pode se livrar. Esse vínculo entre o homem e a mulher é contraditório, pois no mesmo instante em que Adão deseja se afastar das idiossincrasias de Eva, ele a deseja por perto. Eva, no entanto, trata-o com extrema indiferença.

Por fim, o narrador, em meio a subentendidos, revela que em um dos vários momentos em que a mulher fugia de seu companheiro, estava junto a serpente: “Quando ele se aproximou, notou que um asqueroso réptil, de que jamais vira semelhante, fugia por entre as folhas das árvores” (NEVES, 1936, p.15). Dá-se a entender que Adão flagrou um ato obsceno entre a mulher e a serpente e por este motivo cairia sobre eles o castigo eterno: a expulsão do paraíso. A causadora da perda do favor divino teria sido, de acordo com a narrativa, a mulher. Este é o tema que aparecerá em outros contos, a figura feminina é descrita como uma criatura frívola e sedutora, mas que sempre captura a atenção do homem mesmo que isso significasse a repulsa. Não seria exagero apontar um elevado nível de misoginia que faria, em certa medida, um contraponto às leituras romantizadas e idealizadas da presença da mulher no imaginário literário. Por outro lado, se isto era uma possibilidade de oferecer o riso aos leitores, convém dizer que trazia

em si um gosto duvidoso. No entanto, o registro que este tipo de narrativa apresenta é salutar se quiser localizar elementos, ainda que ficcionais, para a compreensão dos comportamentos sociais representados no campo literário. Em suma, pode-se dizer que o texto corresponde à paráfrase, como estratégia de discorrer sobre o imaginário da época.

Essa forma de apresentar a mulher, como se disse acima, é recorrente em outros contos do livro de Berilo Neves. Esta inclinação faz com que as personagens se apoiem nesta compreensão como motivadoras de seus comportamentos. A criação de um homem mecânico, por exemplo, atenderia ao objetivo de dispensar a existência das mulheres no momento da concepção. Este entendimento se constitui como tema principal de “O Homem Synthetico”. O cientista austríaco, o Dr. Finemberger, cria um autômato porque havia se decepcionado em uma relação amorosa e, por isso, passou a se dedicar exclusivamente aos experimentos científicos: “Dizia-se que ele passara vinte anos metido no seu laboratório, às voltas com os livros e as cobaias, como se sofresse a pena de uma longa reclusão” (NEVES, 1936, p.17). As investigações realizadas pelo cientista foram laureadas na Europa e ele passou a ser reconhecido mundialmente com o novo experimento: “A fama que o acompanhava deixara a perder de vista os louros de que se haviam coroado seus antecessores como Pasteur, Koch, Carrel, Kitasato, e mais recentemente, Steinach e Voronoff” (NEVES, 1936, p.17). Trata-se, portanto de uma personagem que se aproxima de figuras histórias e amplamente reconhecidas pelo universo acadêmico-científico. Esta inscrição, de algum modo, localiza o sujeito na realidade empírica do

leitor, o que torna a narrativa mais compreensível e associada ao discurso científico que estas figuras representam. O experimento em si anunciava “uma formidável revolução social, que teria, mesmo de arrasar os alicerces das instituições, a começar pelo casamento” (NEVES, 1936, p.17). Tem-se novamente a crítica aos padrões e comportamentos verificados na sociedade. A instituição do casamento está associada não somente ao reconhecimento social, mas o caráter religioso da união do homem e da mulher. A criação do autômato, segundo diz a narrativa reformularia a ideia da relação entre os dois sexos.

O narrador, que também atua diretamente na história, é um jornalista que convidado pelo editor de seu periódico, vai entrevistar o cientista famoso que chegara ao país e se instalava no Rio de Janeiro. A descrição do apartamento do hotel onde Dr. Finemberger está alojado às custas do governo, colabora para situar um imaginário sobre o espaço de trabalho de quem se dedica às pesquisas: “Era uma formidável bateria de microscópios, ultramicroscópios, balanças de precisão, retortas, provetas de mil tamanhos, lamínulas, cubas de platina, todo um arsenal de pesquisa e de experimentação científica” (NEVES, 1936, p.17). Diante deste cenário, não haveria como duvidar da capacidade da personagem em trabalhar e manipular elementos químicos e biológicos. Este conhecimento é exposto de modo ainda mais detalhado quando se fala da fundamentação de seus experimentos:

A minha descoberta nada tem de sobrenatural. É uma consequência feliz de estudos e experiências que vêm desde Hipócrates, passando por Claude Bernard e Carrel, o taumaturgo da cirurgia, até Voronoff, o revelador da ação vitalizadora dos

enxertos humanos. Não fiz mais do que aplicar princípios de há muito conhecidos na ciência médica. (NEVES, 1936, p.20)

Há, nesta explicação, uma forte aproximação com o ideal do discurso científico que se afirma, exatamente, na vinculação com experimentos e tratados produzidos por referências para aquele campo de conhecimento. Não se duvida, portanto, do claro pertencimento desta descrição com uma norma, pautada na realidade empírica. Busca-se aí, novamente, sustentar a hipótese que já se mostrou comprovada com a criação do homem sintético: “Em ciência não há maravilhas: há observações, fatos que só nos pareciam extraordinários porque lhes ignorávamos as causas” (NEVES, 1936, p.21). À medida que o final da narrativa se aproxima, este aparente rigor começa a ceder espaço para a sátira. O relato do cientista começa a ser marcado pela misoginia e diz, por exemplo, que os homens seriam mais inteligentes e mais fortes porque possuem mais fósforo e ferro em seus organismos, enquanto as mulheres seriam mais “doces nos gestos e nos modos” (NEVES, 1936, p.22), por causa da quantidade de açúcar no sangue. Por estes motivos, o Dr. Finemberger teria se dedicado apenas à criação de exemplares masculinos de seu autômato e declara que seu “homem sintético supre e dispensa a maternidade. Dentro de duas gerações, não haverá mais uma única mulher na terra” (NEVES, 1936, p.22). O tom violento do cientista, no entanto, não é capaz de interromper o cinismo do narrador que o contradiz com a realidade que ocorre em frente ao hotel: “uma multidão imensa aguardava a saída do sábio. Eram sobretudo, mulheres idosas, que já tinham passado da idade de casar sem ter conseguido um noivo” (NEVES, 1936, p.22).

A proposta do cientista em reformular as instituições, em especial o casamento é colocada sob um paradoxo: pois o homem sintético que supostamente o evitaria é o mesmo que o sustentaria.

“O Baile dos Micróbios” descreve uma cena inusitada. Sob as lentes de um microscópio, uma gota de água reunia: “Milhares de germes de diferentes feitios passeiam naquele pequenino espaço líquido, que, para eles, parece um salão esférico de formidáveis proporções” (NEVES, 1936, p.22). Estas personagens singulares assumem feições e comportamentos humanos. Comemoram e conversam sobre suas aventuras particulares como se fossem qualquer tipo aristocrático em um grande baile. A cena inicial, expõe uma ideia do modo como o narrador se utiliza do conhecimento científico para descrever o perfil das personagens:

Um pneumococo que toca violino, um bacilo piogênico que é flautista, um vibrião colérico perito em saxofone, e mais alguns germes manejadores de baterias sonoras organizam, um abrir e fechar de olhos, uma pequena orquestra familiar. Executa-se um tango argentino e os pares de micróbios saem deslizando pelo salão, enquanto os mais velhos bebem chopp e falam da vida alheia. (NEVES, 1936, p.29)

Neste conto, não há uma crítica direta à figura feminina (embora seja possível notá-la de outro ângulo), mas uma ironia à ideia de higiene. A perspectiva histórica que descreve o Rio de Janeiro do início do século vinte demonstra a preocupação sobre a proliferação de doenças. É neste contexto que os projetos de urbanização e saneamento se afirmam com mais intensidade. A população se amontoava em espaços precários e isto aumentava

a possibilidade de contrair de algum tipo de infecção, muitas vezes fatal. No conto, a identificação dos micróbios oferece, inclusive, a ideia do conhecimento sobre as doenças que causam. Em meio ao baile, duas personagens se afastam e começam a conversar. São o bacilo de Koch e o bacilo de Pfeiffer. Os temas são relacionados a vida dos dois, os altos e baixos, as circunstâncias em que migraram de um hospedeiro a outro. Em alguns momentos, é possível perceber a comparação com a vida aristocrática dos habitantes do Rio de Janeiro, assim como o arrivismo de certas atitudes. A fala do bacilo de Koch oferece uma ilustração destes modos. Por ter passado por diferentes hospedeiros, este bacilo acabou por contaminar um queijo que saíra de Minas Gerais em direção à capital da República: “Logo ao chegar aqui adormeci na prateleira de um vendeiro durante vários dias. Como não tinha saída o queijo nacional, o dono da venda vestiu-me de queijo holandês” (NEVES, 1936, p.31). Nota-se uma ironia nesta passagem, especialmente no que se refere ao valor dos queijos, o holandês valia mais aos compradores ricos, além de que a preferência estaria com aquele produto que vem de fora. A personagem, agora alojada no corpo de outra pessoa, começa a discorrer sobre sua nova rotina: “Ingerido pelo capitalista, comecei a gozar a vida, fartamente. Só andava de auto, ia ao teatro da ópera, frequentava os cabarés luxuosos, fumava bons charutos, e me encharcava de champagne todas as noites” (NEVES, 1936, p.31). A conversa e o baile prosseguem quando um tumulto chama a atenção dos demais, e: “os germes da segurança corriam para ali, a fim de restabelecer a ordem” (NEVES, 1936, p.33). O motivo da confusão teria sido um micróbio que disse obscenidades a uma dama “honestíssima” com a qual conversava.

O feito havia sido reprovado por aqueles que estavam próximos e o sujeito fora expulso do salão. Após a indignação generalizada, todos queriam saber de quem se tratava, quem teria constrangido aquela que “ferida na sua pureza de mulher [,] deixou de valsar com o atrevido” (NEVES, 1936, p.33). Quando souberam se tratar de um treponema que esteve alojado durante cinco anos no coração de uma senhora que morrera de uma pericardite decorrente da sífilis, vários protestaram, exclamando ser um horror a presença daquele sujeito entre os micróbios mais honestos. Ao final, o narrador aponta o estado de ânimos diante daquela investida tão depravada, e todos, de maneira esforçada, começaram a desinfetar o grande salão do baile. A sátira está bem evidente, à medida que existiria uns micróbios mais lesivos que outros.

O relato de um carioca que se encontra muito doente, acamado, e se vê transportado para um tempo no futuro, é o que compõe a narrativa em primeira pessoa de “No anno 2000”. O tema, parece retomar ou ser uma extensão de “O Homem Synthetico”, como se verá mais adiante. Neste tempo distante, a personagem descreve uma série de modificações no desenho urbanístico e arquitetônico da cidade do Rio de Janeiro. Estas mudanças vão das vestimentas utilizadas pelas pessoas até o modo como se locomovem no espaço urbano. Sob uma primeira leitura, nota-se a intenção de apontar os graus de evolução e desenvolvimento tecnológico se comparadas com as primeiras décadas do século vinte. Esta comparação é resultado da intersecção entre a experiência do narrador durante a vida, vinculado ao espaço-tempo antes de ser transladado, e àquilo que observa na cidade, no ano 2000: “No céu, passavam inúmeros veículos de todos os feitios, e sempre em grande velocidade. Uns

tinham a forma de torpedos gigantescos, outros eram verdadeiros cilindros que levavam, no bojo, milhares de pessoas” (NEVES, 1936, p.39). O caráter de antecipação desta narrativa é notório, especialmente ao tratar de equipamentos e tecnologias que seriam utilizadas naquele momento vivido no futuro. A expectativa sobre o cenário é resultado, primeiramente, de um estado de adoecimento. À beira da inconsciência, a personagem passa a descrever o que experimentou neste processo. A princípio, imaginava-se morto, mas ao final compreende que tudo não passou de um sonho. Não há uma máquina que o transporte, ao estilo de uma viagem no tempo, o necessário é apenas encontrar-se em um estado limiar de vida e morte, para ter acesso a estas revelações. No entanto, a personagem toma conhecimento de um modo de vida que ele atribui ao que seria a existência no futuro. O narrador explica a dificuldade de discernir se estava morto ou não, buscando algo que comprovasse seu estado físico. Afirmando estar vivo, ele passa em revista aos cômodos de sua casa para em seguida dirigir-se à rua, de onde teria a primeira visão deste novo mundo:

Raros transeuntes deslizavam na via pública como se fossem impelidos por eletricidade. Eram umas criaturas esquisitas, estranhamente magras, que passavam por mim, quase todas com uma velocidade de trem expresso. [...] Notei que não vestiam roupas como as que eu estava acostumado a ver e envergava naquele momento. Usavam uma túnica de tecido metálico, que lembrava o amianto. (NEVES, 1936, p.37)

O que também surpreende a personagem é o desenho arquitetônico dos prédios e o desenho que a cidade adquiriu. Ao se dar conta de que não havia meio de transporte disponível para

deslocá-lo de um lugar a outro, o narrador põe-se a caminhar e percebe que a cidade: “mudara quase completamente de aspecto. Apenas uma ou outra parte, edificações novas, muito altas e muito limpas, com suas fachadas espelhantes, que rebrilhavam ao sol, como chapas metálicas” (NEVES, 1936, p.38). Assim, reconhece a diferença e não deixa de transmitir a admiração por este novo espaço urbano, pois “o espetáculo da cidade era simplesmente maravilhoso” (NEVES, 1936, p.38). Se quiser estabelecer uma aproximação com a história da reformulação urbanística do centro do Rio de Janeiro, em especial a construção da Avenida Rio Branco, este conto oferece um material que, ao menos, aponta a surpresa que o tipo de intervenção e associação com o imaginário de futuro devem ter causado para as pessoas.

A população que habitava o lugar, também é motivo de curiosidade do narrador que passeia pela cidade. Aqui, nota-se a relação que se estabelece com “O Homem Synthetico”, pois um dos passantes que transitava à rua aceita conversar e discorrem sobre a natureza das pessoas daquele futuro. É desta maneira que se descobre que não existem mais as mulheres, apenas homens sintéticos, pois a oposição dos sexos: “Só servia para criar complicações à humanidade, para gerar brigas entre os homens, tragédias estúpidas, casos conjugais. A humanidade evoluiu” (NEVES, 1936, p.40). Com o afastamento das mulheres, os homens passaram a ser criados por meio de procedimentos químicos e biológicos, o que colaborava na longevidade destes novos seres. A idade na qual morriam era programada para duzentos ou trezentos anos, conforme a determinação do Estado, que agora controlava “a fabricação dos seres humanos”. Tem-se a noção, portanto, do

Estado que controla um processo industrial na formação da vida e consequentemente da sociedade. Além disto, a misoginia aqui se associa à eugenia em busca de corpos perfeitos e saudáveis que tenham uma longevidade sem riscos à saúde ou a integridade. Isto também se nota na rotina de nutrição das pessoas do futuro, pois: “alimentam-se de comprimidos químicos, que encerram, em pequeno volume, a multidão de coisas que os senhores ingeriam outrora” (NEVES, 1936, p.42). Este quadro sobre o ano 2000 finaliza com o despertar do narrador que se enxerga reabilitado da doença que tinha e compreende que tudo o que experimentou até ali, tinha sido produto de um sonho.

Em “O amor no século XXI”, o narrador apresenta uma sociedade no ano de 2065 que deveria se manter totalmente indiferente ao amor, porque sua existência traria consequências danosas ao corpo e à vida humana. Este sentimento deveria, portanto, ser banido. Assim, se empreende uma espécie de censura onde não se permitiria ler nenhuma obra romântica, tampouco os livros que, de alguma maneira, fizessem uso desta temática. Para se alcançar este objetivo, todas essas obras foram ridicularizadas e eliminadas do planeta. A capital da República está no planalto central com “palácios de 50 e 60 andares, com seus parques imensos cheios de árvores colossais” (NEVES, 1936, p.78). A personagem é uma jovem que mesmo sob o cuidado vigilante dos pais, no que diz respeito à educação moderna, literalmente morre de amor: “Helena Verdurier, ‘vítima de uma crise de romantismo retrospectivo, consequente à leitura de uma produção literária do século XIX’” (NEVES, 1936, p.81). O amor teria a associação com uma espécie de doença que se contrai na leitura de poesias e textos proibidos. Percebe-se aí uma

sátira ao modelos artísticos do romantismo em contraste com a ideia de racionalidade, cada vez mais presente na concepção positivista de ciência: “Dei-lhe os livros de história natural que ensinam a rir de muitos sentimentos [...] Nada de romantismos ancestrais nem de poetizações [sic] dos atos vulgares da biologia” (NEVES, 1936, p.79). A discussão está concentrada neste universo que declara a melancolia como um mal a ser combatido com a manifestada eficácia da razão em solucionar problemas desta ordem e com processos químicos diligentemente aplicados.

O discurso da eugenia e da pureza racial, e os discursos científicos que corroborariam esta pretensão, retornam em “Um casamento no século XXX”. A genética estaria a serviço da permanência de uma raça pura sem qualquer tipo de anomalia, independente do motivo que a causasse. Especificamente, o conto apresenta a ideia de casamento entre duas pessoas de classes sociais distintas. Esmeraldino Crepuscular, o noivo, possui uma vida dedicada à poesia e corriqueiramente se lança à boêmia. Os pais da noiva, Edith, sob a atenta orientação do médico da família, o Dr. Antisséptico Mirabolante, conduzem todos os exames pré-nupciais que poderiam autorizar, ou não o casamento da filha: “Mas é incrível que o sr. se atreva a pedir a mão de minha filha, com uma ficha sanitária nestas condições” (NEVES, 1936, p.114). A política de Estado, no ano de 1928 era altamente conservadora no que diz respeito aos temas de saúde pública:

Pelas paredes, revestidas de vidro fosco, existem, apenas, gráficos, estatísticas e quadros demonstrativos, ensinando os benefícios da Higiene na progressiva dilatação da vida humana. [...] Em uma placa de aço está gravado este conselho do

Presidente da República: NÃO DEIXEIS QUE AS VOSSAS FILHAS CASEM COM HOMENS DOENTES! (NEVES, 1936, p. 113)

A doença, tal como ocorre em “O amor no século XXI”, advém do contato com as artes. Este universo repleto de abstrações e criações imaginárias é arriscado neste novo contexto de século. Após o aceite dos pais, o casamento se realiza e um ano depois o filho do casal nasce. No entanto, a criança apresenta deformidades que a aproximam do animalesco: “Os braços do monstrengo são finos como caniços, e o ventre é intumescido como o dos sapos. Da cabeça, achatada em triângulo, esgalham umas ramificações córneas, que lhe dão um aspecto de fauno horrível” (NEVES, 1936, p.117). Após o nascimento, Esmeraldino tenta encontrar uma explicação racional e biológica que consiga convencer pais da esposa, mas nada lhe ocorre. Não acredita que a banalidade de uma leitura de poema, tenha causado tamanha desordem da natureza. Sem alcançar sucesso, finaliza: “não posso explicar! Só se foi a imagem do deus Pã! Fiz-lhe um poema, e a minha mulher se impressionou... (Soluçando alto) Foi Pan, Pan, Pan, o caprípede!” (NEVES, 1936, p.117). Aqui, fica evidente, a existência de um imaginário contrário à literatura e suas mitologias, pois circunscreveria os poetas ou todos aqueles que estivessem envolvidos com a boêmia no mesmo mito da impureza associada à genética dos culpados com suas epidemias. Uma sátira que não deixa de fornecer pistas para a compreensão da vida cultural na qual o escritor se inscrevia.

Após essas breves informações e considerações sobre os contos de *A Costela de Adão*, pode-se retomar a crítica produzida por Humberto de Campos e suas impressões sobre o conjunto dos textos

analisados. Acima, anotou-se a perspectiva adotada pelo crítico quanto à abordagem sobre a História, juntamente aos exemplos do romance histórico e daqueles escritores que tomaram os fatos de empréstimo para a constituição de uma narrativa. A compreensão, reafirma-se, considera a necessidade de um domínio em um campo de conhecimento para que seja possível a extrapolação em um nível ficcional. Assim, o futuro que Berilo Neves projeta teria um vínculo com seus conhecimentos da medicina e da biologia. Por considerar este arcabouço, os contos apresentariam uma fundamentação com a realidade, a racionalidade ou a lógica de um modelo de discurso. Neste caso, o discurso científico é tomado como paradigma na elaboração dos temas e suas singularidades.

Por outro lado, Humberto de Campos aponta algumas lacunas na escrita dos textos principalmente no que concerne às cogitações sobre equipamentos, comportamentos das personagens e os lugares citados. Um dos exemplos destacados trata da permanência das atuais cidades, a nomenclatura utilizada para designá-las no mesmo contexto geográfico em que se encontram no presente ou a simples existência, no século XXI, de um relógio de algibeira. Segundo Campos, a atualidade de tais elementos não faria sentido no futuro da civilização humana. Deveria existir alguma modificação substancial na descrição que resultaria no desconhecimento destes equipamentos ou comportamentos. O crítico cita, por exemplo, um episódio do ano 2000 em que o autor faria: “soar uma campanha para chamar o criado, esquecido de que, dentro de um século, a campanha deve constituir o mais ridículo dos anacronismos, e, talvez, o criado também” (CAMPOS, 1960a, p.35). Nesta mesma esteira, e desta vez comentando “Um casamento no século XXX”,

ele critica a existência do relógio de algibeira do capitalista Pereira de Mesquita: “como se dentro de dez séculos pudesse restar alguma coisa do nosso patrimônio de hoje” (CAMPOS, 1960a, p.35). De modo algum, estas observações contradizem a perspectiva sobre a história e a imaginação assinaladas pelo jornalista, pois o diálogo entre estas deve ser convincente a ponto de permitir uma identificação através do contexto que se apresenta como diverso. Os contos de Berilo Neves estão próximo da realidade do século vinte, mas deveria ter uma aproximação com os séculos sobre os quais se supõe escrever. A biologia, a genética e a química são fundamentais para assinalar este contato com a realidade vigente, mas exige-se uma inclinação mais veemente com a imaginação para se produzir uma História do Futuro. O crítico identifica as representações sobre o futuro e suas ligações com a realidade contemporânea, mas incentiva uma imersão ainda mais profunda do escritor que garanta a extrapolação do perfil característico da humanidade e a sociedade onde está inserida, sendo possível, portanto, agregar os elementos da imaginação e dos conhecimentos científicos. Segundo Humberto de Campos:

O terreno escolhido pelo senhor Berilo Neves para exercitar o seu talento e os seus conhecimentos específicos, é, evidentemente, largo e rico. À semelhança do Brasil recém-descoberto, e apenas entrevisto pelo europeu, “tudo que nele se planta, dá”. Por isso mesmo o jovem prosador deve semear nele o que houver de melhor, aparelhando-se com uma cultura geral, principalmente de ordem política, destinada a completar as suas curiosas cogitações baseadas nas ciências naturais. Quase que lhe aconselho que se mude, em espírito, para o século XXI ou XXII. [...] Para descrever um ambiente

estranho, é preciso que o artista se identifique com ele, pela imaginação. (1960a, p.38-39)

O tom humorístico que o escritor tenta imprimir em seus contos, é um motivo de divergência para o jornalista. Sua compreensão da história é bastante pessimista neste ponto: “Que seremos, realmente, dentro de onze séculos? A meu ver, ou estaremos mergulhados de novo na barbárie, como estávamos no século IX, ou, então, seremos tão diferentes do que somos hoje que não poderíamos, sequer, nos reconhecer” (CAMPOS, 1962, p.27). A concepção de Campos é sustentada por uma ideia de especulação, pautada pelo desenrolar dos acontecimentos no presente: “Eu, de mim, acho que a civilização atual chegou a seu apogeu. Dentro de mais dois séculos, trêz, no máximo, começará a sua dissolução, o seu desmoronamento” (CAMPOS, 1962, p.35). A imagem da Torre de Babel é evocada para substanciar esta compreensão. Segundo o autor, a civilização moderna está avançando a passos largos, em linha temporal que parece acelerada, do mesmo modo como ocorreu com a construção da Torre. Em determinado momento essa evolução não seria comportada pela sociedade, o que geraria numa involução, a queda da Torre e a dispersão da humanidade: “O mundo moderno, com todas as suas conquistas soberbas e magníficas, desaparecerá em uma nova noite como a Idade Média” (CAMPOS, 1962, p.35-36). Este é o ponto visível da divergência sobre a narrativa de futuro apresentada por Berilo Neves:

É que o sr. Berilo Neves olha o futuro da Humanidade com olhos alegres, fazendo, com ele, humorismo. E o que eu vejo no horizonte é menos comédia do que tragédia. É, mesmo, talvez, a maior tragédia

do homem no palco revolto e ensanguentado da Terra. (CAMPOS, 1960a, p.41-42)

A crítica de Humberto de Campos oferece aos leitores contemporâneos uma chave de interpretação e análise dos textos de ficção científica. A considerar o que se argumentou ao longo deste trabalho, destaca-se um pressuposto fundamentado na discussão dos aspectos que constituem um tipo de narrativa histórica. Este texto estaria dedicado a descrever o futuro com um alicerce em um campo de conhecimento que seja conhecido e dominado. A especulação sobre o que ocorreu no passado, segundo o que se apontou sobre o romance histórico, concentra-se na documentação e nos fatos historicizados àquele período. A narrativa de Alexandre Dumas, de acordo com o exemplo do crítico, tomaria a história apenas como cenário para o desenvolvimento de sua narrativa, está inteiramente dominada pelo exercício imaginativo. A narrativa sobre o futuro, tal como apresentou Berilo Neves, afirmava-se a partir dos estudos existentes na biologia e na química. O texto literário não seria um veículo de exposição do discurso científico, mas o tomaria de empréstimo para formular o tema sustentado pela imaginação.

O entendimento que Campos assume quanto aos prognósticos do futuro, delineiam os rumos de sua crítica. O tom pessimista está fundamentado por uma ideia de evolução da sociedade humana que encontrará o declínio por ter chegado ao apogeu. Esta percepção é notada também em outras críticas sobre os livros de Menotti del Picchia e Gastão Cruls. O ineditismo de sua abordagem, que põe como objetivo a análise de um texto que une fantasia e ciência, deveria providenciar outra perspectiva que considerasse a

importância do material produzido por Humberto de Campos em diferentes gêneros de escrita.

Por fim, convém reforçar que desde a época da publicação da crítica, tem-se a compreensão de que não se deveria buscar na literatura de fantasia os elementos para corroborar ou comprovar o que se experimenta na realidade. A compreensão é de que o exercício ficcional reúna as peças organizadas pelo pensamento científico a fim de produzir uma narrativa capaz de aproximar o leitor com a possibilidade de encarar diferenças culturais estabelecidas na distância do tempo. Trata-se, evidentemente de uma especulação, e como tal, as certezas não são o objetivo a ser perseguido. A literatura é produto de uma construção social, constantemente sujeita a elementos da imaginação e de leituras e interpretações particulares do autor. Isto intensifica a relação entre a abordagem do tema contido no texto e amplificação das significações produzidas pelo leitor.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Humberto de (1960a). "A Costela de Adão". In: _____. *Crítica: IV Série*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. p.23-42.
- _____ (1960b). "Paulo Setúbal". In: _____. *Crítica: III Série*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. p.255-270.
- _____ (1960c). "Elogio da Imprensa". In: *Contrastes: crônicas*. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores. p. 91-98.
- CARNEIRO, André (1968). *Introdução ao estudo da "science-fiction"*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- CAUSO, Roberto de Sousa (2003). *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- LEMOs, Aline de Castro (2014). *Gênero e ciência na ficção científica de Berilo Neves*. (Dissertação - Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, p.111.

NEVES, Berilo (1936). *A Costela de Adão*. 7.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SEVCENKO, Nicolau (2003). *Literatura como Missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras.

TAVARES, Bráulio (1993). “As origens da ficção científica no Brasil”. *D. O. Leitura*, (138), novembro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S. A. IMESP.

07

MARGINAIS DE UM PASSADO FUTURISTA: O NASCIMENTO DO GÊNERO STEAMPUNK NOS EUA E SUA PRIMEIRA RECEPÇÃO NO BRASIL¹

Enéias Tavares (UFSM)

Recebido em 04 nov 2019.

Aprovado em 23 mar 2020.

Enéias Tavares é Doutor com tese que trata da arte poética e pictórica de William Blake (2012). Possui graduação em Letras Português/Inglês e respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Santa Maria (2005). Mestre em Literatura Comparada (2008) pela mesma instituição sob orientação do Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira. Durante a escrita da dissertação, traduziu *Otelo: O Mouro de Veneza*, de Shakespeare, trabalho que recebeu montagem teatral sob a direção de Aline Castaman no mesmo ano. Em 2011, realizou parte de sua formação (doutorado sanduíche) na Universidade de York (Inglaterra) sob orientação do professor Michael Phillips e no Morley College of London, onde reproduziu a técnica usada pelo artista inglês para criar seus livros iluminados. É pesquisador do Laboratório Corpuse e professor adjunto do Departamento de Letras Clássicas e Linguística, onde atuou como chefe de departamento entre 2013 e 2014 no Centro de Artes e Letras da UFSM. Em 2014, publicou *A lição de anatomia do temível dr. Louison*, primeiro volume da série de ficção retrofuturista Brasileira Steampunk, romance ganhador do Prêmio Fantasy, da Casa da Palavra/LeYa. Em 2017, junto de AZ Cordenonsi e Nikelen Witter, publicou o romance

1 Título em inglês: "Marginals of a futurist past: The birth of the steampunk gender in the USA and its first reception in Brazil"

A Alcova da Morte, primeiro volume da série de ficção científica e fantasia Guanabara Real. No ano seguinte, o romance foi o ganhador dos prêmios LeBlanc (Melhor Romance Fantástico de 2017) e AGES (Melhor Romance Juvenil de 2017). É organizador de dois volumes (Editora UFSM, 2014 e 2017) de “Discursos do Corpo na Arte”, em parceria com Gisela Biancalana e Mariane Magno. Em 2018, pela editora Arte & Letra, publicou “Fantástico Brasileiro: O insólito Literário do Romantismo ao Fantasmismo”, livro escrito em parceria com Bruno Anselmi Matangrano e decorrente de exposição itinerante que mapeia a história da literatura fantástica em nosso país. No mesmo ano, lançou com o ilustrador Fred Rubim a HQ *A Todo Vapor!*, quadrinho inspirado na série audiovisual homônima, tanto em formato Webcomic quanto em formato impresso. Na Pós-Graduação é orientador de trabalhos que envolvem Literatura Fantástica Brasileira, os Livros Iluminados de William Blake e a relação entre Poesia e Pintura no Século XIX, além de ministrar na UFSM o Curso Livre Escrita de Ficção, curso que decorre de seu projeto de extensão e coluna mensal no Portal CosmoNerd intitulados Bestiário Criativo. Trabalha há oito anos na Universidade Aberta do Brasil (UAB) como Professor-pesquisador do Curso de Letras a Distância, tendo produzido material para as disciplinas de EaD Literatura Greco-Latina, Introdução aos Estudos Literários I e II, Literatura, Outras Artes e Mídias e Produção Textual: Escrita de Ficção, disciplina que também ministra como Curso Livre no Espaço Multidisciplinar UFSM - Silveira Martins. Em 2019, criou o ORC Studio, laboratório multifuncional de Economia Criativa que fomenta a produção de livros, jogos, quadrinhos e projetos audiovisuais.

Resumo: No decorrer da década de 1980, muitos escritores de ficção científica e fantasia reinterpretaram o espírito “punk” da década anterior, enfatizando cenários insólitos, realidades

alternativas e fantasias alocadas no passado ou no futuro. Um elemento central a essas histórias era a presença de heróis marginais, párias sociais e minorias étnicas que pouco espaço ganharam em exemplares do gênero nas décadas anteriores, uma vez que seus respectivos autores ainda preferiam heróis caucasianos idealizados, vítimas femininas em perigo e ameaças malignas, de preferência de origem intergaláctica ou oriental. Na contracorrente dessa produção, três autores estadunidenses passaram a produzir histórias nas quais a revisão fantástica do passado preconizou problemas sociais e reflexões políticas pertinentes ao seus tempos. Neste ensaio, analisarei três romances fundadores do *steampunk*, bem como seu impacto nos anos seguintes, em especial no cenário literário brasileiro.

Palavras-Chave: Steampunk; Ficção Científica; Historiografia

Abstract: Throughout the 1980s, many science fiction and fantasy writers reinterpreted the “punk” spirit of the previous decade, emphasizing the unusual scenarios, alternate realities, and fantasies allocated in past or future. Central to these stories is the presence of marginal heroes, social outcasts, and ethnic minorities that gain little ground in previous fictions, as their authors still prefer idealized Caucasian heroes, female victims and dangerous and malignant villains, preferably of eastern origins. In the countercurrent of this production, three North-American authors produced stories in which the fantastic review of the past advocates social problems and political reflections related to their times. In this essay, we analyze three novels considered as founders of genre, as well as their impact in the coming years, both upon steampunk production and upon Brazilian literary scene.

Keywords: Steampunk; Science fiction; Literary Historiography.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, discutirei em primeiro lugar como três autores estadunidenses de ficção científica na década de 1980 reinterpretaram o espírito *punk* da década anterior, enfatizando cenários insólitos, realidades alternativas e fantasias alocadas em um passado hipotético. Falo aqui de *Morlock nigh* (1979) de K. W. Jeter, de *Anubis Gates* (1983) de Tim Powers, e de *Homunculus* (1986) de James Blaylock, três obras que são fundadoras do *steampunk*, modo narrativo derivado da ficção científica e também estética apropriada por cineastas, *game designers*, estilistas, músicos e outros artistas.

Parte da inovação proposta nessas obras esteve em valorizar heróis marginais, párias sociais e minorias étnicas que pouco espaço ganhavam em exemplares do gênero. Ao contrário, nas décadas anteriores, muitos autores da tradição anglófona ainda preferiam heróis caucasianos idealizados, vítimas femininas em perigo e ameaças malignas, de preferência de origem intergaláctica ou oriental. Na contracorrente dessa produção, Jeter, Powers e Blaylock produziram enredos nas quais a revisão fantástica do passado preconizou problemas sociais e reflexões políticas contemporâneas.

A partir disso, veremos quais seriam os principais elementos constitutivos do *steampunk* e como ele foi, anos depois, acolhido no contexto literário brasileiro e por suas comunidades de fãs e leitores. Para tanto, discutiremos a criação do grupo Conselho Steampunk, fundado em 2008, e as duas primeiras coletâneas publicadas em nosso país: *Steampunk – Histórias de um passado extraordinário*, de 2009, e *Vaporpunk: Relatos steampunk publicados sob as ordens das suas majestades*, de 2010.

PUNKS, HEROÍNAS E MONSTROS: A CRIAÇÃO DO STEAMPUNK

Para entendermos a origem do *steampunk*, é preciso que entendamos a formação do próprio conceito. Num primeiro momento, seu surgimento está ligado a outro modo narrativo de ficção científica comum na década de 1980: o *cyberpunk*. Definido de forma abrangente como uma representação ficcional de um *high tech, low life*, o Cyberpunk aproxima um grande desenvolvimento tecnológico de uma crise social, cultural e econômica, na qual seres humanos sobrevivem em meio a um selvagem mundo pós-industrial, ultra capitalista e multicultural.

Lawrence Person, em seu “Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto”, descreveu do seguinte modo os habitantes desse novo mundo futurista:

Classic cyberpunk characters were marginalized, alienated loners who lived on the edge of society in generally dystopic futures where daily life was impacted by rapid technological change, an ubiquitous datasphere of computerized information, and invasive modification of the human body. [...] Cyberpunk characters frequently seek to topple or exploit corrupt social orders. [...] In cyberpunk, technology facilitates alienation from society. (1998, s/p)²

Nenhum autor ou obra resumem melhor os temas centrais do cyberpunk do que o romance de William Gibson, *Neuromancer*

2 “Clássicos personagens cyberpunk são marginalizados, solitários alienados que vivem nos limites da sociedade em futuros geralmente distópicos nos quais a vida diária foi impactada por rápidas mudanças tecnológicas, uma infosfera ubíqua de informação computadorizada, além de invasivas modificações dos corpos humanos. [...] Personagens cyberpunk frequentemente buscam derrubar ou explorar ordens sociais corruptas. [...] No cyberpunk, a tecnologia facilita a alienação da sociedade.” Nota: Esta e futuras traduções, salvo identificação, são de autoria do autor do artigo.

(1984). Nele, temos um mundo niilista, sombrio e sinistro, no qual poderes totalitários estatais foram substituídos por grandes corporações que têm no livre comércio e no capitalismo agressivo seus pilares. Nestas “distopias pós-industriais”, o futuro esperançoso e ordenado – e também distante das ficções futuristas dos séculos XIX e XX – deu lugar a uma proximidade temporal desesperadora, caótica e multifacetada, muitas vezes borrando as fronteiras entre o hoje e o amanhã.

O que aconteceria, porém, se autores, em vez de imaginarem um futuro distópico a partir desses temas e ansiedades, se concentrassem num passado que poderia ter acontecido? Pensando neste conjunto de insatisfações econômicas, sociais e existências – o lema do punk setentista –, como reinventar um passado que foi marcado por uma profunda idealização dos extratos sociais nobres, caucasianos e patriarcais? Nesse sentido, o que Jeter, Powers e Blaylock fizeram foi unir o marginal ao vapor – o *punk* ao *steam* – promovendo com isso uma revisão crítica do passado ao invés de uma comum reprodução idealizada.

Os três autores eram jovens californianos, amigos e admiradores do escritor e guru da contracultura Philip K. Dick, e viviam de produzir histórias de ficção científica. Nos finais de dia, entre recusas de originais e procura por trabalho, o trio se reunia no O’Hara’s Old Towne Pub, em Orange, Califórnia, para beber, revisar manuscritos e trocar ideias. O pub ainda existe e fica a poucos quilômetros da Chapman University, onde hoje Blaylock e Powers são professores. Fascinava aos três autores a obra jornalística seminal *London labour and the London poor* (1851), de Henry Mayhew. Sobre esses encontros e a importância da obra de Mayhew, Blaylock lembra:

We'd attended the same University, read the same Victorian novels, essays and poetry, and shared the same fascination with the language and the trappings of the Victorian era. We lived within a couple of miles of each other, which gave us the opportunity to hang around together doing 'research' at O'Hara's Pup in downtown Orange, among other places. It was during one of these long afternoons that K. W. [Jeter] told Tim and I about Henry Mayhew's London books, which I mined when I wrote my novel *Hommunculus*. (Apud ROBB, 2012, p.6)³

London Labour foi essencial aos três autores por revelar uma cidade na qual as castas de nobrezas, as reuniões de alta cúpula e os charmes das roupas e das carruagens pouco apareciam. Antes, o que Mayhew fez, ainda no século XIX, foi produzir um importante registro histórico que além de desconstruir a névoa de civilidade que recobria a visão comum do período vitoriano, revelava uma cidade anárquica e suja permeada de desejos obscuros, segredos inconfessáveis e habitantes desfavorecidos e marginalizados. Foi a partir desta perspectiva, pensando em como jogar uma ideia de futuro distópico num passado igualmente sombrio e opressivo, que os três primeiros romances *steampunk* nasceram.

O primeiro deles foi *Morlock night*, de K. W. Jeter, publicado em 1979. O enredo se situa em 1892, quando certo cavaleiro chamado Edwin Hocker ouviu sobre a misteriosa Máquina do Tempo de um enigmático doutor de nome Ambrose. Este revelou a Hocker que

3 "Frequentávamos a mesma universidade, liamos os mesmos romances, ensaios e poemas vitorianos e compartilhávamos o mesmo fascínio pela linguagem e pelos ornamentos da era vitoriana. Morávamos a alguns quilômetros um do outro, o que nos deu a oportunidade de sairmos, pesquisando no O'Hara's Pup, no centro de Orange, entre outros lugares. Foi durante uma dessas tardes que K. W. [Jeter] contou a Tim e a mim sobre os livros de Mayhew sobre Londres, dos quais tirei muita coisa para o romance *Hommunculus*."

o inventor original deixou o portal aberto – continuando assim o enredo de *A Máquina do tempo*, de H. G. Wells – e que agora a Londres vitoriana está na iminência do ataque dos demoníacos Morlocks. Em Wells, morlocks são monstros canibais que evoluíram das classes operárias oprimidas. No futuro, eles se alimentarão dos frágeis Eloí, seres fracos e incapazes de se defender. No romance de Jeter, num direto diálogo com Wells, trata-se de imaginar um mundo sendo consumido por uma ameaça criada pelos próprios humanos. Tal diálogo daria origem a uma das principais características do *steampunk*, ou seja, a releitura e recriação de obras do passado.

De forma rocambolesca, Ambrose se revela o mago Merlin e ele e Hocker partem numa missão em busca de um ressuscitado Rei Arthur. Este estranho *plot twist* dá conta da origem deste projeto. Originalmente, Jeter e Tim Powers, além de Ray Nelson, foram contatados para escrever uma série de romances que reinterpretasse o mito arturiano em diferentes épocas. No caso de Jeter, este escolheu a Londres vitoriana. Depois de iniciarem o trabalho, o projeto foi abandonado pela editora que o havia encomendado. Powers usaria sua pesquisa em duas de suas obras, *The Drawing of the dark* (1979) e *Last call* (1992), enquanto Jeter uniu essa temática à outra de suas paixões: o romance de H. G. Wells.⁴

4 Sobre isso, Powers, na introdução de uma nova edição de *Morlock night*, relata: “I believe it was early in 1976 that Roger Elwood told K. W. Jeter, Ray Nelson and I that a British Publisher wanted a series of ten books based on the idea of King Arthur being reincarnated throughout the centuries, obligingly reappearing whenever England needed rescuing. The three of us agreed to write them, and we got together to divvy up history, being sure to leave enough years between adventures for Arthur to have time to be born and grow to adulthood. As I recall, we kind of haggled over various dates, but Jeter came away with the clear claim on Victorian England. I’m glad now that Nelson and I missed grabbing that slot – neither of us could have written anything like *Morlock night*. The deal with the British publisher fell apart, but *Morlock night* found an American publisher, and then a different British one, and readers on both side of the Atlantic got to experience Jeter’s unique Victorian London” (2011, p.8).

Quanto ao protagonista de *Morlock night*, Edwin Hocker, trata-se de um homem de seu tempo, com todos os elementos questionáveis à sensibilidade contemporânea: Hocker é sexista, classicista e excessivamente racional. Em oposição a ele, porém, Jeter cria Tafe, uma mulher vinda de um futuro apocalíptico. Tafe é uma personagem fascinante por sua impetuosidade e determinação, além de constituir em seu próprio figurino uma personalidade incomum, vestindo roupas masculinas e fumando. É justamente em contato com essa protagonista feminina que Hocker vem a adotar no decorrer da narrativa uma visão mais igualitária no que concerne aos gêneros. Além disso, percebemos em *Morlock night* uma inversão de papéis clássicos, visto que não é a personagem principal que protege a vítima feminina em perigo – como acontece, por exemplo, com o protagonista de *A Máquina do tempo*, que salva a Eloi Weeva de se afogar. Em *Morlock night*, é Tafe que salva Hocker de ser atacado e morto pelos morlocks.

Quanto ao conflito de classes, que estaria presente numa visão mais atenta sobre os Morlocks na narrativa de Wells, Jeter o atualiza, agora detalhando fisicamente os monstruosos inimigos, algo que o narrador da obra original não faz. Embora não existam traços, nem mesmo potenciais, de percepção simpática diante da alteridade dos morlocks, o detalhamento físico de sua raça acaba por materializar a gradativa coisificação de seres humanos sob o punho de ferro da opressão política ou industrial.

Como terceiro elemento diferenciador entre as duas obras, Jeter cria uma Londres bem diferente da de Wells. Enquanto neste vemos a Londres vitoriana presente e a futura devastada, em Jeter temos a aglutinação dos dois tempos – passado e futuro –

no próprio enredo: trata-se da Londres do passado atacada por morlocks do futuro. A visão de Jeter expressa assim a condição contemporânea, que vê na constituição do presente marcas de um futuro que já chegou, mesmo tendo sido construído sobre os valores do passado. O *steampunk* encontra-se nessa justaposição de dissonantes temporalidades.

Com *Anubis gates*, de Tim Powers, publicado em 1983, a história começa no nosso presente, com o milionário J. Cochran Darrow descobrindo um portal temporal que o levará a 1810, para assistir a uma conferência de Samuel Taylor Coleridge. Para tanto, ele contata o classicista Brendan Doyle, um homem melancólico que pranteia a morte da esposa em um acidente automobilístico. Este aceita o convite de acompanhar Darrow, não apenas pelo interesse por Coleridge como pela esperança de encontrar o poeta William Ashbless, por quem é fascinado, tendo já escrito um livro sobre ele.⁵

O que dá início ao conflito da trama é o rapto de Doyle por um grupo de magos egípcios, liderado pelo maligno Dr. Romany. Este deseja controlar a tecnologia temporal para arruinar o império inglês, uma vez que os ingleses conquistaram e pilharam sua terra natal. Fará isso com um plano de vingança que envolve a morte do próprio rei e o incêndio de Londres. No meio disso, o leitor acompanha o desajeitado e inexpressivo protagonista tentando

5 Uma das grandes surpresas de *Anubis Gates* é a presença do poeta fictício William Ashbless. Criado por Powers e Blaylock na década anterior como um mero exercício ficcional, os dois submeteram alguns poemas do pretenso poeta a uma revista literária, e para a sua surpresa, os poemas foram aceitos. Quando receberam uma carta convidando Ashbless para dar uma palestra sobre sua poesia, foram em seu lugar, explicando que o poeta tinha uma deformação física e que não aparecia em público. Depois da apresentação, ambos riram da piada e das reações entusiasmadas dos professores diante da pretensa “excelência poética” de Ashbless. No site oficial de Powers há a biografia do poeta e alguns de seus poemas, sendo que ele voltaria a aparecer em algumas outras obras dos dois autores.

tanto salvar sua vida como impedir os planos de Romany. Mal podendo sobreviver na Londres oitocentista, ele se une a uma trupe de mendigos liderada por Horribin, um criminoso que usa maquiagem de palhaço para esconder sua deformidade. No enredo secundário, temos uma jovem mulher que se veste de garoto de rua e que usa o nome Jacky. Seu objetivo com o disfarce é perseguir o assassino em série Dog-Face Joe, que matou seu noivo.

Em *Anubis gates*, outras três características que se tornariam caras ao *steampunk* são utilizadas. Primeiro, a ênfase em heróis marginais que, não raro, são justamente as figuras heroicas que empurram a trama do romance para frente. Segundo, na figura de Jecky temos mais uma personagem feminina instigante e inovadora, dessa vez aludindo às comuns criações de identidades masculinas por parte de mulheres com os mais variados objetivos, estando os literários e os sociais entre eles. Por fim, destacamos a criação de Ashbless e a forma como o *steampunk* motiva tanto a recriação da história convencionalmente aceita quanto a inserção de elementos ficcionais a linha do tempo tradicional. Essa revisão de classes sociais e a representação de figuras então deixadas à sombra, além do elaborado diálogo entre temporariedades reais e imaginárias, marcariam obras futuras do mesmo modo narrativo.

Por fim, com *Homunculus*, publicado em 1986, James Blaylock introduz o seu herói regular, o doutor/explorador/professor Langdon St. Ives. A trama tem início em 1879, quando um dirigível desgovernado sobrevoa Londres, chamando a atenção da Sociedade Real, da qual Langdon é integrante. Ao seu lado está Shiloh, um neo-evangelista dúbio, que está convencido de que a nave carrega o corpo de seu pai alienígena. A nave, na verdade,

também esconde a criatura que dá título ao romance. Interessados em seus tripulantes estão o cientista Ignatio Narbondo e o milionário inescrupuloso Kelso Drake. Ambos suspeitam que a nave e seu capitão escondem o segredo da imortalidade. Em *Blaylock*, trata-se de uma Londres mágica e surreal, com mais elementos fantásticos do que os outros dois romances.

Também aqui, há elementos que se tornariam comuns ao *steampunk*: a criação de heróis regulares, a utilização de tropos comuns à ficção científica e a utilização da ironia para dar novo fôlego a temas um tanto banais do gênero, como o ataque alienígena ou o cientista louco. No centro do enredo vertiginoso está o leitor, que pode explorar uma Londres que não existiu. *Blaylock*, que continuaria seu universo em outros romances, demonstrou que o passado poderia constituir um baú de surpresas ficcionais e reais, a espera de ser revisitado, revisado e recriado por autores e leitores.

Seria mais fácil vermos o trabalho de Jeter, Powers e *Blaylock* como exclusiva revisão da tradição oitocentista permeada por uma visão histórica mais afinada à crítica social. Essa leitura, não incorreta, mas incompleta, muitas vezes os reduz a releituras das obras de Mary Shelley, H. G. Wells e Julio Verne. Porém, o que os três autores fizeram também corresponde às frustrações pós-punk da década de 1980 e à cena literária na qual estavam inseridas, permeada pela FC e pelas publicações *pulp*. Sobre isso, Brian J. Robb, escreve:

The current mainstream incarnation of Steampunk was anticipated by the work of various science fiction authors in the 1970, who, instead of looking towards the future, turned their sensibilities to the

past. Fuelled by a cultural and social nostalgia for the modern world, these authors took their cues from the ‘scientific romances’ of Wells and Verne. Writers such as Moorcock, Steaphen Baxter and Christopher Priest reworked (and in doing so, critiqued) the ideas expresses in those ur-texts. Priest made Wells a character in *The Space Machine* (1976), while Baxter riffed on Wells’s creations with *The Time Ships* (1995). However, Moorcocks’s Oswald Bastable books, which began in 1971 with *The Warlord of the Air*, were not content to simply function as a nostalgic recreation of such Victorian fantasises, but also served as a critique of the Victorian and Edwardian periods’ technological optimism, which was to result in the carnage of the Great War of 1914-18. (2012, p.9)⁶

A união dessa “nostalgia cultural e social do mundo moderno” a uma visão crítica das “fantasias vitorianas” seria central ao *steampunk* enquanto modo narrativo. E talvez, essa seja uma das razões de ele ter tamanho apelo junto a audiências contemporâneas. Diferente de narrativas idealizadas e um tanto simplistas alocadas num passado que denega classes, gêneros e outras ansiedades sociais e culturais, o *steampunk* é uma revisão crítica, ácida e por vezes irônica das nossas visões do passado e do quanto elas ainda moldam, infelizmente, nosso presente.

6 “A atual encarnação *mainstream* do *Steampunk* foi antecipada pelo trabalho de vários autores de ficção científica na década de 1970, que, em vez de olhar para o futuro, voltaram suas sensibilidades ao passado. Alimentados por uma nostalgia cultural e social do mundo moderno, esses autores foram inspirados pelos ‘romances científicos’ de Wells e Verne. Porém, escritores como Moorcock, Steaphen Baxter e Christopher Priest reformularam (e, ao fazê-lo, criticaram) as ideias expressas nesses textos. Priest fez de Wells um personagem em *The Space Machine* (1976), enquanto Baxter tocou nas criações de Wells com *The Time Ships* (1995). No entanto, as aventuras de Oswald Bastable, de Moorcock, que começaram em 1971 com *The Warlord of the Air*, não se contentavam em apenas funcionar como uma recriação nostálgica de tais fantasias vitorianas, como também serviam como uma crítica ao otimismo tecnológico dos períodos vitoriano e eduardino, que levaram ao massacre da I Grande Guerra.”

No ano seguinte à publicação de *Homunculus*, Jeter publicou *Infernal devices*, livro que consolidaria o novo modo narrativo e chamaria a atenção de um público cada vez mais interessado nessas histórias sobre heróis marginais, passados improváveis e tramas recicladas de forma inovadora. Havia apenas um problema: como chamar esse tipo de literatura que inegavelmente já existia, porém sob nenhuma nomenclatura? A resposta a essa pergunta veio na seção de cartas da revista de ficção científica *Locus*, em abril de 1987. Respondendo à resenha de Faren Miller sobre *Infernal devices*, Jeter escreveu:

Dear Locus:

Enclosed is a copy of my 1979 novel *Morlock night*; I'd appreciate your being so good as to route it to Faren Miller, as it's a prime piece of evidence in the great debate as to who in "the Powers/Blaylock/Jeter fantasy triumvirate" was writing in the "gonzo-historical manner" first. Though of course, I did find her review in the March *Locus* to be quite flattering. Personally, I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective for Powers, Blaylock and myself. Something based on the appropriate technology of that era; like "steampunks", perhaps...

--K.W. Jeter⁷ (LOCUS, 1987)

Depois de resumir a obra de Jeter, em especial *Morlock night*, como uma "combinação de H. G. Wells, fantasia arturiana e cultura

7 "Querida *Locus*, / Segue em anexo uma cópia do meu romance de 1979, *Morlock night*. Eu apreciaria que você fizesse a gentileza de encaminhá-lo a Faren Miller, uma vez que se trata de uma das principais evidências no grande debate sobre quem no 'triumvirato de fantasia de Powers / Blaylock / Jeter' estava escrevendo do 'modo duplo-histórico' primeiro. É óbvio, claro, que eu achei a resenha dele na *Locus* de março bastante lisonjeira. / Pessoalmente, eu penso que fantasias vitorianas serão o próprio sucesso do momento, desde que tenhamos um termo adequado para o que eu, Powers e Blaylock fazemos. Algo que seja apropriado à tecnologia daquela época, algo como 'steampunks', talvez... / K. W. Jeter".

oitocentista numa mistura estranha e divertida”, Miller colocou nos seguintes termos a sugestão de Jeter: “Steampunks? Gostei...”. E pelo visto, muitos também gostaram, uma vez que o termo não só foi abraçado como veio a denominar obras diversas e em múltiplas mídias.

ADMIRÁVEL MUNDO VELHO: UM STEAMPUNK BRASILEIRO

Nos anos seguintes à carta a revista *Locus*, o trio fundador publicaria outras obras *steampunk*, como *Infernal devices: A mad victorian fantasy* (1987), de Jeter, *On stranger sides* (1987) e *The stress of her regard* (1989), de Powers, e *Lord Kelvin’s machine* (1992), de Blaylock. Porém, caberiam a outros autores e autoras a ampliação do gênero. Na década de 1990, por exemplo, o *steampunk* se consolidou como um modo narrativo instigante tanto na literatura quanto em outras artes e mídias.

No cenário literário norte-americano, canadense e francês, em especial, foram publicados *A máquina diferencial* (1990), de William Gibson e Bruce Sterling, *Confissões de um autômato comedor de ópio* (1999), de Fabrice Collin e Mathieu Gaborit, *O equilíbrio dos paradoxos* (1999), de Michel Pagel, *Só a lua o sabe* (2000), de Johan Heliot, *Mortal engines* (2001), de Philip Reeve, *The Steampunk Trilogy* (1995), de Paul Di Filippo, *A corte do ar* (2007), de Stephen Hunt, e, apenas em 2009, *Boneshaker*, de Cherie Priest, *Alma – O protetorado da sombrinha*, de Gail Carriger, e *Leviathan*, de Scott Westerfeld. Em 2011, para destacarmos mais dois títulos, seriam publicados nos EUA *Sociedade dos meninos gênios*, de Lev. A.C. Rosen, e *O circo mecânico Tresaulti*, de Genevieve Valentine.

Alguns desses títulos foram publicados no Brasil por diferentes editoras, como é o caso de Gibson e Sterling, Reeve, Hunt, Priest,

Garriger, Westerfeld, Rosen e Valentine, evidenciando que em termos literários, o *steampunk* tinha muito a oferecer. Além disso, a crescente utilização de sua estética no cinema, nos quadrinhos, nos games e na moda – com especial destaque para duas coleções do estilista Alexander McQueen –, garantiram-lhe grande visibilidade.

No caso do Brasil, o *steampunk* chegou no final dos anos 2000, através de dois fenômenos importantes: comunidades de fãs e editores que viram nele uma possível tendência. No primeiro caso, foi em meados de 2008, em São Paulo, quando o ilustrador Karl Felipe passou uma madrugada explicando ao analista de sistemas Raul Cândido o que era o *steampunk*, e como aquele modo narrativo que ambos adoravam tinha nome, origem e defensores apaixonados. Noites depois, Cândido veio com a ideia de criarem um blog. Quando este foi ao ar, Cândido entrou em contato com Bruno Accioly, que havia criado o site www.steampunk.com.br com o mesmo intuito.

Juntos, acabaram criando um grupo que daria ferramentas para quem quisesse fazer o mesmo onde quer que morasse. Nascia assim o “Conselho Steampunk”, cujo nome e estrutura em “lojas” revelam uma referência irônica a divisões de grupos e ordens que eram tão comuns no século XIX. É claro que mesmo com essas referências, os preceitos do grupo, como o conceito de cada núcleo ter sua própria independência, olhavam mais para frente do que para trás, vindo das ideias de Pronoia e Adocracia, além da filosofia Zippie. Nessa acepção, cada um poderia participar do seu modo, de acordo com suas predileções e disponibilidades. A iniciativa brasileira espelha também outras ações semelhantes em países como EUA, Escócia, França e Portugal.

Sem objetivos comerciais ou hierárquicos, o Conselho é, depois de dez anos, a maior referência em termos de uma iniciativa organizada e voluntária, que encontra nos seus idealizadores constante inspiração: Cândido ministra cursos e palestras sobre o assunto, Accioly é tanto autor quanto ilustrador de obras *steampunk*, enquanto Karl também se aventura na escrita, além de assinar uma série de ilustrações para projetos e séries literárias de temática *steampunk*.

A partir dessa efervescência cultural e da chegada de mais obras traduzidas, surgiram as duas primeiras coletâneas *steampunk* em nosso país. São elas que doravante analisaremos como pioneiras na exploração da paisagem, dos temas e características tanto do cenário brasileiro quanto da língua portuguesa, exercício que se estenderiam em obras posteriores.

Com organização de Gianpaolo Celli, *Steampunk: Histórias de um Passado Extraordinário* (Tarja) foi a primeira obra *steampunk* a ser publicada em nosso país. O volume receberia alguns anos depois uma honrosa menção da *Steampunk Bible*, publicação de Jeff VanderMeer e S. J. Chambers que comentou os movimentos culturais e publicações *steampunk* até o ano de 2011. Em *Steampunk*, os autores Alexandre Lancaster, Antonio Luiz M. C. Costa, Claudio Villa, Flávio Medeiros, Fábio Fernandes, Jacques Barcia, Roberto de Sousa Causo e Romeu Martins, além de Celli, explorariam variadas facetas dessa estética retrofuturista, produzindo histórias de ambientação nacional e estrangeira, numa variação de histórias de aventura, suspense e drama. Passemos agora à análise dos contos que compõem o volume.

“O assalto ao trem pagador”, de Gianpaolo Celli, apresenta uma tríade de aventureiros inventores, cada um associado a uma sociedade secreta diversa: a prussiana Bella Formumm, uma Illuminatus; um francês chamado Samuel Pilcher, um franco-maçom; e o brasileiro Cláudio Bonadei, da ordem Rosacruz. O objetivo do trio é roubar um potente carregamento que ameaça a unificação da Alemanha no final do século XIX. Neste conto, ambientado na Inglaterra e com várias referências ao Brasil, não apenas por seu protagonista, mas também pela escola de Aeronáutica que ele representa, o detalhamento de dados históricos, personagens reais e informações sobre a tecnologia do período preparam o desenvolvimento do enredo para o seu clímax, no qual vemos o assalto prometido no título.

Em “Uma breve história da maquinidade”, de Fábio Fernandes – um autor e tradutor experiente e já com grande bagagem nas searas da ficção científica tanto brasileira quanto estadunidense – temos por protagonista Victor Frankenstein, tendo este avançado de seus experimentos criativos com criaturas orgânicas para testes com autômatos robóticos. Tendo início em Genebra em 1801, numa alusão à turbulenta noite criativa que originou a história de Mary Shelley, o conto abrange um século e aglutina a história da Europa no século XIX e início do XX com a evolução dos autômatos, culminando em um conflito entre criador e criatura. A linguagem é fluida, além dos dados históricos e tecnológicos estarem equilibrados numa trama envolvente estilo “linha do tempo”.

No bem-humorado “A flor de estrume”, Antonio Luiz M. C. Costa relê tanto heróis de Machado de Assis – Brás Cubas, Quincas Borba, Lobo Neves e Simão Bacamarte – quanto os avanços médicos

e científicos do século XX, porém ambientando-os um século antes. Além disso, há portentos inventivos como carruagens mecânicas e feras autômatas – com especial destaque para um dragão a vapor. De resto, o conto revisa de forma interessante a capital paulistana – com aspectos que identificam fauna, flora e cultura – da perspectiva do narrador carioca. Por fim, a releitura da ironia de Machado demonstra que o *steampunk* nacional não apenas relê – como fizeram respectivamente Celli e Fernandes – história e literatura europeia, como também geografia e ficção brasileiras.

No conto de Alexandre Lancaster, “A música das esferas”, estamos agora no Rio de Janeiro, numa trama de assassinato. Envolvidos indiretamente, uma dupla de amigos, Eduardo e Adriano Monserrat – o primeiro, um jornalista, o segundo, um engenheiro – decide investigar o morto, o engenheiro e inventor Waldecyr Bontempo. Entre seus papeis, projetos e inventos, pode estar a solução para sua morte. A trama é leve, muitas vezes centrando-se nas relações entre os dois amigos e em suas inexperiências amorosas, com destaque para a prostituta Glorinha e a moça de família Mariana, filha de Simão Barravento, um dos suspeitos do crime que dá mote ao conto. Aqui, a trama parece prevalecer sobre a ambientação histórica e tecnológica, apesar destas estarem presentes como pano de fundo.

De ambientação inicial paulistana, “O plano de Robida: Um Voyage extraordinaire”, de Roberto de Sousa Causo, primeiramente apresenta seu antagonista, levemente inspirado numa figura histórica: Robida é um pirata cientista, uma figura vilanesca e ambiciosa que deseja tomar o poder do império brasileiro com poderosas armas de guerra, armas que envolvem dirigíveis aéreos,

terrestres e submarinos. A figuras ficcionais como o herói militar Ulisses Brasileiro, Causo opõe uma série de figuras históricas como Santos Dumont, Barão de Mauá, Julio Verne, Augusto Zaluar e Padre Landell de Moura. Dividido em cinco partes, a novela abre com a tentativa de Robida de roubar um poderoso invento de Dumont, numa batalha aérea detalhada e vibrante, que dá lugar ao sequestro dos heróis e ao embate com o vilão.

O conflito envolve a busca pelo reino perdido de Atlântida e a colonização alemã no norte do Brasil. A cidade mítica estaria no meio da Amazônia, na cidade de Eterna – numa homenagem à tradição difundida por Jerônimo Monteiro, a quem o texto é dedicado. *Robida* é um dos textos mais instigantes da antologia, trabalhando igualmente espaço, ambientação e caracterização, aprofundando nesse caso dois de seus personagens. Primeiramente, Robida, que de vilão um tanto cartunesco passa a déspota com tons de complexidade ao defender a libertação de minorias oprimidas pelo império e a expansão dos domínios humanos em direção às estrelas. Tais delírios e excessos, porém, são desnudados por Larsinie uma princesa atlante raptada pelo vilão e com quem Ulisses se relacionará e que ganha espaço na narrativa.

Se os contos anteriores nos levaram a explorações aéreas e terrestres, “O dobrão de prata”, de Claudio Villa, leva-nos a uma aventura submarina, desta vez, de nítida inspiração lovecraftiana. O conto de horror demora a revelar sua relação com a temática retrofuturista, até o protagonista – Charles Dexward – ser levado de Brighton ao porto de Liverpool para contratar os serviços de um explorador marítimo chamado Steam Joe. Desse encontro, tem início uma típica exploração – tanto em enredo quanto em

tropos e linguagem – da ficção lovecraftiana. Apesar de fornecer interessantes participações especiais como a de Robert Howard, o conto explora pouco o tema tecnológico e histórico, preferindo aprofundar o processo obsessivo de seu protagonista em busca do perdido galeão San Juan e seu tesouro perdido, num final igualmente terrífico e um tanto quanto previsível.

Um traço comum em muitas obras de ficção científica é o tema tecnológico e científico se sobressair aos conflitos humanos e aos dramas psicológicos. O conto de Jacques Barcia, “Uma vida possível atrás das barricadas”, tinha tudo para incorrer nessa característica, uma vez que seu enredo apresenta, em meio a um conflito bélico, a paixão entre um autômato, Fritz, e uma gólem, Chaya. Porém, sua prosa explora os sentimentos, pensamentos e angústias do robótico e do monstro com delicadeza. A premissa é instigante, unindo a racionalidade robótica ao mistério arcano da magia, exemplificada e reposicionada no casal de protagonistas, um robô sentimental demais e um monstro místico absolutamente pragmático. Enquanto fogem do seu passado, a bordo de um dirigível que rumo às terras livres de Catalônia, sonham com um rebento que possa nascer de sua improvável união.

Quando o conflito bélico chega, o leitor acompanha sua luta por sobrevivência em meio à guerra e à violência. Barcia opõe esses temas a rápidas reflexões sobre amor, arte e existência, criando um dos contos mais criativos do volume. Exceto por duas rápidas referências ao Brasil, o conto se passa num cenário abstrato e idealizado, apesar de mesmo este ser tocado pela destruição humana, destruição que não poupa nem máquinas nem monstros.

“Cidade Phantástica”, de Romeu Martins, abre com uma ambientação *western* – referenciando o *steampunk* norte-americano em contraste com o europeu – na qual um trem que faz a ligação Manaus – Rio de Janeiro é tomado por uma gangue de lusitanos chineses vindos de Macau e intitulada Malta do Vapor. A ação é vertiginosa e serve para nos apresentar os protagonistas. De um lado, o policial João Octavio Ribeiro, vulgo João Fumaça. De outro, a jovem Maria Pinto, noiva de um ambicioso industrial norte-americano chamado Mr. Gibson. Este é o possível responsável pelo assalto que abre o conto, além de ser o idealizador da Cidade Phantástica, um prédio moderno no centro do Rio de Janeiro imperial.

Gibson compete com seu sócio no empreendimento, o Barão de Mauá. Além de Copacabana, os dois desejam também alterar o topo do Corcovado com uma estátua de Dom Pedro II. O conto termina com uma interessante história de ação, aludindo ao velho tema da viagem à lua. Encerram a narrativa notas nas quais Martins esclarece suas inspirações para os personagens – numa homenagem, por exemplo, a Octavio Aragão e Gerson Lodi-Ribeiro – bem como referência históricas e ficcionais, com especial atenção a Conan Doyle, Machado de Assis e Bernardo Guimarães, entre outros.

Concluindo a antologia, “Por um fio”, de Flávio Medeiros, apresenta uma épica batalha marítima, ambientada no estreito do Canal da Mancha, entre forças inglesas, francesas e norte-americanas. Aqui, o embate entre um submarino e um dirigível militar, tendo o capitão do primeiro – o narrador do conto – de decidir entre sacrificar sua tribulação ou enfrentar seu inimigo. O detalhamento da linha temporal alternativa criada por Medeiros ajuda o leitor a entender o conflito do protagonista, além de auxiliar

na tensão da trama. Quanto à identidade do narrador e de seu algoz, Medeiros deixa a surpresa para as últimas páginas, surpresa que tanto engatilha o conflito do conto como também presta uma homenagem a uma das principais inspirações do *steampunk* e da ficção científica: Julio Verne.

Enquanto características do volume, identificamos alguns padrões que revelam temas e elementos que constituem esse primeiro exercício ficcional do *steampunk* em nosso país. Fiquemos com três deles: cenário utilizado, ambientação histórico-geográfica e/ou tecnológica e caracterização, com ênfase no conflito ou no aprofundamento de personagens. Esses dados – expostos na Tabela I – nos permitirão avaliar quantitativamente quais temas estão mais e menos presentes nesses contos.

TABELA I – ELEMENTOS DESCRITIVOS DOS CONTOS PUBLICADOS NA COLETÂNEA *STEAMPUNK* (TARJA, 2009)

CONTO E AUTOR	CENÁRIO	AMBIENTAÇÃO		CARACTERIZAÇÃO	
		Detalhamento Histórico/Geográfico	Detalhamento Tecnológico	Aprofundamento Psicológico	Aprofundamento do Conflito
"Assalto ao Trem Pagador", de Gianpaolo Celli	Europa, Inglaterra	X	X		X
"Uma Breve História da Maquinidade", de Fabio Fernandes	Europa, Alemanha e Inglaterra	X	X		X
"A Flor de Estrume", de Antonio Luiz M. C. Costa	Brasil, São Paulo	X	X		X
"A Música das Esferas", de Alexandre Lancaster	Brasil, Rio de Janeiro	X		X	X
"O Plano de Robida", de Roberto de Sousa Causo	Brasil, São Paulo e Selva Amazônica	X	X	X	X
"O Dobráo de Prata", Claudio Villa	Europa, Inglaterra			X	X
"Uma Vida Possível Através das Barricadas", Jacques Barcia	Catalônia	X	X	X	X
"Cidade Plantástica", de Romeu Martins	Brasil, Rio de Janeiro	X	X		X
"Por um Fio", de Flavio Medeiros	Europa, Canal da Mancha	X	X		X

No que tange à ambientação, há quatro autores que recriam cenários estrangeiros – Celli, Fernandes, Villa e Medeiros – e quatro que utilizam paisagens brasileiras – Costa, Lancaster, Causo e Martins –, com Barcia utilizando um mundo secundário. Sobre essa característica, Éverly Pegoraro lê as histórias desse volume como tendo

um pano de fundo bélico ou disputas por domínio de tecnologia, de armamentos, de descobertas científicas. As narrativas exploram as tentativas de controle de comportamento social, por meio da utilização das conquistas científico-tecnológicas pelos grupos detentores do poder. Dos nove contos que compõem a coletânea, sete envolvem direta ou indiretamente guerra e tecnologia. Os outros dois abordam, respectivamente, uma descoberta científica no campo da medicina e uma invenção com alto poder destruidor. (2017, p.552)

Esse enfoque na ambientação, seja ela histórica ou tecnológica, acaba por, segundo a autora, diminuir o espaço da “vida privada das personagens. Uma ou outra característica desse ambiente pode incrementar os contos, mas é a cidade que se fixa como elemento definidor de subjetividade e interação dos personagens” (2017, p.554).⁸

Portanto, no que concerne aos dois grupos de elementos que identificam ambientação e caracterização, todos os autores, com exceção de Villa e Lancaster, criam histórias nas quais o detalhamento da linha do tempo, da geografia alterada e dos inventos tecnológicos ganham mais destaque do que as personagens ou a própria trama. Logo o mesmo, como era de se esperar, não acontece com a ênfase dada ao aprofundamento psicológico dos personagens. Enquanto todos os contos apresentam conflitos externos definidos, o desenvolvimento psicológico dos personagens ganha maior destaque apenas nos textos de Villa, Lancaster, Causo e Barcia.

8 Além de Pegoraro, destacamos também os trabalhos de Jayme Soares Chaves, cuja dissertação *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*, apresenta uma rápida análise dos contos da coletânea, bem como o trabalho de Telma Maria Vieira (“A diversidade dos gêneros discursivos: da ficção científica ao *steampunk*”), que analisa um dos contos da coletânea: “A flor de estrume”. Para uma lista completa de livros publicados no Brasil, ver capítulo sobre *steampunk* no livro *Fantástico Brasileiro* (Arte & Letra, 2018).

Um ano depois, o brasileiro Gerson Lodi-Ribeiro e o português Luís Filipe Silva organizaram *VaporPunk: Relatos Steampunk Publicados sob as Ordens de Suas Majestades* (Draco) coletânea que, já em seu Prefácio, propõe contos de ambientação brasileira ou portuguesa, respondendo diretamente à proposta mais livre da coletânea anterior. Por tratar-se de um projeto de autoria dos dois países, a começar pela dupla de organizadores, o título *Vaporpunk* já anuncia que o foco de cenários e problemas brasileiros e portugueses será primordial.

Apesar de alguns contos não seguirem essa proposta, há no volume mundos detalhados criados pelos dois organizadores, além de pelos brasileiros Carlos Orsi, Eric Novello, Flávio Medeiros e Octavio Aragão, e dos portugueses João Ventura, Jorge Candeias e Yves Robert, em um exercício criativo focado em conspirações políticas nas quais informações históricas, geográficas e tecnológicas são enfatizadas. Tal recorrência revela uma visão editorial que prevê ênfase histórica e tecnológica como essencial ao *steampunk*.

O volume abre com o único texto caracterizado como conto da coletânea. Em “A fazenda-relógio”, de Octavio Aragão, temos um bem-vindo detalhamento da oposição monarquia, indústria e abolição, a partir da criação das fazendas do título e do conflito entre antigos escravos, o maquinário rudimentar que os substituiu e os interesses do poder vigente, representados no conto pelo Barão de Mauá e pelo consorte real Conde D’Eu.

A trama opõe cenas que vão da alta cúpula do poder até seus efeitos tanto no caso de escravos libertos e revoltosos, como também de seus antigos senhores. O texto de Aragão é ágil e bem

construído, especialmente o parágrafo no qual descreve os efeitos das ações de Mauá. O conto integra o universo de dois romances do autor, *A mão que cria*, de 2006, e *A mão que destrói*, de 2018. Se o segundo pode ser tratado como *steampunk*, o primeiro não, pois a trama é contemporânea, apesar de aludir a eventos que justamente seriam desenvolvidos no livro posterior e neste conto de *Vaporpunk*.

Em “Os oito nomes do Deus sem nome”, de Yves Robert, temos um ponto de partida interessante: e se Portugal, na figura do príncipe real, tivesse recorrido a forças sobrenaturais africanas para fortalecer o domínio lusitano, em oposição ao domínio de Inglaterra e França? No universo de Robert, os ingleses tornaram-se exímios oponentes por sua potência tecnológica. Já os franceses, por sua vez, tem sua força política calcada na inteligência e na diplomacia. Já Portugal tornou-se um império que tem no comércio, na armada e na produção agrícola seus grandes diferenciais, a ponto de se cogitar uma aliança com uma reticente e subjugada Espanha.

O conto abre com uma coligação de espíões advindos das três nações, tendo à frente os republicanos lusitanos João Lourenço e Jaime Fernandes. O fato deste ser negro causa desconfiança e apatia por parte dos agentes inglês e francês. A dupla, apesar de reconhecer os avanços de Carlos I, teme o que acontecerá com Portugal após sua partida, além de ideologicamente desejar que o povo possa escolher seu governante. Tendo por ambientação inicial a África central e depois Sintra, o conto detalha história e tecnologia, bem como o conflito político que une os quatro personagens, num conflito que culmina na explicação do título, carecendo, porém, de um desenvolvimento melhor de seus personagens.

Em “Os primeiros astecas na lua”, de Flávio Medeiros Jr., temos o prenúncio – ao lado do último conto da coletânea anterior – de um universo mais amplo, de contexto europeu, que reúne personagens históricas e ficcionais a partir de uma premissa instigante: o que aconteceria se a Inglaterra tivesse por primeiro ministro H. G. Wells e, na França, Julio Verne tivesse chegado ao poder? A partir de uma trama envolvendo espionagem cujo protagonista é Mister Prendick – o narrador de *A ilha do dr. Moureau*, de Wells – o enredo nos mostra os dois países lutando pela soberania política do mundo.

Único conto que abre mão da ambientação brasileira ou portuguesa, a temática europeia serve de laboratório para Medeiros abarcar diversas obras literárias e temáticas, como os crimes de Jack, o Estripador, as investigações de Sherlock Holmes, a exploração da lua – prometida no título –, a perseguição ao homem invisível, as aventuras marítimas do Capitão Nemo e a máquina do tempo. Infelizmente, faltam páginas para desenvolver todos esses elementos, algo que Medeiros faria dois anos depois ao transformar essa premissa no romance *A Guerra Fria Vitoriana* (Draco, 2014).

Em “Consciência de Ébano”, de Gerson Lodi-Ribeiro, o texto apresenta algumas construções e marcas de textualidades que tentam simular uma narrativa escrita no século XIX, o que se mostra um exercício estilístico interessante. Na linha temporal criada por Lodi-Ribeiro, Palmares passou de quilombo oprimido a estado independente, em conflito acirrado com portugueses ao sul e holandeses ao norte. Seu protagonista é um integrante dessa comunidade que enfrenta uma dura decisão: de um lado executar sua missão e, de outro, destruir a arma secreta de seus conterrâneos, um vampiro indígena chamado Dentes Compridos. Aqui a explicação

cogitada para a criatura flerta com o evolucionismo de Darwin, enquanto a construção de uma hidrelétrica serve de pano de fundo para o conflito.

Lodi-Ribeiro apresenta uma boa premissa, revestida de uma narrativa por vezes empolgante, por vezes centrada em questões políticas. A descrição dos hábitos do vampiro e sua sede de sangue também é um dos pontos altos da narrativa, numa novela na qual o detalhamento tecnológico quase inexistente, estando o foco na história alternativa e seus efeitos sociais.

Num conto de guerra, Jorge Candeias cria em “Unidade em chamas” um conflito crescente entre rotina bélica, ideais étnicos e valores culturais. No conto, acompanhamos um piloto – ou “passarolista” – português chamado Sidónio e as dificuldades de sua tropa. O conflito aqui é duplo, não estando apenas na batalha iminente contra uma misteriosa ameaça como também pela chegada de uma tropa africana que vem em seu auxílio. A inserção racial é vista como ameaça pelo protagonista, sendo boa parte do conto dedicada ao debate das diferenças entre ele e seus aliados e no duro aprendizado através da batalha.

Além disso, a trama detalha uma série de armas e dirigíveis, rotinas militares e estratégicas de combate. O clima de tensão diante da batalha e os perigos decorrentes dela levam o leitor até o final, quando Sidónio tem de contar justamente com as forças que julgava ameaçadoras. Um conto cuja temática *steampunk* aparece em segundo plano em detrimento do ritual bélico e da crítica social.

Em “A extinção das espécies”, de Carlos Orsi, acompanhamos a viagem de um jovem Charles Darwin pela América do Sul partindo

do Rio de Janeiro e chegando à Patagônia. Lá, Darwin testemunha o conflito entre brasileiros sulistas e indígenas chilenos pela região, enquanto debate ciência, tecnologia e ética, com dois importantes interlocutores, um histórico, outro ficcional: o coronel Juan Manuel de Rosas e o professor Luis Adolfo Morel. O estilo de Orsi é fluido e elegante, resultando num texto mais leve e dinâmico que os anteriores, centrado no protagonista e em suas buscas científicas e existenciais.

A identidade de um personagem, chamado apenas de o Fabricador de Autômatos alemão, também desperta a curiosidade, propondo uma interessante reflexão entre as ideias evolucionistas do Darwin histórico – aqui associadas ironicamente a Alfred Russell Wallace – e as propostas por Mary Shelley em seu *Frankenstein*. A intersecção entre ficção e história e entre exploração geográfica e tecnológica estão entre os pontos altos do conto. Orsi não precisa para tanto alterar nem linha temporal nem cartografia. Antes, sua hipótese narrativa questiona até onde a tecnologia e a ciência nos levariam caso literatura e realidade se fundissem.

Ambientado no Rio de Janeiro, Eric Novello apresenta, em “Os dias da besta”, um mistério envolvendo uma perigosa fera, então capturada por ingleses. Tendo por pano de fundo a futura Guerra do Paraguai, um Brasil avançado tecnologicamente e espiões a serviço ou não do império, uma das melhores ideias do conto é apresentar uma Princesa Isabel aviadora às voltas com um grupo de corsários e um Visconde de Taunay como inventor e agente secreto.

Com um clima investigativo interessante e uma ambientação mais do que adequada, Novello equilibra a descrição do mundo e da tecnologia desse Brasil alternativo com o enigma envolvendo a

fera, até chegar à conclusão vertiginosa e bem-humorada, humor aliás que chega até às notas finais de sua história. É uma das novelas mais curtas do volume e uma das mais hábeis em entrecruzar conflito, caracterização e ambientação.

Finalizando o volume, “O sol é que alegra o dia...”, de João Ventura, presta homenagem a uma figura um tanto obscura, mas não menos fascinante, da história portuguesa: a do inventor e clérigo António Manuel “Himalaya” Gomes. Dividido em pequenas seções, a narrativa é fluida e ágil, focada especialmente na vida de seu protagonista, indo de sua juventude à velhice, e nas suas invenções envolvendo energia solar.

Há um foco na descrição dos inventos de Himalaya, sugerindo – ao invés de uma história alternativa ou de um invento fantástico – o quanto elementos surpreendentes e insólitos estão disponíveis na biografia de figuras históricas e em eventos de seus espaços e tempos. Esses temas também servem de pano de fundo para discussões atuais, como a oposição ciência *versus* religião e a relação entre interesses políticos e privados, muitas vezes deixando a dúvida se o autor está falando do passado ou do presente.

Enquanto análise do volume como um todo, usemos os critérios utilizados anteriormente. No que diz respeito ao uso do cenário, quatro autores – Aragão, Lodi-Ribeiro, Orsi e Novello – utilizam o Brasil em suas narrativas, enquanto outros três – Robert, Candeias e Ventura – fazem uso de cenários lusitanos, ficando apenas a novela de Medeiros como exceção à proposta do volume.

TABELA II – ELEMENTOS DESCRITIVOS DOS CONTOS PUBLICADOS NA COLETÂNEA *VAPORPUNK* (DRACO, 2010)

CONTO E AUTOR	CENÁRIO	AMBIENTAÇÃO		CARACTERIZAÇÃO	
		Detalhamento Histórico/Geográfico	Detalhamento Tecnológico	Aprofundamento Psicológico	Aprofundamento do Conflito
"A fazenda-relogio", de Octavio Aragão	Brasil, Rio de Janeiro	X			X
"Os oito nomes do Deus sem nome", de Yves Robert	África e Portugal, Suíça	X	X		X
"Os Primeiros Aztecas na Lua", de Flávio Medeiros Jr.	Europa, Inglaterra e França	X	X		X
"Consciência de Ebano", de Gerson Lodi-Ribeiro	Brasil, Palmares	X			X
"Unidade em chamas", de Jorge Candeias	Europa, Portugal	X	X		X
"A extinção das espécies", de Carlos Orsi	Brasil, Rio de Janeiro, e Argentina	X		X	X
"Os dias da besta", de Eric Novello	Brasil, Rio de Janeiro	X			X
"O sol é que alegria o dia...", de João Ventura	Portugal	X	X	X	

Quanto à ambientação, há aqui a mesma ênfase no detalhamento histórico, geográfico e tecnológico que vimos no volume anterior. Do mesmo modo, o aprofundamento de paisagens internas ou dramas psicológicos raramente se faz presente, estando o foco mais no conflito. Exceções à regra seriam Orsi, e o seu jovem Darwin, e Ventura, mas este apenas por seu conto carecer de conflito definido e constituir mais uma biografia curta do seu protagonista do que qualquer outra coisa.

Outro elemento que destacamos seria o excesso de tramas de espionagem, o que nos faz questionar se houve alguma orientação aos autores nesse sentido. Isso explica parcialmente o quanto o eixo Ambientação *versus* Caracterização acabou pendendo para o primeiro elemento, uma vez que a ênfase em tramas, guerras e conspirações políticas mais amplas acaba por fazer sombra sobre esforços caracterológicos ou psicológicos mais abrangentes. Coincidentemente, aqui também valeria a avaliação de Pegoraro sobre o volume de 2009, tendo as histórias de *Vaporpunk*, em sua maioria, o mesmo "pano de fundo bélico" e as disputas por "tecnologia" e "armamento" (2017, p.552).

Por outro lado, esse mesmo fator dá ao volume uma unidade narrativa que serve de perfeita exemplificação do potencial ficcional do *steampunk* por parte de autores brasileiros e portugueses. Além disso, outro fator recorrente aos contos é o tema do preconceito étnico, uma vez que a oposição entre caucasianos e negros é enfatizada, por vezes tornando-se central ao enredo e ao conflito, como é o caso dos contos de Aragão, Robert, Lodi-Ribeiro e Candeias.

Como visto na seção anterior, foram vários os elementos presentes nas três obras de Jeter, Blaylock e Powers que seriam constitutivos do *steampunk*, entre eles: releitura de clássicos do século XIX; maior presença de personagens femininas; conflito de classes; justaposição de temporalidades; valorização de personagens marginalizados; mescla de elementos ficcionais com dados históricos; presença de heróis regulares; revisitação de tropos comuns a ficção científica; revisão irônica desses temas e situações.

Quando contrastados com as obras inaugurais do *steampunk* no Brasil, algumas delas estão presentes. Já outras, não. Nas duas coletâneas, por exemplo, identificamos uma grande energia dedicada ao detalhamento dos mundos alternativos que resultam em situações políticas e culturais, inventos tecnológicos e tramas envolvendo aventura, conspirações e espionagem. Nesse aspecto, os contos parecem dialogar mais com um tipo específico de trama mais calcada na aventura do que na crítica social, algo que vimos como essencial do primeiro ímpeto do trio de autores californianos.

Por outro lado, se na superfície há essa ênfase na aventura e nos dramas políticos do período, por outro os autores trazem à tona uma questão que é essencial ao contexto brasileiro – e também

perceptível na sensibilidade lusitana: os conflitos decorrentes de situações étnicas. Em culturas nas quais a miscigenação é essencial à compreensão de uma determinada visão de sociedade, esse tema não poderia ser escamoteado, o que acaba por constituir uma das grandes qualidades dos dois livros.

Ao lado dessa característica, as histórias dos dois volumes frequentemente apresentam personagens marginais e/ou idealistas revolucionários, o que dá às narrativas curtas e longas um caráter de insatisfação social muito comum à contemporaneidade. Dito isso, é possível identificar uma linha de continuidade desde o surgimento do *steampunk* em 1979 até seu surgimento no Brasil trinta anos depois.

Além disso, é inegável o quanto, no seu exercício de releitura, filtragem e reciclagem de cenários, personagens e situações advindas do século XIX, o gênero constitui um profícuo laboratório de revisão histórica. Talvez aqui esteja, inclusive, um dos grandes potenciais do *steampunk* brasileiro. Se uma crítica possível ao Brasil é sua falta de memória e de valorização e manutenção do seu patrimônio tanto cultural quanto arquitetônico, o *steampunk* pode significar – ao objetivar uma audiência jovem – um possível (re)conhecimento de nossa bagagem histórica, tanto em suas conquistas sociais, tecnológicas e políticas quanto em seus débitos materiais e simbólicos para com gerações de oprimidos e escravizados. Roberto de Sousa Causo trata justamente disso em seu Posfácio ao livro *Fantástico Brasileiro: O insólito literário do romantismo ao fantasismo* (Arte & Letra, 2018).

Por fim, destacamos uma carência sentida nas duas coletâneas, algo também comum no caso dos três romances que

dão origem ao gênero nos EUA: a presença de autoria feminina. Apesar de em alguns contos analisados personagens femininas ganharem forma, o fato dos dois volumes apresentarem apenas autorias masculinas acaba por fragilizar esse elemento. Em 2011, essa ausência seria respondida com a publicação de *SteamPink* (Estronho), coletânea organizada por Tatiana Ruiz que apresentou contos exclusivamente de autoria feminina. Essa publicação trouxe outra sensibilidade ao *steampunk* nacional, com alguns contos também flertando com a fantasia e o terror e comunicando o quanto representatividades étnicas e de gênero seriam necessárias à criação de histórias inovadoras e instigantes. Felizmente, essa diversidade acabou se tornando prática comum em projetos similares posteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, uma das características primordiais do modo narrativo conhecido como *steampunk* seria a revisão crítica dos temas políticos e sociais contemporâneos, porém alocados no ambiente oitocentista. Tal exercício ficcional propicia contrastar e questionar essas visões de mundo. Não raro, essas obras destacam personagens femininas e negras, além de outros grupos pouco favorecidos ou literalmente marginalizados nas narrativas tradicionais. Nesse sentido, a ficção *steampunk* trava grande diálogo com as distopias, por serem narrativas fortemente sociais, onde se faz a denúncia das desigualdades e dos perigos de comportamentos intolerantes. É como se o *steampunk* funcionasse como um caleidoscópio ficcional, histórico e crítico, não apenas filtrando a realidade do mundo ou as realidades dos textos, como também

distorcendo, alterando e recriando esses elementos, produzindo assim, diante da vista do observador ou da observadora, uma imagem igualmente revisionista e futurista, no sentido de alteração do presente e da percepção do passado, para nos levar a outra construção de futuro. Bruce Sterling, no ensaio “The User’s Guide to Steampunk”, afirma: “A lições mais importantes do *steampunk* não são a respeito do passado. Antes, são sobre a instabilidade e a impermanência do nosso próprio tempo” (2011, p.13).

Steampunk. Vapor Marginal. Punk do Vapor. Eis as aglutinações, justaposições, que este modo narrativo derivado da ficção científica apresenta. A partir delas, seu produto final, todavia, é algo novo, insólito e inovador. Mal sabiam Jeter, Powers e Blaylock, enquanto bebiam noite adentro no O’Hara’s Pub, que suas histórias vitorianas produziriam um tipo de ficção popular de tamanho potencial. Mal sabíamos nós, brasileiros, que o *steampunk* se tornaria, ainda em 2011, uma das formas mais estimulantes e convidativas de revisarmos e revisitarmos a nossa própria história.

REFERÊNCIAS

- CELLI, Gianpaolo (Org.) (2009). *Steampunk: Histórias de um passado extraordinário*. São Paulo: Tarja Editorial.
- CHAVES, Jayme Soares (2015). *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. (Dissertação - Mestrado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- JETER, Kevin W. (1979). *Morlock Night*. Oxford: Angry Robot.
- LODI-RIBEIRO, Gerson; SILVA, Luís Filipe (Orgs.) (2010). *VaporPunk: Relatos Steampunk Publicados sob as Ordens de Suas Majestades*. São Paulo: Draco.
- MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.

PEGORARO, Éverly (2017). “A Experiência Urbana Steampunk: Entre a Literatura de Ficção Científica e as Ruas do Brasil”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII, 547-563.

PERSON, Lawrence (1998). “Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto”. In <https://news.slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> Acesso em 4.Jul.2019.

POWERS, Tim (2011). “Introduction”. In: JETER, Kevin W. *Morlock Night*. Oxford: Angry Robot.

ROBB, Brian J. (2012). *Steampunk: An illustrated history of fantastical ficcion, fancivul film and other victorian visions*. Voyageur Press.

ROBERTS, Adam K. (2010). “W. Jeter, Morlock Night”. In: JETER, Kevin W. *Morlock Night*. Oxford: Angry Robot.

STERLING, Bruce (2011). “The User’s Guide to Steampunk”. In: VANDERMEER, Jeff; CHAMBERS, S. J. *The Steampunk Bible – an illustrated guide to the world of imaginary airships, corsets and goggles, mad scientists, and strange literature*. New York: Abrams Image, p.12-13.

VANDERMEER, Jeff; CHAMBERS, S. J. (2011). *The Steampunk Bible – an illustrated guide to the world of imaginary airships, corsets and goggles, mad scientists, and strange literature*. New York: Abrams Image.

VIEIRA, Telma Maria (2016). “A diversidade dos gêneros discursivos: da ficção científica ao steampunk”. *REGIT - Revista de Estudos de Gestão, Informação e Tecnologia*, v. 5, n. 1. Itaquaquecetuba, SP: FATEC, 15-25. In <https://goo.gl/AdhqGc> Acesso em 11.Fev.2018.

UMA LEITURA STEAMPUNK NA OBRA *A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL DR. LOUISON* (2014), DE ENÉIAS TAVARES

Adriana Claudia Martins (UFSM/RS)
Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Recebido em 04 nov 2019.

Aprovado em 26 fev 2020.

Adriana Claudia Martins é Doutora e Professora voluntária em Educação na UFSM; doutoranda em Letras em Estudos Literários também na UFSM; Mestre em Letras em Estudos Linguísticos pela UCPEL; Especialista em Língua Portuguesa e Literatura; Graduada em Língua Portuguesa e Inglesa e respectivas Literaturas pela UNIFRA.

Suellen Cordovil da Silva é doutoranda em Letras em Estudos Literários pela UFSM; Professora Assistente Nível II na UNIFESSPA e Mestre em Letras em Estudos Literários.

Resumo: Neste artigo, analisaremos os elementos do subgênero de ficção científica intitulado *steampunk* a partir da obra *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), de autoria de Enéias Tavares. Os estudos de Causo (2015), Pegoraro (2012a; 2012b) e Roberts (2018) são as bases que fundamentam teoricamente o estudo. Neste texto consideramos a relação dos personagens de domínio público dos clássicos da literatura nacional e investigamos como esses personagens foram recriados nesta narrativa *steampunk*. Assim, averiguamos as características ficcionais dessa narrativa imbricando-as à ficção considerada. Neste íterim, apreendemos que a ficção científica alcançou seu espaço com a Revolução

Industrial e com a mobilização dos recursos da ciência, os quais contribuíram para o desenvolvimento dos conceitos científicos.

Palavras-chave: *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*; *Steampunk*; Ficção Científica; Revolução Industrial.

Abstract: In this article, we will analyze the elements of science fiction subgenre entitled steampunk from the book *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), written by Enéias Tavares. The studies from Causo (2015), Pegoraro (2012a; 2012b) and Roberts (2018) are the basics that theoretically underlie the study. In this text, we consider the relationship of the public domain characters of national literature classics and to investigate how these characters were recreated in this steampunk narrative. Thus, we ascertained the fictional features of this narrative by merging them with the considered fiction. In the meantime, we learn that science fiction reached its place with the Industrial Revolution and the mobilization of science resources, which contributed to the development of scientific concepts.

Keywords: *A lição de anatomia do temível Dr Louison*; *Steampunk*; Science fiction; Industrial Revolution.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, analisamos algumas características do subgênero de ficção científica chamado *steampunk* presentes no discurso narrativo da obra *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), de autoria de Enéias Tavares. Ao identificarmos que o autor traz elementos do *steampunk*, discutimos os diálogos de sua narrativa com a literatura clássica nacional e com a proposta da série Brasileira *Steampunk*, concebida por Tavares. Nessa obra encontram-se personagens da literatura brasileira, os quais são reinventados em

um espaço sulista, recriado como parte de uma história alternativa do Brasil e do mundo. Desse modo, discutimos inicialmente o *steampunk* como um subgênero da ficção científica. Depois, descrevemos as relações de alguns dos personagens ressignificados de Tavares originários das obras de literatura brasileira em domínio público. Por fim, analisamos aspectos da ficção científica *steampunk* no modo narrativo do autor.

Os estudiosos da área sinalizam pontos importantes referentes à ficção científica e, neste íterim o gênero de ficção científica é considerado como um constante movimento popular, com variados formatos midiáticos. Temos as *graphic novels*, os livros, os jogos e os filmes que são espaços conquistados pela ficção científica a cada dia, contexto em que seus leitores são atraídos pelos seus conteúdos, os quais visam um imaginário racionalizado. O discurso ficcional descreve uma proximidade com elementos de cunho científico e tecnológico e, desse modo, a construção da narrativa da ficção científica exige uma variedade de elementos que nos apresentam um futuro mais tecnológico.

Os pesquisadores brasileiros Roberto Causo (2015) e Éverly Pegoraro (2012a; 2012b) discutem os caminhos da ficção científica no Brasil e no mundo, enquanto que Adam Roberts (2018) trabalha com um processo de descrição da história da ficção científica desde os preconceitos sofridos pelo gênero até as conquistas das massas, e de ordem cronológica, desde a novela antiga até os fins do século XX.

Em Tavares, os resgates dos personagens das obras brasileiras antigas transmutam-se em um universo de ciência avançada. Consideramos que esses personagens são recriados em uma nova

trama de investigações. Os personagens da literatura clássica deixam o Rio de Janeiro de Todos os Orixás (o nome da metrópole no contexto ficcional do romance) e seguem em suas descobertas rumo a Porto Alegre, em busca de respostas para tantos desastres, conflitos sociais e uma nova forma de se viver.

A ficção científica produziu várias vertentes e um deles é o *steampunk*. Os elementos próprios do *steampunk* serão reelaborados na narrativa de *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (2014), por meio das ações de seus personagens.

O QUE É O STEAMPUNK?

Uma história alternativa do século XIX e início do século XX com nuances futuristas pode ser considerada como pertencente ao subgênero *steampunk*. Além disso, o *steampunk* ganhou as cores de um movimento cultural em diversas partes do mundo. No entanto, discutimos neste texto a literatura e suas características, na narrativa brasileira de Enéias Tavares. A palavra *steampunk* foi utilizada inicialmente por três autores desse subgênero, pioneiros do *steampunk* com as seguintes obras: *Morlock Night* (1979) e *Infernal Devices: A Mad Victorian Fantasy* (1987), de K. W. Jeter; *The Ape-Box Affair* (1978), *The Idol's Eye* (1984) e *Homunculus* (1986), de James P. Blaylock; e *The Anubis Gates* (1983), de Tim Powers. Chaves (2018), em seu artigo “Cinema retrofuturista e *steampunk*: possíveis origens de um subgênero literário”, alega que “[t]odos eles apresentavam enredos ambientados na Inglaterra vitoriana, uma coexistência entre tecnologia e ocultismo, e a interação entre personagens históricos, fictícios e tomados de empréstimo dos clássicos *scientific romances* do século XIX” (CHAVES, 2018, p.238-239).

Se pensarmos, no que tange ao século XIX, nas diferenças entre o contexto inglês – no qual a noção de império é valorizada como ideal político e nacional – e o norte-americano, este dividido pela Guerra da Secessão, há uma profunda diferença entre ambos. Assim, pode-se compreender que os autores norte-americanos, ao retornar ao contexto vitoriano inglês, abrem possibilidades imaginativas de revisitarem de forma crítica seu próprio passado colonialista e a própria formação dos Estados Unidos. O mesmo faz, porém com outra chave, Enéias Tavares, ao recriar em sua obra aspectos do passado colonialista brasileiro, de modo a situar o período histórico da Primeira República no Brasil e as novas e possíveis complexidades de nível artístico, social e político com a nuance estilística *steampunk*.

A autora Éverly Pegoraro (2015), em seu livro intitulado *No compasso do tempo steampunk: A canção do silêncio* desenvolve a perspectiva do *steampunk* como um movimento cultural. Além disso, Pegoraro (2012b, p.391) afirma que, “os *steampunks* lançam um olhar para o passado impregnado das percepções do presente e, simultaneamente, imaginam um futuro que poderia ter se realizado”. Desse modo, o *steampunk* desdobra-se na década de 1980 como um subgênero oriundo da ficção científica. Essa manifestação artística e cultural justifica-se pela utilização, por exemplo, da tecnologia do vapor, por esta “ter revolucionado as formas de produção e estar no cerne da Revolução Industrial do século XIX: uma era de grandes mudanças com novos modos de transporte e técnicas produtivas, além das descobertas científicas, medicinais e de armamentos” (PEGORARO, 2012 b, p.393).

Em compasso com a forma estética *steampunk*, infere-se que o seu retrofuturismo carrega a descrição da palavra “retrô”,

que significa um estilo ou uma característica do passado ou de outros tempos, que na contemporaneidade caiu em desuso, mas que pode, eventualmente, ser renovado por recursos criativos da atualidade. Segundo Torres (2007), pode-se compreender que o retrofuturismo é uma forma de “capacidade de visualizar o futuro a partir do momento presente. [...] O Retrofuturismo seria a visão passada sobre o futuro, se o Futurismo é a antecipação dos fatos, o Retrofuturismo é a lembrança dessa antecipação” (TORRES, 2017, s/p). O *steampunk* lida ou reapropria a condição da possibilidade de um futuro de tecnologias em um passado com característica vitorianas. Para Joana Garcia Costa (2013), a literatura *steampunk* define-se deste modo:

Desde o seu início, a literatura steampunk lida com a questão do “E se?”. E se a bomba atômica tivesse sido inventada durante o reinado da Rainha Vitória? E se os vitorianos tivessem acesso à tecnologia de hoje? E se personagens da literatura vitoriana fossem figuras históricas? Este constante misturar de fantasia e realidade, de factos históricos e personagens fictícias, criam um mundo de fantasia singular mas que, ao mesmo tempo, atrai pela sua peculiaridade. (COSTA, 2013, p.16)

Do mesmo modo como Pegoraro (2012b) considera o *steampunk* como uma manifestação cultural, os autores Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares também confirmam o *steampunk* como um movimento artístico. Na obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), de Matangrano e de Tavares, os autores argumentam no capítulo dezessete, intitulado a “Viagem a um passado futurista: o steampunk”, que a vertente literária *steampunk* “é uma das

formas mais populares de retrofuturismo, na qual, partindo-se de uma ambientação vitoriana, entre o final do século XIX e início do XX, muitas vezes underground, superpoluída e decadente – e por isso punk” (p.189) e, além disso, eles descrevem algumas obras do *steampunk* nas décadas de 80 e 90, como por exemplo as obras de língua inglesa intituladas *Morlock Night* (1979), de Jeter, *Os portais de Anúbis* (1983), de Powers, *Homunculus* (1986), de Blaylock, e *A máquina diferencial* (1990), de William Gibson e Bruce Sterling. Desse modo, destaca-se que a era *vitoriana* é considerada um período da história do Reino Unido e do Império Britânico, entre 1837 a 1901. No Brasil, há períodos em que também tivemos monarcas e regime imperialista; assim, o próprio *steampunk* avançou para além da era *vitoriana*, e nesse contexto o romance de Tavares é ambientado já na Primeira República brasileira.

Roberto Causo (2015) interpreta o contexto da ficção científica no Brasil em ondas históricas, em seu artigo intitulado “Esboço de uma história da crítica de ficção científica no Brasil”, no livro *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*, organizado por Alfredo Suppia, publicado em 2015. Nesse artigo, Causo descreve as três ondas e aponta questões críticas sobre a ficção científica brasileira, juntamente com os estudiosos, escritores e pesquisadores do assunto no Brasil. Segundo o autor, a Primeira Onda foi por volta de 1957 a 1972, tendo se desgastado até 1982. Então, entre 1982 e 2015 tem-se a Segunda Onda; e de 2004 até o nosso presente, nota-se que se estabelece a Terceira Onda da Ficção Científica Brasileira.

Em *Fractais tropicais* (2018), antologia organizada por Nelson de Oliveira, tem-se uma compilação de histórias extraídas das três

ondas de ficção científica brasileira, histórias que vão, na Primeira Onda, de 1961 até 1980; na Segunda Onda, de 1981 até 2000; e na Terceira Onda de 2001 até 2020. No prefácio da obra, descreve a ficção científica como uma forma de literatura em que “as pessoas fazem as mesmas coisas por meio da engenharia genética, da mecânica quântica, da inteligência artificial etc., ou seja, graças à ciência e à tecnologia” (OLIVEIRA, 2018, p.10).

Além disso, Oliveira apresenta algumas características de uma obra considerada de ficção científica: elementos de ciência e tecnologia fundamentando o enredo; depois, as inserções de ícones, tipos e estereótipos ligados à ciência e à tecnologia: a astronave, o alienígena, o androide, o ciborgue, a inteligência artificial, a máquina do tempo, a realidade alternativa; por fim, ele defende que deve haver uma grande reformulação da sociedade, de natureza utópica ou distópica (OLIVEIRA, 2018).

Adam Roberts (2018), no livro intitulado *A verdadeira história da ficção científica: Do preconceito à conquista das massas*, recupera autores e momentos importantes para a construção da ficção científica como um todo. De modo que ele sinaliza o início da história da ficção científica com a Reforma Protestante na Europa, em meados dos 1600. No entanto, grande parte dos pesquisadores atesta o seu surgimento a partir da publicação, no século XIX, de *Frankenstein ou O moderno Prometheu* (1818), de Mary Shelley.

Martins e Santos, no artigo intitulado “A robótica e a ficção científica: primeiras interações” (2019), fazem um levantamento do conceito da ficção científica e de como o robô se manifesta-se nessa ficção, com suas elucubrações e citando os autores Adams

Roberts (2018), Isaac Asimov (1984), Muniz Sodré (1978), Raul Fiker (1985), Georges Giralt (1997) e Roberto C. Belli (2012). Martins e Santos apresentam o conceito de ficção científica de Asimov, autor da obra *Eu, robô* (1950). Segundo as autoras, há um contraste quanto ao que Adams Roberts afirma, em relação ao surgimento da ficção científica:

Segundo Asimov, a Ficção Científica é um gênero que somente poderia ter surgido a partir do ano de 1800, pois ele exige uma narrativa que apresente uma percepção do homem acerca das mudanças sociais decorrentes dos avanços tecnológicos. Ele acreditava que antes da Revolução Industrial as mudanças sociais eram quase estáticas, tornando-se imperceptíveis pelo homem dentro do seu tempo de vida, e que foi a industrialização a responsável por gerar avanços tecnológicos que ocasionaram mudanças mais céleres, tornando-as, assim, perceptíveis pela sociedade que foi beneficiada (ou não) pelas tecnologias. (MARTINS; SANTOS, 2019, p.4)

Enfim, sem o aprofundamento da questão de onde vieram primeiro os rumos e os conceitos da ficção científica, frisamos que ela ressalta a ciência como um elemento fundamental para a sua construção. Para uma discussão da ciência na corrente *steampunk*, apontamos que Roberts descreve o modelo da ciência na era vitoriana, afirmando que no período ocorreu uma espécie de casamento da arte com a ciência. Roberts destaca ainda que a modernidade não compactua com essa formulação da fusão da arte com a ciência, pois para a modernidade, segundo o autor, não se pode encontrar uma precisão estética de assuntos científicos.

Para o autor a ciência “se torna uma moldura filosófica idealista mais ou menos restritiva (como a maioria dos cientistas afirma) não pela falta de qualidade ou pressão ideológica, mas pela simples natureza das coisas ‘lá fora’” (ADAMS, 2018, p.49). Mas, vale ressaltar que a arte e a ciência são interligadas e caminham juntas. No caso, a tecnologia “por outro lado, é o discurso de ferramentas e máquinas, sendo as ferramentas extensões do trabalho humano, como martelo e serras, e as máquinas, dispositivos que se mantêm à parte do trabalhador” (ADAMS, 2018, p.49). Roberts (2018) trouxe os autores Darko Suvin, Patrick Parrinder, Damien Broderick, Samuel Delany, Brian Stableford, John Clute e Peter Nicholls para uma discussão crítica, porém ele afirma que não é fácil alcançar um consenso do que seria a ficção científica.

A ficção científica tenta explorar a ciência de modo que o leitor compreenda o universo científico em doses gradativas ou imediatas. O *steampunk*, por sua vez, recria elementos culturais do período vitoriano ocorrido na Inglaterra no século XIX. Assim, o que caracteriza o *steampunk* é um discurso delineado em aspectos tecnológicos e futuristas, com isso as características retrofuturista do *steampunk* são dramatizadas em um contexto do passado reimaginado por meio de elementos de uma tecnologia futurista.

Com base na descrição de Jeff VanderMeer e S.J. Chambers, no livro *Steampunk Bible* (2011), a lição chave do *Steampunk* não é explicar o passado, mas sim apresentar a instabilidade e obsolescência dos tempos presentes, nos quais o passado está diluído em referências, releituras e transposições. Assim, uma das possíveis razões da popularidade do *steampunk* estaria no fato dos leitores darem-se

conta de que o mundo em que vivem continua resgatando o passado de algum modo (VANDERMEER; CHAMBERS, 2011, p.13).

Interessa-nos sublinhar, que a descrição da palavra *steam* significa vapor, enquanto *punk* traz uma ideia de subversão das leis daquela sociedade e sua cultura autoritária, além de sua industrialização voraz, principalmente nas primeiras décadas do século XX, que desumanizavam o ser humano. Assim, o *steampunk* constitui-se como um subgênero que faz alusão ao passado do século XIX com as visões da tecnologia e da estética dos séculos XX ao XXI.

O PASSADO RETROFUTURISTA EM A BRASILIANA STEAMPUNK

O romance *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* se passa na Porto Alegre retrofuturista do início do Século XX. O leitor dessa obra mergulha em um universo de vapor e sons das locomotivas e em uma ambientação de máquinas com as suas engrenagens diversas. No cenário criado pelo escritor Enéias Tavares, somos apresentados a Isaiás Caminha, jornalista carioca que vai até a “Porto Alegre dos Amantes” para cobrir a prisão de Antoine Louison, acusado de uma série de assassinatos que vinham apavorando a capital gaúcha.

Entende-se que a série Brasileira Steampunk, a qual o romance estudado pertence, dá uma nova valoração aos personagens da literatura clássica brasileira que foram absorvidos no enredo e transformados em um outro percurso narrativo de ficção científica. Essa é em uma estratégia descrita por Julia Kristeva (1974, p.64) como: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade.”

Dessa forma, Enéias Tavares absorve os personagens da literatura clássica brasileira e dá outras possibilidades de ações a eles, ao projetá-los em um enredo retrofuturista.

Tais personagens clássicos carregam elementos característicos do passado brasileiro, de modo reinventado ou recriado. O mosaico da Brasileira *Steampunk* ressignifica esses trabalhos da literatura nacional ao dar outro percurso a personagens como Isaías Caminha, Simão Bacamarte, Rita Baiana, Solfieri, Vitória Acauã. Cada personagem segue alguma continuidade da narrativa anterior de seus livros, porém eles desembocam no espaço-temporal retrofuturista de Porto Alegre. Desse modo, Calegari e Oliveira (2018), em seu artigo “Um personagem, dois mundos: Isaías Caminha em 1909 e em 2014”, afirmam que:

Cada capítulo [do romance de Enéias Tavares] apresenta o desenvolvimento das ações por meio de gêneros textuais diferentes, embora sejam desdobramentos da forma epistolar clássica, mantendo o apelo a um controle e uma clareza de sua cronologia, típicos de um inventário investigativo. Assim, tem-se os personagens que fazem parte de uma espécie de “liga da justiça” a qual investiga casos dos vilões nessa trama. (CALEGARI; OLIVEIRA, 2018, p.244)

A história ocorre em meados do século XVIII, quando a sociedade secreta intitulada Parthernon Místico formou a sua primeira geração de associados em 1892, após a inclusão do médico Revocato Porto Alegre, que passou a realizar investigações de vários assassinatos que ocorriam na região de Porto Alegre. O *Parthenon Místico* é composto pelos personagens Antoine Louison, Beatriz de Almeida e Souza, Dr. Benignus, Giovanni Fillipeto e

Solfieri de Azevedo. Em 1896, Vitória Acauã, Bento Alves e Sérgio Pompeu entram no grupo do Parthenon Místico. No mesmo ano, os personagens chamados Revocato e Giovanni saem do Pathernon Místico após a criação da Ordem Positivista Gaúcha. A sociedade secreta apresenta habilidades tecnológicas e místicas empregadas para escaparem de seus obstáculos ou resolverem algum dilema. A obra descreve um mistério em um cenário retrofuturista, de 1911, por meio das gravações dos personagens e a ambientação com zepelins, autômatos e tecnologia retrofuturista. O personagem Louison, ao cometer assassinatos de pessoas ricas e das autoridades na sociedade, é capturado para ser executado por esses crimes. O jornalista Isaías Caminha tenta fazer uma entrevista com o assassino, assim ele conversa com as pessoas da cidade e desvenda gradativamente o motivo de Louison ter assassinado essas pessoas.

O jornalista Isaías Caminha é um personagem da obra *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto. Nessa obra clássica narra-se a vida de um jovem jornalista que desistiu da carreira após o suicídio de um amigo. Na narrativa *steampunk*, o personagem Isaías Caminha chega a Porto Alegre e encontra Acauã, que o convida para participar do *Pathernon Místico*. Isaías Caminha é encantado por uma donzela indígena, e decide participar das aventuras e investigações do grupo, seguindo, assim, em sua investigação dos crimes do Dr. Louison.

O personagem Dr. Benignus é oriundo da obra *Doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar. Na obra de Zaluar, o cientista Benignus desaparece nas matas brasileiras e é considerado morto. Porém, em *Brasiliانا Steampunk*, o Dr. Benignus é encontrado por Revocato e chamado por ele de cientista cósmico. A personagem

Vitória Acauã, oriunda da obra *Contos amazônicos* (1893), escrita por Inglês de Sousa, tornou-se a filha adotiva de um capitão da região amazônica, e tinha ciúmes de sua irmã mais velha, até que se transformou em um pássaro misterioso chamado Acauã. Ela é recriada em *A lição de anatomia do temível Dr. Louison*, em cujas páginas Vitória se torna uma médium indígena que vive várias aventuras na ilha da névoa. Em seguida, Bento Alves a salva após ela ter sido raptada pela Ordem Positivista Gaúcha, em 1896. Observa-se que o Parthenon Místico e a Ordem Positivistista Gaúcha são sociedades secretas inimigas, pois a primeira defende uma cidade igualitária e justa, enquanto a Ordem Positivista Gaúcha fazia experimentos científicos com pessoas vivas, como por exemplo em Vitória Acauã.

Os personagens Sérgio Pompeu e Bento Alves são amigos na obra *O ateneu* (1888), de Raul Pompeia. Bento Alves foi expulso da escola Ateneu, e Sérgio conseguiu entrar em contato com o amigo após um longo tempo de distanciamento. Tavares apropria-se desses personagens e continua a história dos dois amigos, trazendo-os para fazer parte do *Parthenon Místico* nas regiões sulistas.

As mulheres Pombinha, Rita Baiana e Léonie são oriundas da obra *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo. Elas, que saíram de um cortiço do Rio de Janeiro depois que ele foi incendiado, criam uma casa noturna chamada de Palacete dos Prazeres que não aceita robóticos em Porto Alegre. O Palacete dos Prazeres é uma casa noturna de festejos e de encontros diversos.

A personagem Beatriz de Almeida e Souza não tem sua origem de uma obra clássica da literatura brasileira, porém ela apresenta

grandes autoras negras que por muitos anos não tiveram seu devido espaço na academia como escritoras proícuas. No enredo, Beatriz de Almeida e Souza usa vestimentas masculinas para desenvolver sua carreira de escritora. Essa personagem descreve uma característica de militância constante de mulheres, tentativas de ganharem seus espaços e terem que se utilizar de outros mecanismos, bem como utilizarem nomes relacionados ao gênero masculino para que a sua obra pudesse ser comercializada, como tantas autoras do século XIX, a exemplo de George Sand e George Eliot.

Solfieri de Azevedo é um imortal feiticeiro que conta histórias de horror em uma taverna, conforme descrito em *Noite da taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Na cidade do Sul, ele torna-se um investigador do oculto e é um dos primeiros integrantes do grupo místico. O médico Simão Bacamarte é visto no Sul, após ter saído da Casa Verde da obra *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, ambientada no interior do Rio de Janeiro (então Guanabara). O personagem passa a cuidar do asilo intitulado São Pedro para criminosos insanos e histéricas descontroladas. O personagem João Romão saiu da mesma obra de Aluísio de Azevedo, onde teve prejuízo com as suas acomodações sendo queimadas, e se torna um vilão que procura fechar o Palace dos Prazeres das três damas. Na região sulista, ele tem uma mão robótica e adota o nome de Gregório de Albuquerque.

Desse enredo que descrevemos, lembramos que a ficção científica pode trazer elementos místico, pois “o universo físico ambiciona sempre se elevar para a preferível existência espiritual; após a morte, os humanos progridem por meio de uma série de encarnações espirituais cada vez mais elevadas” (ROBERTS, 2018,

p.235). Os personagens são inseridos em um ambiente repleto de seres robóticos e outras formas científicas e tecnológicas decorrente da revolução das máquinas. Esse percurso de aventuras dos personagens da literatura clássica brasileira leva o leitor a revisitar um determinado tempo do passado e redescobrir o universo tecnológico, sem fugir da lógica interna da obra, que mantém a verossimilhança.

O STEAMPUNK EM A LIÇÃO DE ANATOMIA DO TEMÍVEL DR. LOUISON, DE ENÉIAS TAVARES

Existem diversos elementos *steampunk* na obra de Tavares que podem ser analisados, como por exemplo: o tempo retrofuturista, o espaço das cidades do Rio de Janeiro e de Porto Alegre e seus elementos tecnológicos avançados para o período do século XIX e ainda, os personagens robóticos ou autômatos. Isso tudo desemboca em uma aventura investigativa do personagem Isaías Caminha em direção à cidade de Porto Alegre.

Observa-se que em o mundo alternativo no século XIX descreve-se como um jogo de poder exercido pelas fábricas e estaleiros que empregam a tecnologia da era do vapor, dentro da especulação de determinada tecnologia. O jornalista Isaías Caminha comporta-se, em sua visita à cidade de Porto Alegre, como um *flâneur* a se deliciar com cada movimento da multidão. Conforme Matangrano define:

Diferentemente do livro em que aparece originalmente, o Caminha reciclado torna-se uma espécie de *flâneur* decadente à maneira de Baudelaire e a tudo passa a observar, a fruir e a examinar, tanto com a razão quanto com os sentidos, quase como se buscasse encontrar a redenção escondida na balbúrdia da metrópole

hipertrofiada da Porto Alegre dos Amantes retrofuturista. (MATANGRANO, 2016, s/p)

O movimento urbano da cidade do Rio de Janeiro é descrito no diário particular de Isaías Caminha, um personagem que é jornalista na versão de Tavares. Isaías Caminha se prepara para investigar um assassino em série chamado Dr. Louison, na cidade de Porto Alegre dos Amantes e, em seu diário o espaço *steampunk* é descrito com zepelins, tecnologia aerostática, balão elíptico e robôs que fazem parte do cotidiano da sociedade. Assim, Caminha encontra belezas nos sabores e sabores e no alvoroço da metrópole de tecnologia avançada.

As possibilidades retrofuturistas sugeridas no enredo promovem uma constatação das descobertas da ciência em um extenso contínuo, como se estivessem em uma engrenagem infinita de invenções. Observamos a minuciosa descrição dos detalhes tecnológicos desde o início da jornada de Isaías Caminha, a exemplo do trecho a seguir, quando há uma descrição sonora da máquina que leva Caminha a Porto Alegre: “Quando partimos, lenta e calmamente, a excitação e as conversas deram lugar, como em toda a viagem, ao silêncio, quebrado vez ou outra pelo barulho das hélices ou pelo movimento das pás metálicas, responsáveis pelo empuxo da subida e pelo direcionamento do barco aéreo” (TAVARES, 2014, p.18).

Caminha confere a sua valise tecnojornalística que contém documentos da investigação referente a Antonine Frederico Louison, e utiliza um monóculo tecnostático para ler as descrições do assassino. O monóculo tecnostático e o barco aéreo são recursos recriados do *steampunk*. Identificamos que Tavares vale-

se de elementos tecnológicos reais ou inventados, ao longo da viagem de seu personagem, para engendrar e construir o discurso ficcional *steampunk*.

O barco aéreo demarca uma narrativa ficcional de aparatos imaginários, porém possíveis pela ciência e tecnologia conforme se aventava para o tempo futuro, no século XIX. O monóculo tecnostático também provoca o mesmo estranhamento para o leitor. Esse contexto de descrições auxilia o leitor a mergulhar, gradativamente, pelo universo das engrenagens do *steampunk*.

No romance de Tavares, os transportes elétricos são recursos importantes de transporte, os quais conferem certa agilidade à narrativa, enquanto se acompanha os caminhos do jornalista, que informa: “tomei um bonde eléctrico até o miolo da capital rio-grandense” (TAVARES, 2014, p.23). Além da descrição do bonde elétrico, percebemos a presença do fogo elétrico e das carruagens robóticas que sugerem a energia da cidade em pleno desenvolvimento, reservando surpresas ao visitante de primeira viagem:

Diante dos olhos sonolentos, desviei do vaivém da rua lateral e mirei a indefinição de árvores e relvas, salpicadas pelos feixes de fogo eléctrico. Abaixo da vista, carruagens robóticas levavam e traziam os viandantes noturnos, enquanto cortesãs passeavam. (2014, p.26)

No fragmento da obra que segue, o autor descreve que o gás hélio, as carruagens mecânicas com motores acoplados e o “cinematógrapho”, juntamente com um “phonógrapho”, produzem “photogramas” e são característica da união da arte com a ciência, os quais evocam o contexto cultural do passado, pelo emprego

arcaico do “ph” como “f”. No trecho a seguir, tal emprego combina com imagens retrofuturistas:

Nos céus, grandes balões de gás hélio faziam viagens turísticas e comerciais. Falava-se até de um grande invento, uma aeronave gigantesca que poderia viajar rapidamente de Porto Alegre a São Paulo e levar passageiros até o Rio de Janeiro. Em terra, outras invenções surgiam: carruagens mecânicas, guiadas não por cavalos, mas com motores acoplados; bondes eléctricos, lentos e charmosos, que conectavam pontos distantes da cidade; e também as Casas de Variedades, que agora apresentavam aquele portento, maravilha das maravilhas, um tipo de cinematógrapho acoplado a um phonógrapho que produzia photogramas em movimento unidos à voz e à música. (TAVARES, 2014, p.246)

Os robôs também *vivem* nessa ficção de Enéias Tavares, contudo, eles não podem adentrar nos Palacetes do Prazeres de Porto Alegre dos Amantes. Cabe, porém, examinarmos o conceito acerca do robô na ficção científica. Em 1920, o escritor checo Karel Čapek sugeriu o nome robô para os seus personagens na sua peça teatral intitulada *Robôs Universais de Rossum (R.U.R)*. Nessa peça existe um fábrica que cria pessoas artificiais ou escravos mecânicos elaborados com material sintético e que trabalham para os humanos. No entanto, eles se rebelam após descobrirem que seus poderes destroem a raça humana. A etimologia da palavra robô surgiu da palavra checa *robota*, que significa “servidão”, “escravizados” ou “trabalho forçado”. Segundo o *Dicionário digital do insólito ficcional* (2019), a figura do autômato foi mencionada desde a Antiguidade e a Idade Média, surgindo, por exemplo, como

o *Golem* (do hebraico “um homem sem alma”). Outro exemplo que está articulado ao conceito é o autômato, que tem origem na *Ilíada*, de Homero, de acordo com o *Dicionário digital do insólito ficcional* (2019), descrito abaixo por Meireles:

Destaque-se que antes da criação dos termos “Androide”, “Robô” e “Ciborgue”, todo engenho com aparência de ser humano ou de outro animal capaz de reproduzir movimentos por meios mecânicos ou eletrônicos era chamado de “Autômato”, cuja etimologia se liga ao grego *automaton* (**auto**, “próprio” + **matos**, “pensamento”, “animado”, “vontade”). Marcando presença na Literatura ocidental desde A *Ilíada*, de Homero na forma dos tripodes do deus Hefesto, o Autômato ressurgiu na Europa renascentista pelas mãos do italiano Leonardo da Vinci. (MEIRELES, 2019, s/p)

Na obra de Tavares, os robôs realizam trabalhos diversos, como os atendimentos em espaços de embarque e desembarque, conforme são vistos na viagem de Caminha, que foi atendido por um robô que não sinalizou a sua etnia correta, de acordo com o trecho a seguir:

Eu, obviamente, fui um dos últimos a embarcar, uma vez que minha cor mestiça sempre causava estranhamentos aos visores photosensíveis dos robóticos. Ao escutar a mensagem “etnia desconhecida”, questionei-me sobre o absurdo daquela frase num país como o Brasil. Após encaminhar reclamação tipographada à companhia aérea, adentrei no movimentado compartimento. (TAVARES, 2014, p.18)

As questões que envolvem a cultura e as máquinas criadas pela ciência sugerem a possibilidade de reconhecimento facial avançado,

porém neste caso a etnia de Caminha não é reconhecida pelo robô que já deveria estar preparado para esse tipo de eventualidade, em um país de população tão mestiça quanto a do Brasil:

Desci a escadaria e cheguei ao controle de passageiros, onde outro funcionário robótico checava os cartões. “Seja bem-vindo à capital do estado do Rio Grande do Sul”, sibilou, por entre as engrenagens da face metálica. Seu movimento era automático, ora furando cartões, ora checando passageiros e tíquetes. A mim, desejou um “Faça uma boa viagem”. (TAVARES, 2014, p.23)

Neste exemplo de *steampunk* brasileiro, as metrópoles como Rio de Janeiro e Porto Alegre ganham um novo desenho, trazendo páginas de aventura da liga do *Pathenon* para o leitor. Na narrativa, os robôs recebem cargos humanos, pois são revisores, cadetes, policiais, enfermeiros, secretários, diaristas e, por fim, realizam as gravações robóticas, por meio de uma forma segura de arquivar os registros diários dos personagens. O pano de fundo da narrativa é marcado por uma “segunda revolução mecânica”, descrita a seguir:

Todos sabiam o que estava em jogo em tal mudança, não apenas em nosso país como também em todas as regiões do mundo. Estávamos, ao menos nos continentes civilizados, vivendo a Segunda Revolução Mecânica, com os servos robóticos mostrando-se cada vez mais eficientes e populares. (TAVARES, 2014, p.234)

A Revolução Industrial presente na narrativa desponha por um retrocesso social sem precedentes, pela substituição da mão de obra humana por máquinas e robôs. Roberts destaca que “a mobilização [das populações] era o espírito tutelar da época, a

força motriz da Revolução Industrial; tecnologias de utilização da força a vapor, do transporte das massas, da manufatura e assim por diante, que havia muitos anos já eram conhecidas” (ROBERTS, 2018, p.222). Esse período foi descrito como a “Era da Mobilização” por Charles Taylor, que defendia “o progresso pelo qual as pessoas são persuadidas, empurradas, intimidadas ou coagidas a participar de novas formas de sociedade, de igreja e de associação, [...] não só adotar novas estruturas, mas também, até certo ponto, a alterar seu imaginário social” (ROBERTS *Apud* TAYLOR, 2018, p.222-223).

Nesse mesmo contexto, a personagem Beatriz de Almeida, filha de escravizados, afirma que “[n]as capitais, antes mesmo da extinção da escravidão, os homens ricos acharam por bem substituir serviços escravos por robóticos” (TAVARES, 2014, p.234). A narrativa, portanto, denuncia um processo de mudança de mão de obra, com todas as suas implicações culturais, políticas e econômicas, elementos que a ficção científica tradicional pode escamotear, especialmente aquela de verniz mais utópica ou escapista. As consequências dessa Revolução Industrial são retratadas na obra de Tavares, conforme o fragmento da narrativa que segue:

Era toda uma revolução que se apresentava diante dos nossos olhos: pouco a pouco, domésticas, cocheiros, alcaides, agricultores e tantas outras profissões foram sendo substituídas por modelos mecânicos de grande potência, inteligência limitada e programação definida. (TAVARES, 2014, p.235)

A Revolução Industrial alastrou-se com uma velocidade impetuosa, sem promover condições de se compensar as problemáticas sociais surgidas no processo. Tavares recupera esse tempo de mudanças sociais e escreve em um ritmo

narrativo gradual, explicitando que *pouco a pouco* as pessoas eram substituídas por modelos mecânicos, o que deflagra uma nova instância da dominação pela burguesia, da classe média e pobre. Essa problemática é apresentada no enredo com a voz da personagem Beatriz Souza, que é uma escritora e amante do assassino Louison. Ela é uma filha de escravizados que denuncia um Brasil repleto de problemas sociais históricos, descrevendo a vida de um escravizado entre o período do Império e da República. A personagem morava na fazenda Velhos Tempos, do coronel Aristeu, com sua esposa Matilde e sua filha Marieta. Nesse lugar, enquanto Matilde a ensina a ler e escrever, Beatriz conhece diversas histórias. É dessa personagem a afirmação que no dia 13 de maio de 1878 a Lei Áurea foi assinada pela Princesa Isabel.

Assim, com essa narrativa da ficção de Enéias Tavares, há um paralelo com a história brasileira, porém com a substituição do trabalho humano pelo trabalho técnico como a principal diferença: “era carne negra e indígena dando lugar à lata cinza” (TAVARES, 2014, p.235). É a personagem Beatriz quem nos conta essa experiência quem narra sobre como a mudança social acontece, quando a máquina robótica ganhou o espaço que era da mão de obra.

Esses movimentos do mundo robótico da narrativa evocam as transformações históricas em âmbito mundial, os quais foram impostas sobre o mundo social e do trabalho. Observamos que Caminha não recusa sua mudança de cidade, assim como os demais personagens em busca de novos horizontes e aventuras, o que nos auxilia a interpretar essa agitação da metrópole como um espaço de crescimento e de mudanças sociais e de imaginário,

pois a sociedade secreta do *Parthenom Místico* é criada após as intimidações de uma elite da cidade que defende a reforma social e o progresso da produção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos a obra *A lição de anatomia do temível Dr. Louison* (TAVARES, 2014) com o propósito de analisarmos os elementos do subgênero de ficção científica intitulado *steampunk*. Apreendemos, a partir deste estudo, que a ficção científica ganhou seu espaço com a Revolução Industrial e após a mobilização dos recursos da ciência, os quais colaboraram para o desenvolvimento das tecnologias transformadoras. É possível identificar que os eventos literários, as críticas e as obras voltadas à ficção científica ganharam no Brasil mais espaço e atenção nos últimos anos.

As personagens desse romance convidam-nos a repensar o nosso passado literário, histórico e político e, nesse ínterim, levam-nos a tomada de consciência acerca das mudanças tecnológicas, científicas e sociais. Na perspectiva assinalada por Roberts (2018), esses movimentos da Revolução Industrial suscitaram para ficção científica possibilidades de dramatizar os fenômenos culturais em grande escala, com o propósito de auxiliar os seus criadores na criação dos mundos ficcionais a partir de grandes aparatos tecnológicos e de sociedades em transformação desumanizadora em grande escala.

Além disso, a literatura *steampunk* ajuda a ressignificar a literatura brasileira tradicional, favorecendo uma releitura de obras brasileiras como *Doutor Benignus* (1875), *O ateneu* (1888), *O cortiço* (1890) e *Contos Amazônicos* (1893). Vale destacar a importância

desse resgate da literatura nacional imbricado nessa narrativa de ficção científica a fim de promover a formação de jovens leitores, motivando-os à leitura.

Na atual conjuntura, verifica-se a importância do reconhecimento de nossa tradição literária e de seus projetos recriados, cenário que localizamos a obra de Enéias Tavares e a série Brasileira *Steampunk*. Sua natureza transmídia – constituída não apenas de romance, como também de quadrinhos, jogos, audiovisual e suplemento escolar – acabam por ampliar tanto o universo ficcional criado por Tavares como também promove a expansão de seu público (SILVA; AMARAL, 2019), muitos deles presentes no website do projeto: www.brasilianasteampunk.com.br.

Desse modo, ao adotar novos “braços” transmídia a partir da narrativa literária “raiz”, Brasileira Steampunk se mostra não apenas afinado com uma releitura crítica do passado como também em profundo diálogo com fenômenos tecnológicos e narrativos muito próprios da contemporaneidade. Essa leitura retrô e futurista do passado pode ser uma das muitas chaves de leitura para *A lição de anatomia do temível dr. Louison*, um romance calcado no passado, no presente e, talvez, no futuro.

REFERÊNCIAS

- CALEGARI, Lizandro Carlos; OLIVEIRA, Anderson Amaral (2018). “Um personagem, dois mundos: Isaías caminha em 1909 e em 2014”. *Revista Abusões*, 7(7).
- CAUSO, Roberto de Sousa (2015). “Esboço de uma história da crítica de ficção científica no Brasil”. In: SUPPIA, Alfredo (Org.). *Cartografias para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda.
- CHAVES, Jaime (2018). “Cinema retrofuturista e steampunk: possíveis origens de um subgênero literário”. *Revista Abusões*, 6(6), 239.

COSTA, Joana Garcia (2017). *Steampunk: Utopismo e Neovitorianismo nos séculos XX e XXI*. In <https://run.unl.pt/bitstream/10362/11930/1/Steampunk%20Utopismo%20e%20Neovitorianismo%20nos%20s%C3%A9culos%20XX%20e%20XXI.pdf> Acesso em 20.Jul.2017.

KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semánlise*. São Paulo: Perspectiva.

MARTINS, Jucélia de Oliveira; SANTOS, Naiara Sales Araújo (2019). “A robótica e a ficção científica: primeiras interações”. In *Darandina revista eletrônica*. Programa de pós-graduação em Letras, UFJF, 12(1).

MATANGRANO, Bruno Alsemi (2016). “O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 48, Mai./Ago.

_____; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: O insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. Curitiba, PR: Arte & Letras.

MEIRELES, Alexandre (2019). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*. SEPEL. In <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/a/automato-androide-ciborgue-robo/> Acesso em 10.Out.2019.

OLIVEIRA, Nelson de (2018). *Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. SESI: São Paulo.

PEGORARO, Éverly. (2012a). “Os steampunks e a cultura da mídia: apropriações de uma proposta retrofuturista no cenário brasileiro”. *Revista Mediaciones Sociales*, Madri, 11(2), 72-94. In <http://goo.gl/BKjuva> Acesso em 20.Jul.2019.

_____. (2012b). “Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista”. *Cadernos de Comunicação*, UFSM, 16(2), 389-400. In <https://periodicos.ufsm.br/index.php/ccomunicacao/article/view/8236/4956> Acesso em 20.Jul.2017.

_____. (2015). *No compasso do Tempo Steampunk: A canção do silêncio*.

ROBERTS, Adams (2018). *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. São Paulo: Seonman.

SILVA, Suellen Cordovil; AMARAL, Anderson de Oliveira (2019). “Um estudo de caso de narrativa transmídia: ‘A lição de Anatomia do Dr. Louison’ de Enéias Tavares”. In: ROCHA, Cleomar; GROISMAN, Martin (Orgs). *Anales del VI Simposio Internacional de Innovación en Medios Interactivos. Mutaciones*. Buenos Aires:

Media Lab/Universidad de Buenos Aires. In <https://siimi.medialab.ufg.br/p/29801-anais-2019> Acesso em 31.Jan.2020.

TAVARES, Enéias (2014). *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

TORRES, Marcos. (2017) *Afinal, o que é Retrofuturismo?* In <http://designculture.com.br/afinal-o-que-e-retrofuturismo/> Acesso em 17.Jul.2017.

VANDERMEER, Jeff; CHAMBERS, S. J. (2011). *The Steampunk bible: an illustrated guide to the world of imaginary airships, corsets and goggles, mad scientists, and strange literature*. China: Abrams Image.

09

**ENTENDENDO O PRESENTE PELO PASSADO:
O STEAMPUNK DE A ALCOVA DA MORTE
COMO RESGATE DA TRADIÇÃO DA FICÇÃO
CIENTÍFICA BRASILEIRA**

Alexander Meireles da Silva (UFG-RC)

*Recebido em 05 nov 2019.**Aprovado em 22 mar 2020.*

Alexander Meireles da Silva é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ-2008). Desde 2009 atua como Professor Associado da Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão (UFG-RC). Atua na Graduação da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFG-RC. Autor do livro *Literatura Inglesa para Brasileiros: curso completo de literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros* (2005) e organizador dos livros *Tessituras Literárias: cultura, identidade e outras artes* (2017) e *Estudos do Gótico* (2017). É membro fundador dos Grupos de Pesquisa Estudos Do Gótico (CNPq) e Nós Do Insólito: Vertentes Da Ficção, Da Teoria E Da Crítica (CNPq). Suas pesquisas se concentram na área da Literatura Fantástica e suas vertentes. É criador de conteúdo do blog *Fantasticursos* (www.fantasticursos.com) e do canal do YouTube *Fantasticursos* (youtube.com/fantasticursos), onde oferece conteúdo, cursos e consultoria sobre o Fantástico na Literatura e no Cinema nas vertentes da Fantasia, Gótico, Horror e Ficção Científica. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8325920517508979> E-mail: prof.alexms@gmail.com

Resumo: Apresentando narrativas normalmente ambientadas no passado e que incorporam releituras tecnológicas e estéticas do século XX no imaginário do século XIX, o *steampunk* vem conquistando relevância na Ficção Científica brasileira do século XXI promovendo o diálogo não apenas com as raízes literárias de sua ascensão no Brasil na segunda metade do século XIX, mas também com a problemática, ainda atual, quanto a configuração desta vertente romanesca dentro do cenário da literatura fantástica nacional. Neste quadro, após apresentar um breve panorama da história da ficção científica em nosso país iremos abordar a produção literária *steampunk* brasileira com ênfase no romance *A alcova da morte* (2017) de forma a demonstrar como a obra de Enéias Tavares, Nikelen Witter e A. Z. Cordenonsi e outras produções fazem uso de diferentes elementos e estruturas narrativas que subvertem o gênero Ficção Científica no Brasil ao mesmo tempo em que se coloca como uma metáfora de um país onde o progresso científico não promoveu impactos positivos na qualidade de vida da sua população, afetando assim uma instalação mais aprofundada e disseminação da ficção científica na Literatura do início do século XX em nossas terras.

Palavras-chave: Fantástico; Ficção Científica Brasileira; Steampunk.

Abstract: Presenting narratives normally set in the past and that incorporate twentieth-century technological and esthetic rereadings in the imaginary of nineteenth century, Steampunk has been acquiring relevance in twenty-first century Brazilian Science Fiction promoting a dialogue not only with the literary roots of its rise in Brazil during the second half of nineteenth century, but also with the problematic concerning the manifestation of this expression of fantastic mode within the scene of Brazilian Fantastic Literature. In this sense, after

presenting a brief overview of Science Fiction history in our country we will approach Brazilian steampunk literary production with emphasis on the novel *A alcova da morte* (2017) in order to demonstrating how this work by Enéias Tavares, Nikelen Witter and A. Z. Cordenonsi and other productions use different elements and narrative structures that subvert the Science Fiction genre in Brazil at the same time that acts as a metaphor of a country in which scientific progress did not promote positive impact on population life quality, affecting thus a deeper settlement and dissemination of Science Fiction in Brazilian Literature in early twentieth century.

Keywords: **Fantastic;** Brazilian Science Fiction; Steampunk.

A partir de um breve panorama da produção literária *steampunk* brasileira, com ênfase no romance *A alcova da morte* (2017), de Enéias Tavares, Nikelen Witter e A. Z. Cordenonsi, este artigo tem como objetivo analisar como o subgênero conhecido como *Steampunk* vem ganhando relevância na Literatura Brasileira e, mais especificamente, na tradição da literatura fantástica brasileira, se colocando como um instrumento por meio do qual é possível refletir não apenas sobre o processo de surgimento da ficção científica no contexto histórico-cultural da segunda metade do século dezenove, mas também sobre a problemática, ainda atual, quanto a configuração desta vertente romanesca dentro do cenário da literatura fantástica nacional.¹ Neste quadro, buscaremos demonstrar especificamente como o *steampunk* brasileiro em *A alcova da morte* e outras obras fazem uso de diferentes elementos e estruturas narrativas que subvertem o gênero Ficção Científica

1 Neste artigo tomaremos a Ficção Científica como uma expressão do modo fantástico, conforme preconizado por Remo Ceserani em *O fantástico* (2006).

ao mesmo tempo em que se colocam como uma metáfora de um país onde o progresso científico não promoveu impactos positivos na qualidade de vida da sua população, afetando assim uma maior instalação e disseminação da ficção científica na Literatura do início do século XX em nossas terras.

Em seus momentos iniciais, quando o termo foi cunhado em fins dos anos oitenta do século passado, o *steampunk* surgiu vinculado a outro subgênero da ficção científica que também se disseminaria na mesma década: o *Cyberpunk*. Batizado a partir de um conto do escritor Bruce Bethke publicado em novembro de 1983 na revista *Amazing Science fiction* e popularizado pelo editor Gardner Dozois ao se referir à produção literária de um grupo de escritores da época (FERNANDES, 2006, p.52-53), o *cyberpunk* tem seus marcos iniciais no romance *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e na coletânea de contos *Mirrorshades* (1986), organizada por Bruce Sterling.

Caracterizado pela descrição de sociedades futuras nas quais a alta evolução tecnológica, incorporada até o nível do corpo humano, não trouxe melhorias para a baixa qualidade de vida da maior parte da população – uma ideia resumida na oposição “*High Tech X Low Life*” esse subgênero da ficção científica se tornou uma das principais expressões literárias do ambiente finissecular ao capturar o ceticismo e pessimismo vigente no período quanto aos rumos do futuro. Foi essa popularização e significância do *cyberpunk*, principalmente em abordar temas relevantes da sociedade a partir de outro contexto histórico, que inspirou o escritor Kevin Wayne Jeter, em uma carta publicada em 1987 na revista *Locus*, a explicar que o seu romance *Morlock Night* (1979), assim como também a

obra *The Anubis Gate* (1983), de Tim Powers, entre outros exemplos, eram o que se poderia chamar de “*steampunk*” (PEGORARO, 2014, p.3-4). Mas o que é exatamente o *steampunk*?

Definida por John Clute e Peter Nicholls como uma narrativa “cujos elementos de ficção científica acontecem em um cenário do século 19” (CLUTE; NICHOLLS, 1993, p.1161 - tradução dos autores),² o *steampunk* se diferencia do *cyberpunk*, em um primeiro momento, pelo elemento Tempo. No *cyberpunk*, em essência, “*cyber*” designa a força motriz do mundo distópico projetado no futuro e alicerçado nos sistemas de informação digitais e na estreita relação homem-máquina. O “*punk*”, por sua vez, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo*. Já no *steampunk*, “*steam*” designa a força motriz do mundo retratado, projetado normalmente no passado e alicerçado no vapor e na estreita relação homem-máquina. Destaca-se aqui que, diferente do *cyberpunk* em que o tom distópico é predominante, o *steampunk* apresenta contestações ao lugar da tecnologia e do discurso racionalista na sociedade, propondo, por vezes, alternativas sustentáveis ao sistema. A palavra “*punk*”, da mesma forma, remete a contestação e rebeldia contra o *status quo*. Assim sendo, o *steampunk* nasce como um subgênero da ficção científica que incorpora releituras tecnológicas e estéticas do século XX no imaginário do século XIX.

Destaca-se que, principalmente no século XXI, além da sua existência enquanto expressão da literatura fantástica o *steampunk* também se expressa como uma “cena” (STRAW, 2006), ou seja, uma “caracterização das expressões culturais juvenis contemporâneas, marcadas por um estilo próprio e com visibilidade social.”

2 “[...] whose SF elements take place against a 19th-century background.”

(HERSCHMANN, PEGORARO, FERNANDES, 2013, p.9). Neste sentido, como destaca Éverly Pegoraro (2014) o Brasil conta com crescente número de entusiastas por esta cultura urbana. Os *steamers* – como são conhecidos – se organizam em células denominadas como “lojas” (derivado da Maçonaria no sentido de ajuda mútua) com o propósito de divulgação das atividades desta comunidade.

A vinculação entre *cyberpunk* e *steampunk* também se faz sentir nos nomes principais que disseminaram essas narrativas em seus momentos iniciais. Assim como fizeram respectivamente em *Neuromancer* e *Mirrorshades*, apontando os caminhos do *cyberpunk*, William Gibson e Bruce Sterling também moldaram o *steampunk* ao escreverem, em conjunto, o romance *A máquina diferencial* (1990), considerado um dos marcos desse subgênero (NEVINS, 2008, p.3).

A obra retrata o impacto que a invenção da máquina diferencial de Charles Babbage exerceu sobre a Inglaterra vitoriana de uma realidade alternativa, levando o país a conquistas tecnológicas movidas pela energia do vapor. Charles Babbage, de fato um personagem histórico, foi um engenheiro e matemático que concebeu a ideia de uma calculadora mecânica programável como um computador e dotada de impressora. Todavia, a limitação tecnológica do século XIX não tornou possível a sua construção em nossa realidade. Já no mundo *steampunk* de William Gibson e Bruce Sterling a Máquina, como o dispositivo de Babbage é conhecido, permitiu que a Inglaterra se tornasse uma tecnocracia, vindo a exercer influência em regiões distantes como o Japão e provocando a divisão dos Estados Unidos. Na esfera doméstica, o elemento punk se revela, dentre outras formas, na supressão violenta aos luditas, críticos da tecnologia da Inglaterra de seu tempo.

A enorme predominância da utilização da Inglaterra vitoriana como ambientação das obras *steampunk* revela outra dimensão da categoria Tempo que diferencia o steampunk do cyberpunk e que se conecta diretamente com a questão do retrofuturismo enquanto termo que visa revisitar o passado por meio do uso da alta tecnologia possível para aquele cenário, mas focando no aspecto social ocasionado por aquela tecnologia. Dentro deste cenário, o cyberpunk captura as imperfeições do hoje e os extrapola em um amanhã concebido pelo escritor ou escritora. Assim, é a partir do futuro distópico imaginado que se adverte sobre o presente, o que expõe a natureza do *cyberpunk* como criação única da Literatura. Já o *steampunk*, quando bem desenvolvido respeitando-se o seu *zeitgeist*, captura as imperfeições do ontem e os manipula no próprio ontem, provocando um diálogo entre História e Literatura expresso no uso do histórico como matéria prima para a representação de sua visão crítica da sociedade. A compreensão desse processo evidencia, portanto, que a Inglaterra da segunda metade do século XIX, explorado pelo *steampunk*, apresenta elementos socioculturais, políticos e econômicos semelhantes às sociedades futuras imaginadas nas obras *cyberpunk*.

Falar da Inglaterra vitoriana no plano externo é relembrar a extensão do domínio territorial do Império britânico no mundo em meados do século XIX, englobando, dentre outros países, Canadá, Austrália, Hong Kong, Nova Zelândia, Ilhas caribenhas, Índia, África do Sul, Egito e Nigéria. Essa amplitude de poder justificava o orgulho do administrador real *Sir George Macartney* expressado na frase: “O sol nunca se põe no Império Britânico” (MACARTNEY *Apud* KENNY, 2006, p.72). Ou seja, como era salientado pelos entusiastas

do expansionismo inglês à época, sempre havia alguma parte do planeta dominado pela Inglaterra iluminado não apenas pelo sol, mas também pelo discurso progressista britânico. Conforme destaca Eric Hobsbawm sobre a questão: “No final do século dezenove, o sucesso obtido [...] foi notável [...] pela monarquia britânica [a conquista de] um quarto da superfície do globo” (HOBSBAWM, 1988, p.111). Alicerçada em uma marinha de guerra de poderio bélico incontestável, liderança absoluta na indústria e no comércio, a *Pax Britannica* durante o reinado da Rainha Vitória (1837-1901) foi construída sob a firme convicção de que “o desenvolvimento se transformasse num mundo onde os ‘avançados’ dominariam os ‘atrasados’” (HOBSBAWM, 1988, p.87), ressoando um discurso que refletia uma visão corrompida das ideias defendidas pelo naturalista Charles Darwin sobre a evolução das espécies.

É importante salientar aqui que embora a Inglaterra fosse o poder hegemônico econômico nas últimas décadas do século XIX, algo que a literatura *steampunk* captura bem nas histórias ambientadas neste país, as particularidades históricas dos Estados Unidos no período imprimiram outros rumos a literatura norte-americana da época. A influência da quebra de tratados e expulsão de indígenas de suas terras, o conflito da guerra civil entre os estados do Norte e do Sul e o período da Reconstrução se faz sentir quando este passado é revisitado pelo retrofuturismo na expressão conhecida como *cattlepunk*. Refletindo a experiência do Velho Oeste americano e da expansão da fronteira sobre a psique norte-americana, o *cattlepunk* vai se alimentar da tradição literária estabelecida pelas *dime novels* para criar histórias de cowboys, colonizadores e exploradores em um contexto de alta tecnologia e crítica social.

Falar ainda da Era Vitoriana, agora no plano doméstico das ilhas britânicas, é falar da Revolução Industrial iniciada na segunda metade do século XVIII. Privilegiada pela sua posição geográfica, que a mantinha relativamente distante dos conflitos no continente europeu, pela riqueza de recursos naturais, como o carvão que seria usado em indústrias e, por fim, pelo domínio de colônias que forneciam matéria prima e mercado consumidor (MCDOWALL, 1995, p.121-122), a Inglaterra foi palco de profundas mudanças que tornaram Londres uma das mais influentes capitais do mundo no século XIX, afetando todos os segmentos da população e os costumes do país. A invenção da máquina de fição em 1764, por exemplo, eliminou a mão de obra de várias fiandeiras e mudou a indústria do algodão. Se antes este ofício era uma prática familiar, realizada no âmbito do lar, ele passou a ser realizada dentro das fábricas, onde os trabalhadores se submetiam as regras e a carga horária ditada pelos donos da indústria (MORTON, 1970, p.295). Em 1785 este quadro se agravou com a invenção da máquina de tecer, tornando a fabricação de tecidos uma atividade mais rápida, barata e lucrativa, mas trazendo como consequência o desemprego de milhares de trabalhadores, restando a eles e suas famílias a migração para a cidade. A cidade, por sua vez não conseguia oferecer condições dignas para estas pessoas, levando boa parte à pobreza e, por vezes, à marginalidade (ANTONIO, 2006, p.41).

É neste quadro de prosperidade econômica, dirigida por grandes indústrias e avanços tecnológicos sem paralelos, contrastando com aumento da degradação da vida urbana e a insatisfação das massas trabalhadoras com seus dirigentes que

temos a base histórica que vem sendo usada pelos escritores de *steampunk*, encontrando paralelos no Brasil com o período conhecido como a *Belle Époque*.

A *Belle Époque* europeia foi o ponto alto de um período compreendido pelas últimas décadas do século XIX e primeiros anos do século XX identificado pela prosperidade econômica e estabilidade política resultante da expansão da indústria e das inovações tecnológicas aplicadas à sociedade. Esse ambiente permitiu que a classe média e alta desfrutasse de benefícios sem precedentes, gozando uma vida de extravagância e despreocupação. Bailes de máscaras, corrida de cavalos, partidas de polos e desfiles da última moda marcavam o compasso de vida dos abastados. As classes populares, entretanto, não apenas ficaram à margem dos efeitos positivos do progresso, mas também foram a sua principal vítima.

A *Belle Époque* desembarcou no Brasil via Portugal no fim do século XIX, acompanhando a influência francesa e inglesa sobre a antiga metrópole. Como salienta Jeffrey Needell sobre esse fato:

Para os brasileiros do século XIX, a Civilização era a França e a Inglaterra. Na verdade, desde a época colonial, os brasileiros seguiam o exemplo português e procuravam nos dois países o que houvesse de melhor. Sobretudo em matéria de tecnologia moderna (apesar de haver poucos interessados), ambos tinham muito a oferecer: A Inglaterra, através do exemplo e da experiência, e a França, através da experiência e do ensino. (NEDELL, 1993, p.49)

Apesar da influência francesa e inglesa sobre o Brasil, via Portugal, poder ser rastreada até o princípio da formação do Brasil, foi a partir

da implantação da República, e mais especificamente durante os primeiros anos do século XX que ela se ampliou, impactando não apenas a vida cultural das grandes cidades brasileiras, mas também a sua própria estrutura social. Esse fato pôde ser constatado durante a chamada Primeira República (1889-1930), no período dos governos dos presidentes Campos Sales (1898-1902) e Rodrigues Alves (1902-1906) quando se buscou transformar o Rio de Janeiro, a capital federal do período, em uma Paris tropical.

Criada pelo jornalista Figueiredo Pimentel para o jornal *Gazeta de Notícias* a frase “O Rio civiliza-se” (GENS, 1994, p.I) se tornou a síntese das complexas alterações pelas quais o Rio de Janeiro experimentou durante o governo de Rodrigues Alves. A capital federal brasileira era objeto de desprezo por parte das elites por conta do seu estilo de vida colonial enquanto a meta era a construção de uma metrópole iluminada, progressista, voltada para o século XX e pautada pela égide da Ciência e da tecnologia. Como salienta Aquino sobre este ponto:

Foi com este sentido que médicos e engenheiros, principais representantes da ciência no Brasil àquela altura, considerando-se os principais responsáveis pela salvação do povo brasileiro, articularam suas propostas de superação nacional, esboçando projetos de nação articulada ao conceito de progresso [e que] o discurso científico tornou-se um instrumento privilegiado para a legitimação de uma ordem social, não levando em conta direitos de cidadania de amplos setores da população [...]. (Apud MITTELMAN, 2003, p.11-12)

Dentre os “médicos e engenheiros” citados por Aquino, respectivamente Oswaldo Cruz e Pereira Passos foram os arautos

do progresso na *Belle Époque* carioca. Suas ações se formalizaram na remoção de casas, casebres, prédios e cortiços que impediam a ampliação e a higienização da cidade e a retirada dos habitantes de tais locações sem direito a indenizações ou avisos prévios sobre a função e importância da vacinação. Logo, o povo começou a tratar as atividades da prefeitura como a “Ditadura Passos” (SEVCENKO, 1984, p.36). Configura-se desta forma, no Rio de Janeiro, capital do Brasil da Primeira República, o mesmo espaço urbano e contexto social semelhante ao de Londres, capital da Inglaterra vitoriana, no que se refere à visão dos abastados sobre as massas e do discurso racionalista hegemônico que viria a nutrir o surgimento do gênero ficção científica com Júlio Verne e H. G. Wells e que veio a ser explorado no século seguinte pela literatura *steampunk*. Mas, sendo assim, por que a ficção científica em seus momentos iniciais não se manifestou no Brasil da mesma forma que na Europa e nos Estados Unidos?

Há diferentes possibilidades levantadas pelos escritores e críticos da ficção científica nacional que apontam para a mesma conclusão. Segundo Bráulio Tavares, houve a ausência de dois fatores que inibiram a ascensão da ficção científica como um gênero já na *Belle Époque* carioca:

- 1) a existência de uma ou mais Grandes Obras que desencadeiam dezenas de imitações por anos a fio, ou 2) a existência de um grupo organizado de autores com objetivos semelhantes, que, [...] inscrevem uma tendência intelectual na história da literatura de seu país. (TAVARES, 1993, p.3)

Roberto de Sousa Causo, por sua vez, destaca em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil* (2003) a influência do cânone na formação e orientação de escritores nacionais:

No Brasil, a prerrogativa cultural seduziu um grande número de escritores para as fileiras modernistas, enquanto a pequena população de pessoas realmente alfabetizadas e com o hábito de leitura não foi capaz de construir uma audiência que desse o apoio necessário aos escritores populares ou comerciais (supõe-se que os escritores elitistas se contentem apenas com glórias literárias). (CAUSO, 2003, p.234-235)

O que as considerações de Tavares e Causo apontam é que, apesar de termos apresentado no Brasil um sistema cultural semelhante ao da Inglaterra e da França, marcada pela Ciência como modeladoras da estrutura social e marginalizada das classes populares, a leitura dada a esse quadro pelos escritores de cada meio foi diferente. Se os romances de Júlio Verne e H. G. Wells traziam cientistas, engenheiros e professores como representantes da classe média que estavam desbravando a natureza e forjando uma nova nação, no Brasil a experiência com o progresso foi interpretada pelo olhar do ceticismo e pessimismo, construindo a imagem da Ciência como algo distante, invasor e por vezes de caráter sobrenatural (SILVA, 2008).

Se as duas possibilidades colocadas por Bráulio Tavares e Roberto de Sousa Causo partem da perspectiva de quem produzia literatura na época, um terceiro fator pode ser considerado, desta vez contemplando o lado de quem consumia essa mesma literatura (ou poderia consumir caso tivesse os meios para tanto). Na Inglaterra, por exemplo, havia uma massa trabalhadora que, ainda que fosse pobre, era letrada e consumia obras baratas voltadas para ela, como os *penny dreadfuls* vitorianos. Da mesma forma, as *dime novels* norte-americanas tinham como seu público

principal a população alfabetizada dos grandes centros urbanos que conseguia comprar, por centavos, aventuras extravagantes ambientadas no Velho Oeste. A partir da última década do século XIX esse mesmo público passaria a se aventurar em outras regiões da Terra e em outros planetas nas recém-criadas revistas *pulp*. Mas, e no Brasil? Aqui, fatores como o fim tardio da escravidão, o analfabetismo e a baixa escolaridade das populações afastadas dos centros litorâneos impediram a formação de um público leitor grande o suficiente que permitisse a circulação de obras de fácil aquisição.

A despeito desse fato, seria um erro dizer que não houve manifestação de narrativas que podem ser vinculadas a ficção científica em nosso país. Já em 1857 o escritor Joaquim Manoel de Macedo publica o conto “O Fim do Mundo”, sendo o precursor da temática apocalíptica em nossas letras (TAVARES, 2011, p.39). Em termos de narrativa longa, como explica Roberto de Sousa Causo (2003), *O Doutor Benignus*, de Augusto Emílio Zaluar, se constitui como um dos mais antigos exemplos do romance científico em nossas terras ao descrever uma hipotética expedição ao interior do Brasil. A obra de Zaluar reflete o lugar da influência da cultura francesa no Brasil do período tanto através das obras de Júlio Verne quanto da doutrina espírita de base kardecista. O Espiritismo também se faz presente como elemento constituinte de uma obra de ficção científica brasileira no romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, obra precursora da vertente das utopias feministas no país que descreve um reino governado por mulheres cuja localização é mantida em segredo na costa do Ceará. Mas será indubitavelmente na capital federal do início

do século XX, o Rio de Janeiro, que iremos ver esta vertente do fantástico ganhar corpo por meio da contestação do discurso racionalista da *Belle Époque*.

Como demonstrado por Alexander Meireles da Silva (2008), a ficção científica foi assimilada pelo olhar de escritores da República Velha descompromissados com a divulgação das teorias científicas e dos avanços tecnológicos. Ao invés disso, surgiram narrativas que refletiam o distanciamento da população brasileira com a noção da Ciência como um produto da Razão incapaz de promover bem-estar social, algo efetivado através da Ciência Gótica e do Decadentismo em nossas letras.

Um subgênero do modo fantástico definido pela tensão entre o racional e o irracional, a ciência gótica, nas palavras de Bráulio Tavares, apresenta histórias que

têm um pé na ficção científica, utilizando muitos dos seus aparatos exteriores (cenários, personagens, artefatos), mas que se recusam a lidar com a lógica, a verossimilhança e a plausibilidade científica que os adeptos de ficção científica usam [...] Na ciência gótica, a parafernália tecnológica e a pseudo-racionalização materialista estão a serviço de situações bizarras, grotescas, impressionantes. (TAVARES, 2003, p.15)

Exemplificado em obras como *Frankenstein* (1818), a ciência gótica foi uma das portas de entrada para a ficção científica no Brasil em obras como, apenas para citar dois casos dentre tantos outros, *A esfinge* (1906), e “A conversão” (1926),³ ambos do escritor Coelho Neto. Em *A Esfinge*, marcado por elementos decadentistas,

3 Apesar do ano de publicação, este conto, assim como outros do escritor, foram escritos nos primeiros anos do século vinte.

um cientista místico une a cabeça de uma menina e o corpo de seu irmão, vítimas de um acidente de trânsito que os mutilaram, para criar um ser que, uma vez na forma adulta, provoca reações diversas nas pessoas ao seu redor pelo seu androginismo. Já no conto “A conversão”, dois homens conversam sobre a conversão de um deles ao Espiritismo após ter presenciado a filha conversar com a neta falecida graças à utilização do telefone.

O Decadentismo, por sua vez, foi outra porta de entrada da ficção científica no Brasil. Expressando-se no Brasil em, dentre outras obras e autores, contos e crônicas do escritor e jornalista João do Rio como “A pressa de acabar” (1909) e “O dia de um homem em 1920” (1910) essa postura artística crítica da modernidade enxergava o progresso como algo alienador e desumanizador. Como João do Rio coloca em “A pressa de acabar”:

O homem-cinematographo acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. [...] A pressa de acabar torna a vida um torvelinho macabro e é tão forte o seu domínio que muitos acabam com a vida ou com a razão apenas por não poder acabar depressa umas tantas coisas... (1971, p.152)

Diferente do ocorrido em grande parte na França e Inglaterra, portanto, a Ficção Científica em seus primeiros momentos não trouxe no Brasil uma promessa de futuro melhor, mas sim a advertência de um futuro pior.

Essa imagem negativa do racionalismo se agravaria na década de vinte quando, alinhadas com a literatura fantástica praticada na Europa em obras como *Nós* (1920), de Eugene Zamyatin, e *Admirável*

mundo novo (1932), de Aldous Huxley, as distopias foram usadas no Brasil como veículos do pensamento eugenista vigente no período presentes nos debates sobre a composição do povo brasileiro. Esta presença se traduziu em romances como *O Reino de Kiato* (1922), de Rodolpho Theophilo, *O Presidente negro ou o Choque das raças* (1925), de Monteiro Lobato, e *Sua Excia. a Presidente da República no ano 2500* (1929), de Adalzira Bittencourt (SILVA, 2008).

Nos anos trinta o imaginário futurista dos *gadgets* tecnológicos característicos das revistas *pulp* norte-americanas chegou ao Brasil por meio do escritor piauiense Berilo Neves (CAUSO, 2003, p.164). O sucesso de vendas das coletâneas de contos como *A costela de Adão* (1932) e *Século XXI* (1934) mostrou que o Brasil já demonstrava possuir um mercado consumidor apreciador dessa literatura a ponto inclusive de fomentar o surgimento de um imitador de Neves, o escritor Gomes Netto, autor de *Novelas fantásticas* (1934).

Seria de fato entre fins dos anos quarenta até fins dos anos sessenta que o jornalista, radialista e escritor paulista Jeronymo Monteiro estabeleceria uma sequência de obras de ficção científica que o levaram a ser considerado o ‘pai’ da FC Brasileira” (DUNBAR, 1976, p.17)⁴. Obras como *Três meses no século 81* (1947), *A Cidade Perdida* (1948) e *Fuga para parte alguma* (1961) sinalizavam uma mudança da orientação da ficção científica brasileira, passando a abarcar, além das temáticas praticadas na Inglaterra e na França, a ficção científica norte-americana.

A obra de Monteiro anunciou uma nova fase desta forma literária no Brasil, que viria a se estabelecer na década de sessenta até meados dos anos setenta. Representada por escritores e

4 “father” of Brazilian.

escritoras como, dentre outros nomes, Rubens Teixeira Scavone (*O homem que viu o disco voador* / 1958), Dinah Silveira de Queiroz (*Eles herdarão a terra*, 1960), Fausto Cunha (*As noites marcianas*, 1960) e Andre Carneiro (“Escuridão”, 1963), esse grupo ficaria conhecido como “Geração GRD” (CUNHA, 1974, p.11). O nome é uma alusão ao trabalho desenvolvido pelo editor Gumerindo da Rocha Dórea, que acolheu a produção desses nomes na sua editora, dando origem ao que ficaria conhecido como a “Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira” (BELL; MOLINA-GAVILÁN, 2003, p.19). Em essência, observou-se nesses escritores e escritoras o desenvolvimento de uma abordagem essencialmente humanista para a ficção científica brasileira, sem se pautar por preocupações excessivas com a fundamentação científica característica da expressão norte-americana e, por vezes, tangenciando com a *New Wave* inglesa,⁵ mantendo, contudo, distinções em relação a esta.

A Segunda Onda da Ficção Científica Brasileira (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p.98) tem início nos anos oitenta e prosseguiu até o começo do século XXI, se caracterizando pela formação de uma base de leitores, escritores e escritoras que buscaram se articular em grupos, como o Clube de Leitores de Ficção Científica, e publicações na forma de fanzines variados, caso do *Antares* e *Somnium*, além de revistas ligadas a editoras, exemplificado na *Isaac Asimov Magazine*. Esse movimento buscava a disseminação de uma cultura de ficção científica no mercado editorial brasileiro e na própria cultura do país. Em termos de propostas, essa geração

5 O *New Wave*, iniciado na Inglaterra, marcou uma renovação da ficção científica nos anos sessenta e setenta do século vinte ao buscar experimentações temáticas e estruturais oriundas de outros campos do saber humano, como a Linguística, a Psicologia e a História, ampliando desta forma as Ciências até então normalmente utilizadas por esta vertente do Fantástico, tais como a Física e a Astronomia.

exemplificada por nomes como, dentre muitos outros, Jorge Luiz Calife (*Linha terminal*, 1991), Roberto de Sousa Causo (*A dança das sombras*, 1999), Gerson Lodi-Ribeiro (*Xochiquetzal: uma Princesa Asteca entre os Incas*, 2009), Fábio Fernandes (*Os dias da peste*, 2009) e Simone Saueressig (*A Máquina Fantabulástica*, 1997) foi marcada pela influência do *cyberpunk* e a exploração de espaços e temáticas nacionais apontando para o amadurecimento da ficção científica no Brasil.

Finalmente, a Terceira Onda da Ficção Científica Brasileira marca o momento atual desta vertente do fantástico em nosso país se alinhando com o novo século (CAUSO, 2013, p.273). As redes sociais são os principais agentes neste quadro, possibilitando articulações de formação e contato com o público leitor (blogs e aplicativos como o *wattpad*), formas de publicação (financiamento coletivo) e divulgação (redes *Facebook* e *Youtube*). Observa-se a atividade de escritoras e escritores que trazem para esta literatura a diversidade de vozes presente em nossa sociedade multicultural, algo exemplificado no Afrofuturismo de Fábio Kabral e Lu Ain-Zaila (SOUZA, 2019) e no Sertãopunk, um novo gênero criado em 2019 por Gabriele Diniz, Alec Silva e Alan de Sá para dar corpo a diversidade de olhares sobre o nordeste brasileiro em oposição ao que é enxergado como uma representação estereotipada da região praticada pela produção do sul e sudeste do Brasil (SÁ, 2019). Além disso, se percebe entre os pertencentes a Terceira Onda a frequente subversão dos limites da ficção científica com outras vertentes do fantástico, como a fantasia e o horror e a ascensão de novos gêneros e subgêneros como o *new weird* e, foco desse artigo, o *steampunk*.

Na literatura, a estreia em obra nacional do *steampunk* ocorreu com a coletânea de contos *Steampunk: histórias de um passado extraordinário* (2009), publicada pela Tarja Editorial e organizada por Gianpaolo Celli (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p.191). Refletindo o seu caráter de estreia, os contos refletiam a óbvia influência do *steampunk* norte-americano e inglês, assim como também do *cyberpunk* da década anterior, trazendo também contos ambientados no Brasil, caso de “Cidade Phantástica”, de Romeu Martins, com favelas a vapor e gangues de capoeiristas ou “A flor de estrume”, de Telma Vieira, que parte de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis, em uma trama onde Cubas e Borba se unem para vender um emplastro no Rio de Janeiro de carruagens a vapor.

No ano seguinte, sinalizando o cenário positivo para a expansão do *steampunk* em língua portuguesa, assim como também a busca de um olhar local, a Editora Draco publicou *Vaporpunk: Relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades* (2010), parceria Brasil e Portugal levada a cabo pelos organizadores Gerson Lodi-Ribeiro e Luís Filipe Silva, reunindo escritores dos dois países. O próprio título da coletânea, como explicam os organizadores no prefácio, já trazia a proposta do projeto: “desejamos mostrar noveletas cujos enredos digam respeito, direta ou indiretamente, às culturas brasileira e / ou portuguesa, exibindo o impacto social do avanço tecnológico precoce nas histórias dessas culturas.” (LODI-RIBEIRO, SILVA, 2010, p.8). O sucesso do projeto levou a editora Draco a lançar em 2014 uma segunda coletânea de título *Vaporpunk: Novos documentos de uma pitoresca época steampunk*. Organizada por Fábio Fernandes e Romeu Martins, a publicação

trouxe prefácio de S. J. Chambers, autora que, junto com Jeff Vandermeer, escreveu o *Steampunk Bible* (2011), obra norte-americana referência neste subgênero da ficção científica. Ainda neste campo, destaque para a coletânea *Steampunk: Contos do Mundo do Vapor* (2017), organizado por Gianpaolo Celli e Sérgio Pereira Couto, e publicado pela Dragonfly Editorial reunindo dez contos de escritores e escritoras nacionais.

Reflexos desse interesse do público brasileiro pelas narrativas *punk* também se fizeram presentes em outras publicações da Editora Draco, como em *Dieselpunk: Arquivos confidenciais de uma bela época* (2011) e *Solarpunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um futuro sustentável* (2013), assim como também a obra *Retrofuturismo* (2013), da Tarja editorial, que, além de contemplar subgêneros conhecidos como o *cyberpunk* e o *steampunk*, trazia outras expressões na forma do *stonepunk*, *bronzepunk*, *middlepunk*, *clockpunk*, *dieselpunk*, *nazipunk*, *atomicpunk* e *transistorpunk*.

A segunda década do século vinte e um foi palco de uma diversificação das possibilidades do *steampunk* no Brasil em questões de gênero, sexo e fronteiras com outras vertentes do fantástico. No primeiro caso, a coletânea *SteamPink* (2011), publicada pela Editora Estronho e organizada por Tatiana Ruiz, reuniu contos *steampunk* escritos por mulheres. No campo do erotismo, Tatiana Ruiz e a Editora Ornitorrinco se reuniram para lançar *Erótica Steampunk: Por Trás da Cortina de Vampiro* (2013) e, subvertendo os limites entre a ficção científica e a fantasia, a Editora Estronho convidou Cândido Ruiz, Tatiana Ruiz e Marcelo Amado para organizarem a coletânea *Deus Ex Machina: Anjos e Demônios na Era do Vapor* (2013), trazendo seres do céu e do inferno como elementos centrais nas tramas.

Na esfera dos romances nacionais que se nutriram do potencial *steampunk*, duas obras merecem posição pioneira, uma ligada ao subgênero da ficção científica da História Alternativa e outra da subcategoria do *steampunk* conhecida como *steamfantasy*. No primeiro caso, *A mão que cria* (2006), de Octavio Aragão e publicada pela Editora Mercuryo. A obra reúne diversas referências da literatura do século XIX e início do século XX com elementos da cultura pop em um mundo onde Júlio Verne se tornou Presidente da França, transformando o país em uma superpotência mundial. A história prosseguiu em *A mão que pune - 1890* (2018), da Editora Caligari, com um *prequel* que amplia a ligação com o *steampunk* ao mesmo tempo em que insere o Brasil na história. No segundo caso, *O Baronato de Shoah: A Canção do Silêncio* (2011), de José Roberto Vieira, publicado pela editora Draco, vemos uma obra inserida na subcategoria do *steamfantasy* em que o mundo secundário característico da fantasia se une a ambientação *steampunk*. Em 2014 foi lançado a sequência *A Máquina do Mundo* (2014), publicada pela mesma editora. Outros romances *steampunk* escritos por brasileiros exploraram lugares e personagens consagrados do subgênero sem abordagem de questões nacionais, caso de *Homens e Monstros: A Guerra Fria Vitoriana* (2013), de Flavio Medeiros Jr., e *Le Chevalier e a Exposição Universal* (2015), de A. Z. Cordenonsi.

Mas seria ainda em 2014 que surgiria *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, publicado pela Editora Casa da Palavra/Leya. Este foi o primeiro romance nacional ambientado no Brasil e que trouxe a releitura de personagens da Literatura Brasileira no enredo (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p.196). Mais do que isso, esta obra ocupa lugar destaque ao refletir o

amadurecimento e exploração plena do potencial do *steampunk* em nossa literatura fantástica. Esta percepção é confirmada na obra seguinte do escritor, desta vez contando com a parceria experiente de outros nomes ligados ao *steampunk* nacional como A. Z. Cordenonsi e Nikelen Witter, resultando no romance *A alcova da Morte* (2017), publicado pela AVEC editora.

Refletindo as experimentações da literatura fantástica atual, *A alcova da Morte* é o resultado do trabalho colaborativo de seus autores. Cada personagem ficou sob a responsabilidade de um dos escritores culminando em uma obra dinâmica que revela a escrita de A. Z. Cordenonsi, Enéias Tavares e Nikelen Witter. Na trama, ambientada no Rio de Janeiro de 1892, um crime horrendo e misterioso ocorre na noite de inauguração da estátua do Corcovado, levando a agência de detetives Guanabara Real a se envolver na investigação. Gradativamente o trio de personagens desvela uma trama complexa de poderes terrenos e sobrenaturais que ameaçam não apenas a vida dos integrantes da agência, mas também podem causar destruição no país. Neste sentido, o grupo formado pela investigadora Maria Tereza Floresta, o engenheiro positivista negro Firmino Boaventura e o dândi místico de traços indígenas Remy Rudá exemplifica a proposta deste artigo de tomar o *steampunk* como símbolo da ficção científica brasileira no século XXI ao promover não apenas o diálogo com as raízes literárias de sua ascensão no Brasil na segunda metade do século XIX, mas também com as configurações desta expressão do modo fantástico no país. A composição do trio da agência de detetives promove o atravessamento das fronteiras desta obra *steampunk* para além das convenções da ficção científica, vindo a abraçar também o Romance de Detetives, o Decadentismo

e o Horror. Tal fato demonstra como esta vertente do modo fantástico no Brasil consegue balancear tanto a situação atual da Ficção Científica no mundo, marcada pelo cruzamento de gêneros narrativos, como também incorporar questões tipicamente ligadas à nossa realidade do passado e presente. No caso de *A alcova da morte* em questão Enéias Tavares, A. Z. Cordenonsi e Nikelen Witter usam a ambientação retrofuturista para discutir, dentro da perspectiva do Brasil nos últimos anos do século XIX, temas ainda contundentes na sociedade brasileira.

Firmino Boaventura, por exemplo, personagem desenvolvido por A. Z. Cordenonsi, é um engenheiro negro em um Brasil que ainda não sabe bem como lidar com os recém libertos escravos de 1888. Essa situação atravessa toda a trama onde vemos o personagem atrair a atenção das pessoas tanto por ser negro na presença e lugares de brancos quanto pela mão mecânica que o engenheiro possui. Ao tomar uma condução para se encontrar com Maria Tereza ele percebe que:

O bilheteiro, que viajava em pé, com cara de quem gostaria de estar em qualquer outro vagão, desdobrava-se em explicações aos passageiros. Era o progresso, respondia ele, enquanto atentava ao rangido das engrenagens de sua mão mecânica e para a cor de sua pele. O dinheiro dele era tão bom quanto o de qualquer outro e o patrão o demitiria se não o recebesse. Era a Lei e a companhia teria problemas se não dispensasse um tratamento mínimo aos novos cidadãos. (TAVARES; WITTER; CONDENONSI, 2017, p.21-22)

Dentro da diegese de *A alcova da morte*, Firmino é o representante vinculado a estética *steampunk* a partir da

incorporação de partes artificiais ao seu corpo que, se por um lado, reforça a sua posição marginal na sociedade carioca, por outro promove uma vantagem em relação às demais pessoas pelas habilidades mecânicas do dispositivo. Será no engenheiro Firmino Boaventura que o leitor e a leitora encontrarão os *goggles* e maquinários identificados com esta expressão retrofuturista.

A personagem Maria Tereza Floresta, por sua vez, desenvolvida por Nikelen Witter, abarca a situação das mulheres pobres e crianças de rua levadas à prostituição por conta das profundas mudanças levadas a cabo pelas reformas urbanas que visavam transformar a capital federal em uma Paris tropical. Como somos informados sobre ela:

Havia quem lamentasse as mudanças do bairro. Tereza não. Lamentava as pessoas arrancadas dali para dar espaço aos novos salões elegantes à sombra dos Arcos da Carioca. Quanto aos bulevares, gostava deles. Vivera adolescente dormindo pelas ruas daquele lugar, antes das reformas e mudanças. Conhecera a fundo a sordidez da região. Se a tivessem chamado, ela teria pego em uma picareta e ajudado a demolir tudo com a força de seus braços (TAVARES; WITTER; CONDENONSI, 2017, p.75)

Representando uma mulher empoderada em pleno fim do século XIX, a personagem encabeça o elemento detetivesco da trama sendo a chefe da Agência Guanabara Real e usando sua experiência como um ser das ruas e ex-prostituta para desvendar os segredos de poderosos e clarear a sujeira das ruas.

Por fim, completando o trio, o personagem Remy Rudá, criado por Enéias Tavares, é o veículo por meio do qual enxergamos o

espaço marginalizado dos cultos africanos, da homossexualidade e do Decadentismo dentro da *Belle Époque* carioca:

Boa parte dos estabelecimentos comerciais do Rio, especialmente os ditos familiares, não recebiam bem diversidades de qualquer estirpe. Remy, por exemplo, já passara várias vezes pela situação de ser convidado a se retirar, por seus trajes chamativos e sua postura invertida ofender os presentes (TAVARES; WITTER; CONDENONSI, 2017, p.65)

Descrito como um dândi místico de traços indígenas, Remy Rudá traz o elemento do Horror a *A alcova da morte* a partir do alinhamento do Decadentismo com o misticismo e das práticas ritualísticas dos terreiros nas margens do Rio de Janeiro.

Percebe-se então que Enéias Tavares, Nikelen Witter e A. Z. Cordenonsi usam personagens marginais para construir uma obra *steampunk* que dialoga com diferentes convenções e estruturas. Em um segundo plano, essa abordagem de personagens marginais evidencia o lugar marginal da ciência em solo brasileiro.

Quanto ao diálogo com as bases da ficção científica no Brasil, conforme demonstrado anteriormente, a Era Vitoriana foi apropriada por escritores da década de oitenta na Inglaterra e nos Estados Unidos como período para o desenvolvimento de tramas onde, semelhante ao futuro imaginado pelo *cyberpunk*, o imenso avanço tecnológico em diversos campos não apenas se revelou ineficaz em resolver os problemas sociais de grande parte da população, mas também foi responsável por agravá-los. Para tanto, as obras *steampunk* resgatam o *zeitgeist* presente no imaginário das Aventuras Extraordinárias de Júlio Verne e dos Romances Científicos de H. G. Wells, dentre outras influências, para tanto celebrar a

Ciência e o progresso (algo expresso nos maquinários a vapor e outros *gadgets* retrofuturistas) quanto criticá-los (representado no tratamento de questões sociais e econômicas ligadas aos marginalizados e minorias).

No Brasil, todavia, como vimos ao discorrer sobre o caminho percorrido pela ficção científica no Brasil a partir da segunda metade do século dezenove, a Ciência e o Progresso foram enxergados pelos escritores nacionais pelo viés da contemplação, do sobrenatural e do desagregador, sem a utilização das suas perspectivas positivas. O que obras como *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, *A Alcova da Morte* e algumas das coletâneas de contos citadas aqui que ambientam o *steampunk* em solo brasileiro abordando temas nacionais fazem é revisitar a Primeira República e, mais especificamente, a *Belle Époque* para, finalmente, estabelecer diálogo com o imaginário científico da época e explorá-lo como matéria prima de narrativas fantásticas. Nesta leitura, portanto, escritoras e escritores nacionais do *steampunk* preenchem, no presente, uma lacuna deixada aberta pelos escritores brasileiros do início do século XX.

Esta ação empreendida pelas obras brasileiras de *steampunk*, em especial aqui *A alcova da morte* que tomam o passado nacional em seus enredos, acaba por indiretamente tocar na problemática a respeito do lugar da ficção científica no Brasil. Remetendo as opiniões de Bráulio Tavares (1993) e Roberto de Sousa Causo (2003), já expostas aqui, sobre as possíveis razões da falta de uma cultura de Ficção Científica no país semelhante à observada na América, podemos considerar que, mais uma vez, a falta de uma visão otimista no início do século XX por parte de escritores brasileiros que demonstrasse a importância

e relevância da aplicação da Ciência na sociedade acarretou na sua pouca valorização enquanto elemento capaz de capturar a imaginação de outros escritores e escritoras e instigar a imaginação do público leitor. O que o *steampunk* promove, então, é uma ressignificação do lugar do saber científico em nossa sociedade, chamando a atenção de leitores e leitoras brasileiras para nosso passado na área com figuras como Santos Dumont, Padre Landell de Moura, Oswaldo Cruz e outros nomes cujos feitos fornecem matéria para narrativas fantásticas. Neste sentido, pelos argumentos apresentados, o *steampunk* brasileiro difere do que os críticos Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste (2006) consideram como a principal característica desse subgênero da ficção científica, que é o de promover uma reciclagem ao recuperar elementos do passado e atribuir-lhes nova utilização. O que está presente no território do *steampunk* brasileiro nesta segunda década do século vinte e um, de fato, é a utilização inédita desse passado ao lado de outras influências ligadas ao imaginário.

“O movimento literário está crescendo rápido, e ousou dizer que os próximos dois ou três anos vão ver o nascimento de um verdadeiro gênero literário *steampunk* brasileiro” (FERNANDES *Apud* CHAMBERS, 2014, p.12). As palavras proféticas do escritor Fábio Fernandes em 2014 para a editora de *Steampunk Bible* se concretizaram. Como foi analisado ao longo deste artigo, no qual foi apresentado um breve panorama da ficção científica nacional a partir de suas raízes na segunda metade do século dezenove, passando pelas diferentes ondas desta vertente do fantástico no país, chegando até os dias de hoje com o romance *A alcova da morte*, o *steampunk* é o herdeiro de uma tradição que reestabelece o diálogo com o passado da ficção científica no Brasil, promovendo o

equilíbrio entre valorização e crítica do pensamento científico. Obras do escritor e ilustrador Gabriel Billy, como o romance *Vera Cruz: Sonhos e pesadelos* (2018), em que o folclore brasileiro é revisitado pelas lentes do *steampunk* e *Ignotos, webcomics* mostrando um grupo de heróis formados por personagens da literatura fantástica brasileira da República Velha, além de projetos transmidiáticos encabeçados pelo Conselho Steampunk e pelo Orc Studio, levando narrativas *steampunk* para o universo das web séries e história em quadrinhos, vão nesse caminho, mostrando que a ficção científica brasileira vai buscar em seu passado rico de potencial narrativo a matéria prima para projetar o seu futuro.

REFERÊNCIAS

- ANTONIO, Rodrigo (2006). “A religião do progresso”. In: FUSER, Igor (Org.). *O leão britânico*. São Paulo: Duetto Editorial. (História Viva - Grandes Temas, 16). p.38-43.
- BELL, Andrea L.; MOLINA-GAVILÁN, Yolanda. (Eds.) (2003). *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middleton, CT: Wesleyan University Press.
- CAREY, John (1993). *Os intelectuais e as massas: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. Ronaldo Kyrmse (Trad.). São Paulo: Ars Poética.
- CARVALHO, J. M. de (1987). *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAUSO, Roberto de Souza (2003). *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2013). *Ondas na praia de um mundo sombrio: New Wave e Cyberpunk no Brasil*. (Tese - Doutorado em Estudos Linguísticos em Inglês) 315f. Universidade de São Paulo, São Paulo. In <https://goo.gl/sPb9vZ> Acesso em 2.Nov.2019.
- _____. (2015). “Esboço de uma história da crítica de ficção científica no Brasil”. In: SUPPIA, Alfredo. (Org.). *Cartografia para a ficção científica mundial: cinema e literatura*. São Paulo: Alameda. p.173-207.

CESERANI, Remo (2006). *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR.

CHAMBERS, S. J. (2014) “Prefácio”. In: FERNANDES, Fábio; MARTINS, Romeu. *Vaporpunk: Novos documentos de uma pitoresca época steampunk*. São Paulo: Draco. p.10-13.

CLUTE, John (1995). *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*. London: Dorling Kindersley.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (1995). “Steampunk”. In: _____. *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin’s Griffin. p.1161.

CUNHA, Fausto (1974). “A ficção científica no Brasil”. In: ALLEN, L. David. *No mundo da ficção científica*. Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy (Trad.). São Paulo: Summus Editorial. p.5-20.

DUNBAR, David Lincoln (1976). *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*. (Dissertation - Doctor of Philosophy). The University of Arizona, Arizona. In <http://hdl.handle.net/10150/289377> Acesso em 2.Nov.2019.

FERNANDES, Fábio (2006). *A construção do imaginário cyber*: William Gibson, criador da cibercultura. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.

GENS, Rosa Maria de Carvalho (1994). “Os tempos mudaram, meu caro...”. In: RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice (2006). “Le steampunk: une machine littéraire à recycler le passé”. *Revue Cycnos*, 22(1). Nice (França): Université de Nice. In <https://goo.gl/2W5rLG> Acesso em 7.Out.2019.

HEARSCMANN, Micael Maiolino, PEGORARO, Everly, FERNANDES, Cíntia SanMartin Fernandes (2013). “Steampunk e retrofuturismo: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas”. *Comunicação, mídia e consumo*, 10(28). São Paulo: ESPM, Mai./Ago, 209-228. In <http://bit.ly/2PFdxO2> Acesso em 2.Mar.2020.

HOBBSAWM, J. Eric (1988). *A Era Dos Impérios: 1875-1914*. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo (Trad.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LODI-RIBEIRO, Gerson, SILVA, Luís Filipe (2010). “Prefácio”. In: _____. (Orgs.). *Vaporpunk: Relatos steampunk publicados sob as ordens de Suas Majestades*. São Paulo: Draco. p.6-9.

MACARTNEY, George (2006). "An Account of Ireland in 1773 by a Late Chief Secretary of that Kingdom". In: KENNY, Kevin. *Ireland and the British Empire*. Oxford: Oxford University Press.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico brasileiro: O insólito literário do Romantismo ao Fantasma*. Curitiba, PR: Arte & Letras.

MCDOWALL, David (1995). *An Illustrated History of Britain*. Essex: Longman.

MITTELMAN, Tânia (2003). *A revolta da vacina: vacinando contra a varíola e contra o povo*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna.

MORTON, A. L. (1970). *A história do povo inglês*. José Laurênio de Melo (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MOYLAN, Tom (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Colorado: Westview Press.

NEDELL, Jeffrey D. (1993). *Belle Epoque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Celso Nogueira (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

NEVINS, Jess (2008). "Introduction": The 19th-Century Roots of Steampunk. In: VANDERMEER, Ann & VANDERMEER, Jeff (Orgs). *Steampunk*. San Francisco: Tachyon. p.3-11.

PEGORARO, Éverly (2014). "Retrofuturismo e experiência urbana: o steampunk no Brasil". *XII Congresso De La Asociación Latinoamericana De Investigadores De La Comunicación (ALAIIC)*, Lima, Peru. In <https://goo.gl/9R2rGZ> Acesso em 20.Out. 2019.

RIO, João (1971). "A pressa de acabar". In: MARTINS, Luís. *João do Rio: uma antologia*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

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

SÁ, Alan de (2019). "Por que fazer o Nordeste Sertãopunk?". *Medium*. In <https://medium.com/alan-de-s%C3%A1/sertãopunk-c0e0015a13ea> Acesso em 02.Mar.2020.

SEVCENKO, Nicolau (1984). *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Editora Brasiliense.

SILVA, Alexander Meireles da Silva (2005). *Literatura inglesa para brasileiros: literatura e cultura inglesa para estudantes brasileiros*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna.

_____ (2008) *O admirável mundo novo da República Velha: O nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*. (Tese - Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. In <https://goo.gl/Au75GN> Acesso em 02.Nov. 2019.

SOUZA, Waldson Gomes de (2019). *Afrofuturismo: O futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea*. (Dissertação - Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília. In <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35472> Acesso em 02.Mar.2020.

STRAW, W. "Scenes and Sensibilities" (2006). *E-compós*, (6), Ago, Brasília. In <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/83/83> Acesso em: 01.Mar.2020.

TAVARES, Bráulio (Org.) (2003). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da palavra.

_____ (2011). *Páginas do Futuro: contos brasileiros de ficção científica*. Rio de Janeiro: Casa da palavra.

TAVARES, Enéias; WITTER, Nikelen; CORDENONSI, A. Z. (2017). *A alcova da morte*. Porto Alegre: AVEC.

TAVARES, Enéias; MATANGRANO, Bruno Anselmi (2018). *Fantástico brasileiro: O insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. Curitiba, PR: Arte & Letras.

ZACARIAS, Gabriel Ferreira (2006). "Orgulho e desigualdade". In: FUSER, Igor (Ed.). *O leão britânico*. São Paulo: Duetto Editorial. (História Viva - Grandes Temas, 16). p.52-56.

01

ENTREVISTA COM M. ELIZABETH GINWAY

Roberto de Sousa Causo (pesquisador independente)

*Recebido em 03 mar 2020.**Aprovado em 23 mar 2020.*

Roberto de Sousa Causo é Doutor em Letras em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês, atuando principalmente na pesquisa dos seguintes temas: ficção científica, literatura, ficção científica brasileira, cultura popular e história literária; possui ainda intensa atividade de divulgação e produção literária, nessas áreas; Graduado em Inglês/Português pela Universidade de São Paulo (USP-2004). Atua principalmente na pesquisa dos seguintes temas: ficção científica, literatura, ficção científica brasileira, cultura popular e história literária. Possui ainda intensa atividade de divulgação e produção literária, nessas áreas.



M. Elizabeth Ginway é professora associada do Departamento de Estudos Hispânicos e Lusófonos da Universidade da Flórida em Gainesville. Destacada especialista em literatura fantástica brasileira, ela é autora de *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro* e *Visão Alienígena: Ensaio sobre Ficção Científica Brasileira*, dentre outros estudos. Nesta entrevista exclusiva concedida a Roberto de Sousa Causo – outro pioneiro desbravador do fantástico nacional –, ela conta para a *Abusões* o solitário e admirável percurso de se estudar literatura fantástica brasileira nos Estados Unidos numa época em que pouco se estudava esse tipo de obra em terras tupiniquins. Conhecida como “Libby” entre os amigos, atualmente revisa o texto do seu terceiro livro, com título provisório de *Altered Bodies: Sexuality, Cyborgs and the Undead*, no qual compara a ficção especulativa do México e do Brasil.

P.: Como foi a sua trajetória acadêmica, com ênfase em se tornar uma brasilianista?

R.: Comecei a estudar o português em 1979. Tendo estudado francês e espanhol no ensino médio, optei pelo curso de Literatura Comparada para a licenciatura no Smith College, a maior faculdade de Liberal Arts and Sciences para mulheres. Na faculdade, comecei a estudar também a literatura e a política da América Latina, e achava a área dinâmica, cheia de questões de maior interesse do que as da literatura canônica da área de literatura comparada tradicional.

Depois do curso de Língua Portuguesa, o mesmo professor, Charles Cutler, ofereceu um curso no semestre seguinte que combinava os clássicos de Cinema Novo com leituras de romances como *Vidas Secas* e *Macunaíma* – as obras literárias

modernistas em que os filmes se baseavam. Também incluía obras experimentais como *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, e as comparações da política populista entre o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e a peça teatral de *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. Esse curso sobre literatura e cinema brasileiros foi marcante para mim, com a combinação de cinema, literatura e música inspirando a incipiente brasilianista em mim.

Em 1981, me candidatei para fazer a pós-graduação em Letras (Espanhol e Português) na Vanderbilt University, e após um ano de estudo solicitei uma bolsa da Fulbright para estudar no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), na Universidade de São Paulo, com uma proposta para documentar contatos de intelectuais franceses com modernistas brasileiros. Como parte da proposta, disse que queria ser “brasilianista” e que esta bolsa seria uma parte fundamental da minha formação. Ganhei a bolsa e passei um ano em São Paulo, pesquisando, aprendendo a história brasileira, e viajando ao norte e ao sul do Brasil por um ano. Cheguei a frequentar aulas de professores conhecidos na época: Antônio Dimas, meu orientador no Brasil, Valetim Facioli e Alfredo Bosi.

No IEB, a Professora Telê Porto Ancona Lopes, que conhecia bem o arquivo de Mário de Andrade, localizou para mim uma série de artigos escritos por Benjamin Péret, um surrealista francês que conheceu Oswald de Andrade e que passou o período de 1929 a 1931 no Brasil. Foi essa a base da minha carreira de brasilianista, e devo muito a ela pela indicação.

Péret foi agitador trotsista, escreveu sobre de Revolta da Chibata e João Cândido, e como jornalista cobriu manifestações de religiões afro-brasileira, numa série de 12 textos chamada “Candomblé e Macumba”. Conviveu com intelectuais da família Houston no Rio, tendo casado com a cantora Elsie Houston. Foi expulso do país por ordem de Osvaldo Aranha. Aprendi bastante história brasileira tentando descobrir a trajetória de Péret no Brasil, e entrevistei intelectuais como Rubens Borba de Moraes, Lívio Xavier, Antônio Bento de Araújo Lima, Mary Pedrosa – irmã de Elsie e a viúva do crítico de arte Mário Pedrosa –, e o jornalista Hilcar Leite.

Foi uma aprendizagem valiosa, insubstituível, porque comecei a entender como Péret fora excluído, por razões não inteiramente claras, da história literária oficial. Mesmo parecendo que essa pesquisa tem pouco a ver com a minha pesquisa subsequente na área de ficção científica (FC) e literatura fantástica, formou uma base sólida de estudos sócio-históricos, confirmando também o meu interesse por temas marginais ou pouco estudados.

Vida de brasilianista aqui é dar aulas de língua, redação, cultura e literatura – e ir a conferências e publicar. É uma vida bastante solitária, mas o mais compensador é o interesse dos brasileiros pelo meu trabalho.

P.: Uma curiosidade de quem toma contato com seu trabalho está em como você se voltou para o estudo da ficção científica brasileira (FCB). Foi pioneira no tratamento da FC do Brasil como um assunto acadêmico legítimo, algo que vem ganhando força na academia brasileira.

R.: Como professora fazendo carreira numa universidade de pesquisa (Research 1 University), tive de publicar um livro acadêmico por uma editora universitária, para garantir a minha posição acadêmica. Tive um prazo de 1997 a 2003 para produzir o livro, e resolvi reescrever minha tese de doutorado focando a FCB.

Uma vez especializada na FCB, foi natural que eu continuasse, sobretudo porque na área de letras hispano-americanas, a FC ganhava mais força com os trabalhos da Andrea Bell, e de J. Andrew Brown, dentre outros. Desde então, tenho participado de conferências e recebido convites para escrever capítulos para livros de FC que foram moldando a minha produção nessa área. Historicamente, no decorrer da pesquisa para o meu livro *Ficção Científica Brasileira: Mitos Culturais e Nacionalidade no País do Futuro*, conheci vários escritores do gênero. Por ter contato prévio com Luciana Villas Boas, uma editora da Record que visitara a Universidade da Flórida em 1997, entrei em contato com Jorge Luiz Calife. Logo depois, ele me passou os contatos de Braulio Tavares, Gerson Lodi-Ribeiro e Roberto Causo. Tive a oportunidade de falar com todos em 2000 e conhecer a pesquisadora Rachel Haywood Ferreira, autora de *The Emergence of Latin American Science Fiction* (2011). Lembro que Braulio tinha uma coleção incrível de livros em casa e um interesse pela história da FC. Ele ficou supreso de conhecer a única outra pessoa que tinha lido *O Reino de Kiato* (1922), de Rodolfo Teófilo, além dele. A oportunidade de falar com estes autores e autores/pesquisadores foi fundamental para a realização do meu estudo, e lhes devo muito pelos materiais

e ideias fornecidas – além de uma convivência amistosa que dura até hoje.

P.: Na primeira fase de seus estudos da FCB, você se focou em como ela expressa as ansiedades em torno da modernização do Brasil. Qual é a singularidade dessa experiência brasileira, à luz da nossa FC?

R.: A ideia do livro era de examinar a produção da FCB como um barômetro da modernização, isto é, antes, durante e depois do governo militar. Por um lado, tais ansiedades a respeito da modernização são universais, porque em quase todos os casos, a modernidade suplanta e destrói tradições e identidades, como mostra Marshall Berman no seu estudo *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A Experiência da Modernidade* (1982). Apesar de não citar a obra de Berman explicitamente no meu estudo, a ideia de choque cultural e a ansiedade de perder as qualidades que marcam a cultura brasileira forneciam material para o meu estudo. Por isso resolvi usar os ícones da FC de Gary K. Wolfe e sua representação de humanidade (robô e alienígena) e da paisagem (a cidade, a terra devastada e a nave espacial), e investigar como as narrativas brasileiras diferenciavam-se dos modelos ou paradigmas anglo-americanos. Para sondar estas diferenças culturais, usei a ideia de mitos de identidade brasileira, entre eles: o mito da terra verde e fértil, o mito da grandeza do território e destino brasileiros, o mito da democracia racial e do povo pacífico, para ver como eles ajudavam a explicar o *twist* brasileiro dos contos.

Para dar um exemplo, na geração dos anos 60 – a Geração GRD¹ –, a ideia do robô invasor, psicótico ou ameaçador de Asimov é muito diferente do robô brasileiro de Carneiro, Scavone, Queiroz, que é parte da família, amigo, amante. Argumento que isso vem de mitos culturais e da tradição de agregados, o legado da escravidão e do trabalho doméstico. Assim, a modernidade entra na casa, onde é moldada pela cultura brasileira. Outro caso é o alienígena que ou chega no Brasil, tira recursos e sai com o colonizador, ou fica totalmente alheio à humanidade – como nos romances de Jeronymo Monteiro *Os Visitantes do Espaço*, ou no conto de Dinah Silveira de Queiroz, “Eles Herdarão a Terra”. O sentido de impotência diante de forças colonizadores e a ansiedade e da Guerra Fria contribuem para essa visão da periferia.

Por outro lado, também existem fantasias de colonização invertidas, um tipo de narrativa que dá poder à cultura brasileira através dos alienígenas. Em “Má-Hôre” de Rachel de Queiroz, um pequeno alienígena identificado com uma cultura marítima consegue matar humanos sequestradores e comandar a nave para voltar ao seu planeta. Levy Meneses em “Ukk”, assim como Wilmar Sassi em “T-935”, descrevem alienígenas seduzidos ou abasileirados pelo contato com a cultura local. Assim, a cultura brasileira acaba vencendo não por armas, mas pelo poder da sua cultura. Estas são maneiras em que, apesar de talvez aparentar serem contos derivativos ou imitações, o filtro da cultura brasileira modifica os temas

1 Nome pelo qual ficou conhecido o grupo de escritores publicado pelo importante editor Gumerindo Rocha Dorea, cujas iniciais davam o nome à editora que fundou (Nota do Editor).

e paradigmas de cientificismo, conflito, força e conquista típicos da Idade Dourada da FC anglo-americana – para um questionamento dos paradigmas colonialistas e superioridade científico-racionalista. Estes últimos exemplos foram citados no *Routledge Companion to Science Fiction*, no capítulo sobre FC e pós-colonialismo.

Nos anos 70, surgem nas distopias as mesmas ansiedades, com a crítica velada do regime militar: uma tecnocracia instalada reprime toda forma de comportamento espontâneo, regulamenta a sexualidade e a reprodução, controla a mídia e a cultura, polui e destrói a natureza. Outra vez, surgem mitos de identidade brasileira, do país do povo dócil, da mestiçagem e da democracia racial, da terra verde. Todos ganham força para contestar o discurso modernizante que ameaçaria qualquer traço de brasilidade.

Nesse capítulo, estudei obras de autores mainstream como *Fazenda Modelo* (1974) de Chico Buarque, *Adaptação do Funcionário Ruam* (1975) de Mauro Chaves, *O Fruto do Vosso Ventre* (1976) de Herberto Sales, e *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* (1976) de Maria Alice Barroso. Vi que a mulher chega muitas vezes a fazer o papel de arquétipos tradicionais de traidora ou prostituta (Maria Magdalena), ou de sacrificadora ou mãe, salvadora do povo (a Virgem Maria), nas obras de Barroso, Chaves – e Ruth Bueno em *Asilo nas Torres* (1979). A obra mais complexa da época, *Não Verás País Nenhum* de Ignácio Loyola Brandão vai na direção da ecocrítica, além de criticar e questionar os mitos de identidade brasileira.

P.: Um dos desdobramentos mais interessantes da sua pesquisa foi a criação de um modelo de como abordar e interpretar a produção de FC de países do Terceiro em desenvolvimento. Fale desse modelo, e que reação a sua proposta despertou.

R.: Como brasilianista trabalho em relativo isolamento – às vezes acho que são poucos os que se interessam pela FCB; sou a única professora/pesquisadora (*tenured*) no meu departamento, onde os outros vinte são da área de Espanhol. Há outra professora brasileira que ministra e supervisiona aulas de cultura e língua, mas ainda assim são 2 a 20, ou seja, dez vezes mais. Tenho de manter o *major* e *minor* (concentrações de área) de Português, o programa de imersão no Rio de Janeiro, e ministrar todos os cursos avançados, já que meu outro colega se aposentou em 2016².

O meu modelo para analisar a FC pela realidade ou mitologia cultural foi, para mim, uma ferramenta útil no caso brasileiro. Acho que John Rieder e outros articularam a base colonialista da FC a partir do ponto de vista de países colonializadores. Era isso que quis fazer do ponto de vista de países mais periféricos. De certa forma, ao dizer que a produção de FC de países como o Brasil precisa ser analisada dentro de seus próprios paradigmas culturais, eu queria chamar atenção para a originalidade e para o gesto antropofágico ou anti-colonial, e que este gesto só é legível a quem conhece o contexto cultural, e que isto não deve ser omitido.

2 Recentemente, recebi um documento de uma agregadora de citações minhas que mostra certa repercussão com mais de 400 citações, com variantes do meu nome, e como todos os meus livros, artigos em todas as áreas (Machado de Assis, Rubem Fonseca), etc.

Assim, uma ferramenta como a dos mitos culturais poderia ser aplicada para sondar mais profundamente as preocupações e originalidade da produção de cada país. O crítico Luis Cano defende que todas os caminhos da FC hispano-americana conduzem a Borges, mas não sei se isto se aplicaria ao Brasil, porque as raízes da FCB seriam outras, vindo talvez do gótico e de Machado de Assis por um lado, e da vertente do fantástico de Murilo Rubião e Lygia Fagundes Telles. Para mim, a leitura da FC é moldada pelo contraste entre expectativas e paradigmas da FC, e a sua transformação pela cultura do país, marcado pelo contexto cultural.

Enquanto existe uma certa saudade cultural na produção dos anos 70, a geração pós-ditadura começa a parodiar, questionar e assimilar a FC do modo antropofágico da forma esboçada por Ivan Carlos Regina. Apesar de não ser compreendido na época, Regina exigia uma assimilação crítica dos paradigmas estrangeiros, e acredito que os bons autores começaram a realizar esta visão em obras de vários subgêneros: FC *hard*, FC da informática e cibernética, *cyberpunk*, história alternativa, *steampunk* e sustentabilidade. Tenho dedicado a maioria dos meus artigos à produção de autores contemporâneos (1980 até o presente), tentando assimilar o que puder de longe. Com o trabalho de Marcello Simão Branco e Cesar Silva no *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica*, de 2004 até 2014, testemunhei a explosão da FC&F no Brasil. Antes era mais fácil dar conta, mas agora, tenho que selecionar as leituras com o aumento de publicações na área.

P.: Atualmente, sua pesquisa assumiu com mais ênfase o feminismo e *the body politic*, já presentes na sua primeira fase. Como você trata essas teorias no âmbito da FCB?

R.: Comecei a perceber alguns temas recorrentes, como a corporalidade e insistência da FCB que recusava a idealização de nirvanas cibernéticas. Tenho um interesse recorrente na temática feminina e nas questões de gênero. Eu citaria o meu artigo de 2007 da revista *Foundation*³, em que notava fases da escritura de FC por autoras brasileiras: como a voz feminina da FC usava personagens masculinos na narração nos anos 80 e 90, para depois colocar mulheres em papéis masculinos a partir dos 2000 (soldada/funcionária de empresa/astronauta), parodiar e questionar esta voz masculina, ou assumir um ponto de vista mais feminino e feminista nos sub-gêneros de fantasia e horror. Continuei este trabalho sobre gênero com um artigo da *Luso-Brazilian Review* de 2010⁴, em que usava o termo “transgênero” para descrever personagens que transitavam entre os dois gêneros tradicionais, para mostrar como isso é tema recorrente na FC&F desde a época de Machado de Assis com “As Academias de Sião”, conto de 1884, e que surge de novo numa novela de Coelho Neto de 1908, *Esphinge*, e depois na temática do texto do modernista português Mário de Sá-Carneiro, *Confissão de Lúcio* (1914). A instabilidade de gênero, tema teorizado como performatividade por Judith Butler, parece uma faceta original

3 *Foundation* 2007, (99), primavera, 49-61. Disponível na revista eletrônica *Strange Horizons* (23 de setembro de 2013), em <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/recent-brazilian-science-fiction-and-fantasy-written-by-women/>

4 “Transgendering in Luso-Brazilian Speculative Fiction from Machado de Assis to the Present”. *Luso-Brazilian Review* 47(1) (junho 2010): 40-60. Disponível para download em <http://lbr.uwpress.org/content/47/1/40.refs>

da FC&F luso-brasileira. Autores como Fideli, Carneiro, Causo e Lodi-Ribeiro têm imaginado gênero de forma flexível, e, de certa forma, dando continuidade a textos anteriores.

Tenho um artigo sobre o fenômeno de oviparidade e gravidez nas letras latino-americanas em espanhol na *Revista Iberoamericana* (2017)⁵. Há textos escritos por Finisia Fideli no Brasil, por Marta Aponte Alsina em Porto Rico, e por Diana Tarazona no México; todas utilizam o conceito de oviparidade para reimaginar o dilema e sacrifício materno e os papéis de gênero e a criação de filhos. Cito estudos de feministas francesas conhecidas, como Irigaray, Cixous e Kristeva, que são teóricas que lidam com o corpo e fazem referência ao estado de gravidez e maternidade como temas dignos de análise crítica. A FC é um gênero que consegue reimaginar e reconstituir o corpo de forma verossímil ou científica por um lado, evocando a transformação que beira ao horror e à paródia por outro.

O tema do corpo político [*body politic*] tem mais a ver com a biopolítica, tema que recorre no meu artigo mais recente sobre os zumbis na literatura brasileira (*Alambique* 2018)⁶, e como a sociedade controla os corpos dos cidadãos. Estas ideias surgem primeiro de Foucault, e mais recentemente dos filósofos italianos Giorgio Agamben e Roberto Esposito. Acredito que, como mostra David Dalton nas letras latino-americanas, o zumbi não é tão temível na literatura latino-

5 “Simios, Ciborgues y Reptiles: La Oviparidad em Obras de Escritoras Latinoamericanas de Ciencia Ficción y Fantasía”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), abr.-set.2017, 645-56. In <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/7524>.

6 “Eating the Past: Proto-Zombies in Brazilian Fiction 1900-1955”. *Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía*, 6(1), dez. 2018, artigo 7. In <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol6/iss1/7/>.

americana porque os regimes colonialistas da região criaram *zumbis metafóricos* (termo meu) que tentavam resistir a sua exploração através da ideia antropofágica, contestando a civilização hegemônica. Então, retomo textos como “A Nova Califórnia” de Lima Barreto, ou “Flor, Telefone, Moça” de Carlos Drummond de Andrade como textos de zumbis metafóricos para mostrar a convivência com formas de exploração de mão de obra escrava ou do novo consumismo para ilustrar como a biopolítica faz parte de um sistema econômico global.

P.: Outro desenvolvimento de interesse recente no seu trabalho foi o transbordamento do seu campo de pesquisa para a FC hispano-americana. Como tem sido essa extensão do seu objeto de pesquisa, e que conclusões você tem alcançado?

R.: Justamento pelo isolamento que sinto como uma das poucas pesquisadoras da FC brasileira, resolvi puxar o diálogo com outros colegas da área. Embora isso pareça um interesse mais recente – isto é, a FC hispano-americana –, ele remonta a uma aula que dei em inglês em 2009 sobre a FC latino-americana baseada na antologia *Cosmos Latinos* e em traduções de contos brasileiros de FC. Em 2010, ganhei uma bolsa da UF para pesquisar a FC em espanhol. Usei a verba para me consultar com J. Andrew Brown, para a elaboração de uma antologia de ensaios, o que resultou no livro *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (2012), e para duas viagens ao México: uma para um simpósio em Tijuana e outra para consultar Miguel Ángel Fernández Delgado na Cidade do México. Inclusive já dei duas aulas em espanhol sobre a FC hispano-americana em 2014 e em 2016. Embora o meu espanhol não seja tão fluente

quanto o português, tinha dado aulas de língua em espanhol durante a pós-graduação na UF e na Emory University.

Escolhi me focar no México porque a trajetória da FC mexicana é similar à brasileira (com certas diferenças, claro), e porque representa outro Estado que, de certa forma, baseou a sua identidade cultural e legitimidade política – como o Brasil – na ideia de mestiçagem ou do povo mestiço. Ao examinar a literatura especulativa dos dois países, que tem sido marginalizada pela preferência à literatura modernista/experimental ou neorrealista⁷, descobrimos uma outra história literária de uma literatura marginalizada: a de corpos de gênero ambíguo, ou de corpos dilacerados e remontados pela tecnologia ou a de corpos ressuscitadas como mortos-vivos. Esses textos, venho argumentando, reconstituem o *corpus* da FC nacional dos dois países, enquanto ilustram o que Angel Palou tem chamado de o “fracasso do mestiço” do Estado no cinema e na literatura do México. Ao examinar o corpo sexual, o corpo do ciborgue e do desmorto (vampiros e zumbis), constrói-se uma história literária alternativa, da resistência do corpo e de um *ethos* alternativo que desafia o discurso modernizante legitimada pela retórica da mestiçagem. Assim, a literatura periférica (especulativa) desses países ganha voz e força enquanto devora, antropofagicamente, ou resiste, por um *ethos* barroco – de acordo com o filósofo Bolívar Echeverría – os modelos estrangeiros e a hipocrisia do estado. A biopolítica forma a base da análise, com capítulos traçando exemplos do século XIX ao presente. Enfim, o título provisório do meu projeto já

7 Ver o artigo de Pepe Rojo sobre a marginalização da FC mexicana: <http://cfm.mx/?cve=11:19>.

mudou várias vezes, mas o *working title* básico é “O Corpo na Ficção Especulativa Mexicana e Brasileira”. Outros projetos futuros incluem a possível tradução de *A Espinha Dorsal da Memória* (1989) de Braulio Tavares, e uma antologia de contos brasileiros de FC traduzidos para o inglês com os jovens colegas James Krause e Christopher Lewis para a Vanderbilt University Press. Tenho obrigações de publicar artigos sobre *cyberpunk* latino-americano, a influência de *Frankenstein* e Mary Shelley no Brasil, sobre a série Netflix *3%* e outro sobre vampiros brasileiros. Tudo até agosto. Veremos se consigo.

01

O HORROR MELANCÓLICO: RESENHA DE *BILE NEGRA*, DE OSCAR NESTAREZ

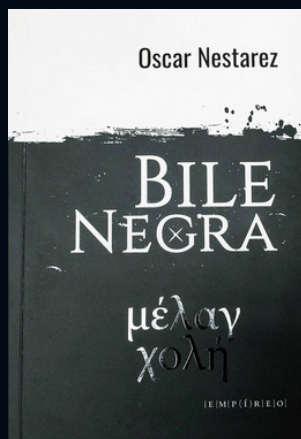
Louise Farias da Silveira

*Recebido em 03 mar 2020.**Aprovado em 27 mar 2020.*

Louise Farias da Silveira possui graduação em Letras Português/Inglês (2012) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e mestrado em Letras na área de concentração História da Literatura (2015) pela mesma instituição. Lecionou na rede de ensino fundamental do município de São José do Norte, atuou como professora-bolsista do Núcleo de Língua Inglesa do Programa Idiomas sem Fronteiras (ISF) na Universidade Federal do Rio Grande e como professora substituta da área de Língua Inglesa na referida universidade. Seus interesses de pesquisa relacionam-se aos seguintes temas: Literatura Brasileira, Literatura Comparada e Insólito Ficcional. É professora do Instituto Federal Catarinense (IFC), atuando no Campus Santa Rosa do Sul, e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

*Ooh, I'll top the bill, I'll overkill
I have to find the will to carry on
(Queen, The Show Must Go On)*

Bile Negra, publicado em 2017 pela Empíreo Editora (hoje Pyro), é o primeiro romance do escritor paulistano Oscar Nestarez, que até então publicara *Sexorcista e outros relatos insólitos* (2014) e *Horror adentro* (2016). A edição apresenta uma capa nas cores preto e branco, com o predomínio do tom escuro. A primeira e a segunda orelha do livro apresentam, respectivamente, a biografia do autor e uma breve introdução do tema, explicando sua relação com os termos gregos μελαγχολία, ou *melagcholíá*: μέλας = mélas, “negro” e χολή = cholé, “bile”.



Já na quarta capa, um questionamento provoca o leitor: “O que acontece quando perdemos as rédeas de nossa própria mente?” Abaixo, um resumo contextualiza a narrativa, mencionando a personagem Vex e resumindo os princípios da Teoria Humoral, em torno da qual o enredo será desenvolvido.

O capítulo um inicia, o leitor é situado em uma sala de espera de um consultório psiquiátrico. O narrador em primeira pessoa analisa o espaço ao seu redor e questiona-se a respeito dos companheiros que ali aguardam para serem atendidos, atenta para o fato de eles estarem com os pulsos cobertos, diferente de si, que não vê razão em esconder as próprias cicatrizes.

Antes de apresentar o narrador Vex, os trinta e dois capítulos do romance precedidos por uma epígrafe, retirada da canção “Flores

Astrais”, da banda brasileira Secos e Molhados: “O verme passeia na lua cheia”. O intrigante trecho fará sentido posteriormente, ao longo da leitura da obra. Ademais, impresso em páginas pretas, em fonte itálica, as escolhas gráficas para o prólogo indicam tratar-se essa de uma história a parte daquela principal, ainda que relacionada com a mesma – essa formatação e temática se repetirá em outros capítulos.

Retornando ao capítulo inicial, Vex é atendido pela doutora Norma, a quem relata sua recente melhora, creditada por ele às descobertas que teriam feito juntos nas seções anteriores. A ambientação das primeiras cenas e os diálogos apontam para um provável romance psicológico, focado nas aflições de um narrador e seus distúrbios emocionais.

Ao relatar o impacto psicológico sofrido após um acontecimento traumático, seguido de um período inconsciente, Vex descreve aqueles que foram os piores meses da sua vida, quando fora tomado por “uma angústia tão grande que eu não conseguia pensar em nada que não fosse medonho [...] Era como perder as rédeas da mente. A cabeça disparava por lugares tenebrosos” (NESTAREZ, 2017, p.22).

As descrições das experiências vivenciadas pelo narrador-protagonista durante seu período depressivo nos remetem a textos consagrados, no qual a temática foi tratada com profundidade e sensibilidade. Não há como não lembrar da personagem Esther em *A Redoma de Vidro*, da escritora norte-americana Sylvia Plath, para quem o padecimento sob uma existência obsessivamente melancólica a fazia sentir impotente: “Para a pessoa dentro da

redoma de vidro, vazia e imóvel como um bebê morto, o mundo em si é um sonho ruim” (PLATH, 2005, p.237 - tradução nossa)¹.

Todavia, a redoma sob a qual Vex se encontra é abordada por Nestarez sob outro ponto de vista: o do horror. O leitor atento há de perceber o selo colado à capa do livro que tem em mãos: Prêmio ABERST² 2018 de Melhor Romance de Horror. A afiliação do autor à literatura do medo não é um acaso, uma vez que o ficcionista dedica-se aos estudos da literatura de horror, tendo publicado *Poe e Lovecraft: um ensaio sobre o medo na literatura* (2013). Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP, o escritor também colabora mensalmente com a *Revista Galileu*.

Outro fator que transcende os limites da ficção e leva as vivências do autor para dentro de sua obra é o espaço ficcional que serve de cenário para a primeira metade da narrativa, ambientada na cidade de São Paulo. O movimento intenso da capital e as alterações climáticas parecem refletir diretamente no estado de espírito da personagem:

Nuvens carregadas se acumularam, e a aragem seca deu lugar a um vento úmido. Gostava muito de quando São Paulo me surpreendia assim, sem mais nem menos. E a leve irritação causada pelo calor, que procurei esconder da doutora por considerar irrelevante, deu lugar a um inabalável ímpeto realizador. Sentia-me, naquele final de tarde, maior do que no começo do dia. (NESTAREZ, 2017, p.18)

Assim como o clima inconstante da metrópole, Vex também percorre um caminho contrário à linearidade. Ora sente-se

1 “To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream.”

2 Associação Brasileira de Escritores de Romance Policial, Suspense e Terror.

empolgado e dilui-se em meio aos tantos sujeitos da mais populosa cidade brasileira, saindo de Higienópolis, passando por Pinheiros; ora refugia-se com os amigos Sandra, Téo, Vera, Môa e Caio Graco (CG) em um bar na Mooca, “à margem do movimento frenético que é a passagem do tempo em São Paulo” (NESTAREZ, 2017, p.19).

Referências à cultura *pop* são constantes na obra; nessas primeiras páginas bandas de *pós-punk* como *Cocteau Twins*, *Dead Can Dance* e *Sisters of Mercy* embalam a narração e mostram sua afiliação com uma atmosfera da subcultura gótica da década de 1980. Nestarez vai dos clássicos do *jazz* ao rock alternativo, mostrando sua versatilidade em uma prosa que se delinea entre a norma culta da língua e o palavreado vulgar e obsceno utilizado em um informal diálogo entre amigos.

A trama desenrola-se mostrando o relacionamento amoroso, embora confuso, entre Vex e Sandra, os quais compartilham de “fugas mentais” similares. Não por acaso a personagem feminina vai ser a primeira a ser acometida pelo mal que se espalhará no plano ficcional como uma epidemia, lançando o protagonista uma vez mais a uma jornada caótica em busca de sobrevivência.

Seria falso dizer que o insólito irrompe na narrativa de maneira abrupta. Nestarez conduz seu leitor através da perspectiva de um narrador em primeira pessoa que aparenta perceber uma mudança gradual no universo ao seu redor, seja observando as escleras escurecidas de algumas pessoas que vivenciam uma suposta tristeza, seja ao comentar profeticamente “que algo tremendo estava prestes a acontecer” (NESTAREZ, 2017, p.28).

A *Bile Negra* do título é evocada no plano ficcional através do livro *Bible of the Black Bile*, um tratado de medicina pré-moderna

publicado sob o pseudônimo Grigora. O texto, mistura de ciência, filosofia e ocultismo, chega às mãos de Vex para que esse o traduza ao Português. Mõa explica ao amigo o que seria a bile negra: “É uma antiga teoria médica segundo a qual a nossa saúde se mantinha pelo equilíbrio entre quatro humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra” (NESTAREZ, 2017, p.32). Os humores associam-se, respectivamente, a diferentes estados de espírito: à alegria e ao amor; à irritação e à raiva; à moderação e à frieza; e, por último, ao desânimo e à tristeza.

A partir daí o protagonista interessa-se pelo tema, tomando ciência da suposta associação dos humores com fluídos corporais específicos proposta por Hipócrates. Ainda, de acordo com a Teoria Humoral, o desequilíbrio de um dos humores, tanto em relação ao excesso ou à falta de um deles, acarretaria o adoecimento do ser humano, visão essa aceita pela ciência médica até meados do século XVII.

Deste modo, a produção excessiva de bile negra provocaria a subjugação do indivíduo, que se entregaria à melancolia ou, como conhecido na contemporaneidade, ao transtorno depressivo maior. Vex reconhece o absurdo da teoria obscurantista e ultrapassada, mas não deixa de perceber semelhanças entre um suposto magnetismo da bile negra e os acontecimentos estranhos ao seu redor, especialmente após presenciar um ataque convulsivo noturno de Sandra e experienciar pensamentos “tenebrosos, nada menos do que tenebrosos” (NESTAREZ, 2017, p.46) ao entrar em contato com suas córneas escurecidas.

Ao longo da trama, o narrador faz uso de diferentes vocábulos para expressar as cenas assustadoras que presencia e

os pensamentos desconfortáveis que elas lhe evocam. O escritor estadunidense H. P. Lovecraft, em seu longo ensaio *O Horror Sobrenatural na Literatura*, discorre a cerca da estética da literatura de horror sobrenatural, apresentando um tratado do gênero. Nas palavras do autor:

O único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão, e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do ruflar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido. (LOVECRAFT, 1987, p.6-7)

Para Lovecraft, a ficção de horror deve apresentar uma atmosfera de terror sufocante, suspendendo as leis da natureza que até então pareciam inflexíveis para o leitor. Em *Bile Negra*, essa transgressão insólita irrompe no cotidiano de Vex quando, ao observar Sandra inconsciente na UTI, ele presencia uma cena que não consegue explicar racionalmente:

As sanguessugas começaram a sair das órbitas, a vazar muito lentamente em direção ao teto, recortando o ar, retorcendo-se – na verdade, eram como serpentes. Como serpentes hipnotizando-me, sinuosas e em absoluto silêncio [...] Falho e sempre falharei em descrever aquilo. (NESTAREZ, 2017, p.57)

Vex falha em descrever o que presenciara, pois desconhece tais “abominações”, como posteriormente as define. Todavia, sabe estar diante de algo horripilante, entregando-se ao medo que é, para Lovecraft, a emoção mais antiga vivenciada pelo homem. Sua

mente, que antes pensara estar sob controle, é dominada pelos pensamentos mais assustadores e traumáticos.

A bile negra, até então apenas uma teoria obscura, parece derramar-se no horror da melancolia, espalhando-se pela narrativa em uma fuga incansável do narrador-protagonista para manter-se são. Assim, a partir da segunda metade da obra, a trama ganha um ritmo intenso que se desenvolve ao longo de uma viagem em busca de refúgio de São Paulo até a pequena cidade de Não-Me-Toque, no interior do Rio Grande do Sul.

Nestarez não erra ao fazer de sua história de horror também uma *road novel*, na qual a estrada não apenas proporciona uma experiência que mudará a vida do protagonista, como também é cenário para monstrosidades lovecraftianas humanamente personificadas em indivíduos aniquilados por pensamentos depressivos.

A música da banda britânica Queen que toca no rádio em uma das cenas faz referência a esse deslocamento constante de Vex e das outras personagens que aparecem pelo caminho, convidando o leitor a acompanhar o desenvolvimento desse romance de horror psicológico à brasileira. Afinal, *The show must go on!*

REFERÊNCIAS

- LOVECRAFT, Howard Phillips (1987). *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- NESTAREZ, Oscar (2014). *Sexorcista e outros relatos insólitos*. São Paulo, Livrus.
- NESTAREZ, Oscar (2016). *Horror adentro*. São Paulo, Kuzuá.
- NESTAREZ, Oscar (2017). *Bile negra*. São Paulo: Empíreo.
- PLATH, Sylvia (2005). *The bell jar*. New York: Harper Perennial.

02

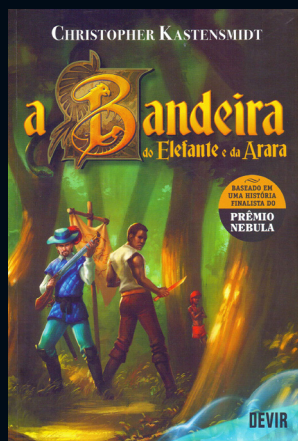
**A MITOLOGIA BRASILEIRA EM
A BANDEIRA DO ELEFANTE E DA ARARA, DE
CRISTOPHER KASTENSMIDT**

Sérgio Magalhães

*Recebido em 09 mar 2020.**Aprovado em 14 abr 2020.*

Sérgio Magalhães é Cearense, natural da capital Fortaleza, cursou Letras na Universidade Federal do Ceará, onde se envolveu com a pesquisa e produção de eventos e conteúdo relacionado a literatura fantástica. Mais tarde, fundou o blog “Baião de Letras”, voltado a divulgação literária e análise de obras relacionadas, sobretudo, a fantasia, horror e ficção científica. Possui um conto publicado no livro “O Cravo Roxo do Diabo – A Literatura Fantástica no Ceará”, antologia organizada pelo também autor cearense Pedro Salgueiro, referência do gênero fantástico no estado.

É fato que há no Brasil uma depreciação cultural por sua própria História, e quando afirmo algo tão grave, não me refiro à forte e constante presença de estudiosos dedicados a descoberta e preservação de nossa fortuna cronológica, mas direciono a acusação à população em geral – educada nesse viés por uma produção artística voltada quase sempre a demonstrar com caricaturas às personalidades e fatos ligados à fundação do Brasil.



Ora, quando essa valorização é analisada sob o ponto de vista dos aspectos pré-colombianos então, a situação torna-se ainda mais preocupante. Os inúmeros povos nativos que ocupavam esta terra antes da invasão lusitana, além de massacrados em nível social, tiveram suas culturas escondidas pelos anos de estabelecimento de um enraizamento social, cultural e político, europeu, que ainda por cima “demonizou” toda a rica herança e legado nativo.

Não é preciso dedicar-se muito ao tema para encontrar um embasamento para esse quadro tão preocupante, mas verdadeiro, dentro de nossa valorização cultural nacional. Na escola, desde as séries de base, os costumes, mitologia e sociologia dos povos indígenas são quase completamente ignorados dentro da gestão responsável pelo processo de ensino-aprendizagem. E quando surgem de modo esporádico, é de forma estigmatizada, novamente caricatural, partindo do ponto de vista europeu, depreciativo.

Esse costume, pode ser atestado também pela ausência quase completa de romances que demonstrem a percepção do nativo sobre sua História, tradições e arte. A literatura conhecida, e estudada, em grande parte é centrada na interpretação europeia desses povos. Contudo, há pouco tempo vê-se um movimento – ainda tímido – no sentido de dar protagonismo a esse universo cultural, tanto pelo surgimento de autores indígenas publicando obras por grandes editoras, e pelo auge maior de autores brancos (nacionais e estrangeiros) por descrever essas sociedades de uma forma mais verossímil aos seus costumes, linguagens e mitologias.

Expus o quadro acima, pois ele reflete bem o cenário em que surgiu a obra aqui analisada, falo de *A Bandeira do Elefante e da Arara* (Ed. Devir, 2016) do autor Christopher Kastensmidt. Norte-americano radicado no Brasil há alguns anos, demonstra em sua escrita uma pesquisa bem fundamentada, e estendida não apenas a situação do indígena no país ainda colonial, mas também a do escravo africano e do europeu desbravador, dentro desse contexto histórico, porém envolvido por uma boa dose de fantasia e nuances de aventura.

O livro relata as aventuras do holandês Gerard Van Oost e seu companheiro, o iorubá Oludara, pelas matas brasileiras combatendo criaturas monstruosas, e desafiando a ira e ganância dos colonizadores e piratas que pretendiam fazer fortuna em uma colônia ainda desconhecida em seus mistérios e perigos.

Interessante notar, que mesmo apresentando fatos reais ligados aos dois personagens e os contextos sociais que eles representam – a escravidão ligada ao desejo comercial escuso das Bandeiras que

desbravavam o interior brasileiro –, os protagonistas formam uma aliança improvável, rompendo com esse *status-quo* estabelecido pelo cenário histórico-ficcional.

A mistura muito bem dosada entre nossa história, seus elementos folclóricos e/ou mitológicos, e aspectos sociais e culturais dos povos que formaram essa origem étnica da população brasileira nas épocas posteriores, já constitui motivo suficiente para me instigar a leitura do livro. Afinal, mesmo havendo certa distância entre as obras, títulos como “Viagens ao Brasil” (1557), “Caramuru” (1781), e a famigerada “Carta de Pero Vaz de Caminha” (1817), sempre despertam a curiosidade do leitor por relatarem fatos – verídicos e ficcionais –, de um período pouco conhecido, e valorizado, de nossa cronologia histórica, como afirmado anteriormente.

No entanto, não tome essas referências como um parâmetro de comparação com a criação do autor, muito pelo contrário. Mesmo havendo uma coerência e respeito muito grande em relação aos costumes e mitos daquele momento, Kastensmidt soube desenvolver um universo só seu, onde valores e feitos da época acabam confrontados pela visão de seus protagonistas que fogem do padrão dos colonizadores vistos no Brasil naquele período, ou seja, portugueses desterrados para a colônia e piratas franceses/ holandeses em busca de territórios na próspera terra de domínio lusitano. Assim, um dos grandes méritos do livro foi construir para si um tom particular e linguagem fluida e envolvente, capaz de imergir sem demora o leitor nas sagas aventurescas da Bandeira do Elefante e da Arara pelas florestas brasileiras.

Desta forma, o livro apresenta uma série de capítulos que narram – em uma sequência linear de tempo -, como se conheceram o explorador holandês e o sagaz africano iorubá. Juntos, eles formam uma bandeira de apenas dois componentes e partem em busca de aventura e fama, enfrentando criaturas monstruosas que aterrorizam nativos e colonizadores ao longo do litoral brasileiro.

A história começa em 1575 em Salvador, e passa por Olinda, Rio de Janeiro, e volta para o início a fim de enfrentar um desafio improvável de ser vencido. Logo de início, Gerard liberta Oludara, graças a um plano envolvendo a captura do Saci Pererê, e eles fazem um pacto de permanecerem por 5 anos como companheiros de aventuras. Por fim, o africano pretendia voltar a sua terra e honrar a memória de seus ancestrais. Importante salientar esse pacto inicial, pois ele ecoa por todos os capítulos do livro, dando direcionamento ao desfecho da obra, abrindo uma interessante possibilidade para uma sequência.

Outro ponto relevante quanto a narrativa, diz respeito a origem distinta deles, um recurso muito poderoso na história. Ora, sendo um escravo africano, e um explorador holandês, a visão deles permite quem lê apreciar um vislumbre social, cultural e histórico diferente da perspectiva portuguesa (mais comum nessa narrativa) ou indígena (fruto da violência inicial da exploração colonial). E mais, protestante em um país de católicos, Gerard enfrenta uma série de preconceitos – um deles ser impedido de entrar em uma bandeira -, e dilemas morais internos, perante os costumes diferentes com os quais tem contato, especialmente, durante a estadia deles em uma tribo de tupinambás.

Sobre o tom usado no livro para desenvolver a narrativa, o autor usou bem os recursos do subgênero capa e espada, que tem na fantasia sua âncora mais referencial. Um dos pontos mais evidentes disso, está no comportamento dos personagens – que correm em direção ao perigo ao invés de serem jogados nele de forma ocasional –, desejando enfrentar o desconhecido para ajudar os outros, e conquistar fama e fortuna.

Ainda nesse sentido, os capítulos do livro se fecham em torno de acontecimentos específicos da narrativa, em que os bandeirantes enfrentam um (ou mais) criaturas em cada um deles, e, embora sejam factuais por si, formam uma história completa e interligada no fim. Prova disso está na passagem de tempo entre uma aventura e outra, demonstrando ao leitor que o objetivo ali é desenvolver a ação em primeiro plano, e não o ambiente descrito.

E o que falar dos monstros e criaturas enfrentadas por Gerard e Oludara? Incrível como, mesmo sendo brasileiro e interessado por essa cultura, ainda há muito de desconhecido sobre esses seres para mim, um recurso poderoso ao texto como elemento surpresa e instigante para quem lê.

Para nós, mais acostumados ao folclore europeu, é fácil saber que um dragão cospe fogo, mas o que faz o Capelobo? A lara? O Boitatá? Esse desconhecimento imerge ainda mais o leitor na trama, pois você compartilha da insegurança e ignorância dos bandeirantes em relação aos monstros enfrentados, algo raro hoje em dia. Nesse quesito, a coragem de Gerard e sagacidade de Oludara ganham um destaque ainda maior. Interessante notar que

o desafio mais recorrente e mortal aos parceiros de aventuras é um homem, Antônio Dias Caldas, dono da maior bandeira de Salvador naquele período.

Ao longo do livro, o autor além de demonstrar elementos de uma pesquisa apurada e precisa sobre o país da época, inseridos no enredo de maneira coesa ao ritmo de linguagem empregados, ainda expõe problemáticas da época, como a escravização dos índios pelas bandeiras para trabalho nos engenhos de cana de açúcar, e a invasão de outros países aos núcleos de colonização portuguesa.

A pesquisa do autor surge com maior relevância, quando são descritas tribos com diferentes costumes, linguagens e mitologias, dentro do romance. Em consonância, a presença dos jesuítas nesse cenário, contribui para a demonstração de um Brasil mais verossímil e rico em seus fatores histórico-culturais. Algo desconhecido, inclusive, por leitores nacionais, graças a evidenciada desvalorização desse período histórico e cultural do país. Óbvio, tudo isso em um cenário que mescla ficção e fantasia, mesmo embasado em um marcante fundo histórico.

É relevante dizer que o livro é divertido, acima de tudo, e vem preencher no Brasil duas lacunas ainda muito carentes em nossa literatura: o trato com nuances de nosso folclore/cultura; e fantasias baseadas no subgênero capa e espada. Quando esse espaço é preenchido de maneira tão competente e instigante, é difícil não ressaltar de maneira apaixonada.

Importante citar, que mesmo com essa demonstração embasada da época, o livro consiste em um romance de fantasia, preocupando-se mais com o desenvolvimento do enredo, que de

seus personagens e/ou costumes do cenário descrito. Por isso, engana-se quem pretende na leitura encontrar um mergulho profundo nos costumes nativos, e quadro sócio-político daquele momento da História brasileira.

Sendo uma aventura, ele embasa muito bem as nuances necessárias para essa criação ficcional, e cumpre com louvor o papel de conceber uma fruição estética mais profunda em quem lê, sem prejudicar o apego ao gênero ali desenvolvido pelo autor.

REFERÊNCIAS

KASTENSMIDT, Christopher (2016). *A Bandeira do Elefante e da Arara*. Roberto de Sousa Causo e Christopher Kastensmidt (Trad.). São Paulo, Editora Devir Livraria.

01

O STEAMPUNK: UMA MÁQUINA LITERÁRIA DE RECICLAR O PASSADO¹

Jean-Jacques Girardot

Fabrice Méreste

Tradução e notas de Bruno Anselmi Matangrano²

Recebido em 03 mar 2020.

Aprovado em 23 mar 2020.

Jean-Jacques Girardot, nasceu em 1949 em Oullins (Ródano, França). É Doutor em Matemática (1989), professor e pesquisador de informática na Escola Nacional Superior des Mines de Saint-Étienne e diretor do departamento Redes-Informação-Multimídia na Escola des Mines de Saint-Étienne. É autor de várias obras e artigos sobre informática e de mais de vinte novelas (no campo do fantástico e da ficção científica), das quais algumas foram reunidas em sua coletânea *Dédalos Virtuais* [Dédalos Virtuels]. Mantém o website “Páginas Francesas da Ficção Científica”, disponível em <http://sf.emse.fr/Sites.html>. Organizou os encontros literários “Remparts”, dedicados à ficção científica, em agosto

1 Texto originalmente publicado em 2006, na Revista *Cycnos* (22(1), 55-66 da Universidade de Nice, intitulado “*La Science-Fiction dans l’Histoire, l’Histoire dans la Science-Fiction*” [“A Ficção Científica na História, a História na Ficção Científica”], sob direção de D. Terrel, publicação resultante de um colóquio de mesmo nome, realizado nos dias 10, 11 e 12 de março de 2005. In <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=472> Acesso em Jan.2020. Aproveitamos para agradecer aos dois autores por gentilmente terem autorizado a publicação dessa tradução (Nota do Tradutor).

2 Bruno Anselmi Matangrano é pesquisador, editor e tradutor. Bacharel, Mestre e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), concentra suas pesquisas sobre as literaturas simbolista e decadentista, escritas em português e francês, assim como sobre as vertentes do insólito ficcional. É autor dos livros *Contos para uma noite fria* (2014) e *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), com Enéias Tavares. Título original: “Le Steampunk : une machine littéraire à recycler le passé”.

de 2001 e agosto de 2004 e foi vencedor do Prêmio Alain Dorémieux em 2001 e do Prêmio Rosny Aîné de melhor novela em 2003 com o texto “Cinza e Amargo: os visitantes do eclipse” [Gris et Amer: Les Visiteurs de l’éclipse], de *Dédales Virtuels*. Venceu o Grand Prix de l’Imaginaire, de 2004.

Fabrice Méreste, nascido em 1972 em Estrasburgo (Baixo-Reno, França), é Doutor em informática (2002) e Mestre de Conferências na Universidade Jean Monnet de Saint-Étienne desde 2003 e Ciências Cognitivas (1999). Com seu nome civil, é professor e pesquisador de informática na Universidade de Saint-Étienne. É autor de vários artigos de pesquisa no campo da extração de conhecimentos a partir de dados (ramo da inteligência artificial), publicados em revistas, atas de congresso ou enciclopédias, em nível nacional e internacional. Sob o pseudônimo de Fabrice Méreste, é escultor e autor ou coautor de novelas ou artigos no campo da ficção científica. No que diz respeito a exposições artísticas, apresentou: “La Méduse” (terracota) no âmbito do Fest’Uval Jean Mon’Arts (junho de 2004), no castelo de Saint-Victor sur Loire, e as peças “Valériane”, “Le Naufragé”, “L’Ange contemplatif” e “Pudeur” (terracotas) no âmbito do Fest’Uval Jean Mon’Arts (junho de 2005), também no castelo de Saint-Victor sur Loire. Quanto à sua obra de ficção, publicou: “Quando minha vida e minha consciência ascenderem...” [Quand s’envoleront ma vie et ma conscience...], uma novela *Steampunk* escrita em colaboração com Jean-Jacques Girardot, publicada na antologia *Passados recompostos* [Passés Recomposés], pela editora Nestiveqnen em setembro de 2003; “Celular sem o parecer” [Cellulaire sans en avoir l’air], novela de Ficção Científica; “O Homem sem sorriso” [L’Homme sans sourire], novela fantástica. Para saber mais: <http://www.mereste.net>.

Resumo: O *steampunk*, designação anglófona criada em 1979, designa hoje um *corpus* literário relativamente homogêneo e coerente. Este artigo analisa alguns textos fundadores e postula que a característica essencial do *steampunk* é ser uma literatura de reciclagem (definimos aqui a reciclagem literária como a operação que consiste em se apropriar dos elementos de produções literárias antigas para transformá-las e reutilizá-las em obras novas). O que é o *steampunk*? Sua definição tradicional, “como seria o passado se o futuro tivesse chegado mais cedo”, mostra bem seu campo (a ucronia) e seus limites. Poder-se-ia até preferir a definição ainda mais precisa: “como seria o passado se o futuro tivesse chegado como nas obras de H. G. Wells”. A obra de Wells aparece, de fato, como fundadora, trazendo um elemento capital às temáticas do *steampunk*: a máquina do tempo. É esta existência, este artifício, que justifica as primeiras obras do gênero; em *Os Portões de Anúbis*, a máquina do tempo permite ao herói voltar à época vitoriana. Outras obras (como *Morlock Night* e *The Space Machine* e o filme *Um século em 43 minutos*) se apoiam igualmente sobre a existência da máquina do tempo de Wells e se apresentam como sequências ao romance, permitindo assim que seus autores revisitem o passado. Essa visita – essa re-exploração do passado –, não é inofensiva: o passado não é mais o que ele foi, ele se transformou por um conjunto de elementos estranhos à nossa história. Encontra-se nele uma tecnologia mais avançada do que aquela do nosso século XIX, cujo desempenho se explica através de elementos tecnológicos da época. Assim, máquinas a vapor e engrenagens permitem a criação de computadores com performances próximas daquelas do fim de nosso século XX. Mas vários outros elementos intervêm; a magia, os deuses, os extraterrestres, as criaturas fantásticas também têm seu papel a desempenhar. Reencontramos personagens emblemáticas, tanto aquelas que existiram, quando as de pura ficção: Sherlock Holmes

e Jack, o Estripador, convivem com Thomas Edison e Lorde Byron. Enfim, o estilo folhetinesco do *steampunk* lembra naturalmente toda a literatura popular do fim do século XIX. A originalidade do *steampunk* não está nas ideias, nas personagens, na narração ou em uma crítica social qualquer, mas na arte de reunir todos esses elementos conhecidos para fazer deles uma construção original: o *steampunk* não consiste em inovar (como o sabe fazer a ficção científica), mas em reciclar. É possível assim desvelar as engrenagens do *steampunk* à luz da noção de reciclagem, ação que consiste em uma primeira fase de recuperação de elementos de produção antigos, e, portanto, dando um salto metafórico no passado, e em uma segunda fase de transformação para uma nova utilização, que marca, dessa forma, o aspecto mecânico e industrial característico do *steampunk*. Em suma, o artigo se interroga sobre o potencial e o futuro do *steampunk*, e mostra como este foi reciclado por sua vez em uma multidão de novos gêneros.

Palavras-chave: História; Literatura; Reciclagem; *Steampunk*; Ucronia.

Résumé: Le *steampunk*, appellation anglophone née en 1979, désigne aujourd'hui un corpus littéraire relativement homogène et cohérent. Cet article analyse certains textes fondateurs et postule que la caractéristique essentielle du *steampunk* est d'être une littérature du recyclage (nous définissons ici le recyclage littéraire comme l'opération qui consiste à s'approprier des éléments de productions littéraires anciennes pour les transformer et les réutiliser dans des œuvres nouvelles). Qu'est-ce que le *steampunk*? Sa définition traditionnelle, "ce que serait le passé si le futur était arrivé plus tôt", en montre bien le domaine (l'uchronie) et les limites. On pourrait même lui préférer la définition encore plus précise: "ce que serait le passé si le futur était arrivé comme dans les ouvrages de H.G. Wells". L'œuvre de Wells apparaît

en effet comme fondatrice, en apportant un élément capital aux thématiques du *steampunk*: la machine à explorer le temps. C'est cette existence, cet artifice, qui justifie les premiers ouvrages du genre: dans *Les Voies d'Anubis*, la *TM (Time Machine)* permet au héros de retourner à l'époque victorienne. D'autres ouvrages (*Morlock Night*, *The Space Machine*, le film *C'était demain*) reposent également sur l'existence de la *TM* de Wells et se présentent comme des suites au roman, permettant ainsi aux auteurs de revisiter le passé. Cette visite, cette ré-exploration du passé, n'est pas anodine: le passé n'est plus ce qu'il était, il est transformé par un ensemble d'éléments étrangers à notre histoire. On y trouve une technologie en avance sur celle de notre XIXe siècle, dont la réalisation est expliquée au travers d'éléments technologiques de l'époque. Ainsi, machines à vapeur et engrenages permettent de réaliser des ordinateurs aux performances voisines de ceux de la fin de notre XXe siècle. Mais bien d'autres éléments interviennent: la magie, les dieux, les extraterrestres, les créatures fantastiques ont aussi leur rôle à jouer. On retrouve des personnages emblématiques, qu'ils aient existé ou qu'ils soient de pure fiction: Sherlock Holmes et Jack l'éventreur côtoient Thomas Edison et Lord Byron. Enfin, le style feuilletonesque du *steampunk* rappelle naturellement toute la littérature populaire de la fin du XIXe siècle. L'originalité du *steampunk* n'est pas dans les idées, les personnages, la narration, ou une critique sociale quelconque, mais dans l'art d'assembler tous ces éléments connus pour en faire une construction originale: le *steampunk* ne consiste pas à innover (comme sait le faire la science-fiction), mais à recycler. Il est ainsi possible de décortiquer les rouages du *steampunk* à la lumière de la notion de recyclage, action qui consiste en une première phase de récupération des éléments de production anciens, et donc à faire un saut métaphorique dans le passé, et en une seconde phase de transformation pour une nouvelle utilisation, marquant par-là

l'aspect mécanique et industriel caractéristique du *steampunk*. En conclusion, l'article s'interroge sur le potentiel et l'avenir du *steampunk*, et montre comment celui-ci a été recyclé à son tour en une multitude de genres nouveaux.

Mots-clés: Histoire; Littérature; Recyclage; *Steampunk*; Uchronie.

Plano detalhado do texto:

1. Introdução

2. O *steampunk*, reciclagem da História

3. O *steampunk*, reciclagem das literaturas populares

3.1. O *steampunk*, reciclagem da ficção científica

3.2. O *steampunk*, reciclagem do maravilhoso

3.3. O *steampunk*, reciclagem do fantástico

3.4. O *steampunk*, reciclagem da literatura folhetinesca

4. O *steampunk*, máquina de reciclar

4.1. Uma literatura no tempo da mecanização

4.2. Uma literatura construída segundo procedimentos mecânicos

4.3. Uma literatura possível graças à mecânica

4.4. O *steampunk*, reciclagem de referências

4.5. O *steampunk*, reciclagem da noção de fusão

5. O termo "*steampunk*": uma máquina de fazer *steampunk*?

5.1. Ilustração do mecanismo pela autoanálise de um texto *steampunk*

6. Conclusão

7. Bibliografia

8. Filmografia

1. INTRODUÇÃO

Uma pitada de intriga policial, uma colherada de vampirismo, duas gotas de políticos, um quilo de desmedida, um pedacinho de heróis de outrora, um dedo de fantástico, um tempo de uchronia, três grãos de loucura, algumas referências de antigos literatos, uma boa dose de episódios rocambolescos numa Londres revisitada, humor e mistério à vontade, sem esquecer sábios loucos, máquinas infernais e monstros de todos os tipos constituindo o indispensável excipiente *q. s. p.*³, tal parece ser a receita do *steampunk*. Apesar desses ingredientes heteróclitos, esse movimento literário, nascido no último século, designa hoje um *corpus* literário relativamente homogêneo e coerente. Através dessa diversidade, o que constitui a originalidade e a unidade profunda desse ramo da literatura?

Esse artigo analisa alguns textos fundadores e postula que a característica essencial do *steampunk* é ser uma *literatura de reciclagem*, definindo-se aqui a reciclagem como a operação que consiste em se apropriar dos elementos literários e históricos para transformá-los e reutilizá-los.

2. O STEAMPUNK, RECICLAGEM DA HISTÓRIA

Em sua definição tradicional, o *steampunk* seria aquilo que o passado teria sido se o futuro houvesse chegado mais cedo. O *steampunk* nos proporia, portanto, um passado diferente. É de fato tentador considerar o *steampunk* como um filho bastardo da uchronia. Como o indica Éric B. Henriet em seu ensaio *A História revisitada [L'Histoire revisitée]* (2004) dedicado à uchronia:

3 Sigla para a expressão “quantidade suficiente para” tradicionalmente usada em química (Nota do Tradutor).

O *steampunk* é um gênero literário que agrupa todos os romances cujas tramas se desenrolam em um século XIX alternativo. Geralmente, a ação se passa no Reino Unido na época vitoriana e a magia desempenha um papel preponderante, o que distingue o gênero da uchronia pura.

Particularmente, diríamos antes que o *steampunk* parece ser um parente “rico” da uchronia (por oposição a um parente “pobre”), pois o gênero *steampunk* não extrai todos os seus sabores somente dos elementos ucrônicos. Além disso, a característica da uchronia é o interesse sobre a questão “e se...”, o famoso ponto de divergência que distingue a história ucrônica da História com um “H” maiúsculo. Ora, as histórias *steampunk* se desenvolvem, é claro, num passado alternativo, mas esse ponto de divergência não é um elemento forte da narrativa, sendo a razão dessa divergência em relação à nossa História raramente explicitada nos textos *steampunk*. Como aponta Daniel Riche no seu prefácio à primeira antologia *steampunk* de língua francesa:

Uchronia e *steampunk* não poderiam ser confundidos... Primeiro, porque a maior parte das uchronias é contemporânea de seus autores, mesmo se situada num “alhures” indefinido no qual a história seguiu um outro curso, mas sobretudo porque o próprio fundamento desse gênero de narrativas é esse “ponto de divergência” onde os eventos tomaram uma outra via que não aquela que nós conhecemos... (RICHE, 1999)

Então, se afinal o elemento ucrônico tem apenas pouca importância para o gênero *steampunk* por que essas narrativas são quase sempre situadas durante o período vitoriano ou eduardino? Há várias razões para isso, e uma primeira justificativa

pode se encontrar à luz de seu contexto histórico único. A época que se estende principalmente do século XIX ao começo do século XX é um período que vê, de um lado, o aparecimento de grandes descobertas científicas e, de outro, a multiplicação das transformações sociais.

O século XIX sonhou e discutiu sobre todos os problemas do social: a democracia, a igualdade, o progresso indefinido, a reforma assegurada pela escola, a felicidade pela vida a dois, a socialização pela família, a prosperidade pelo “desenvolvimento universal”, e ainda a associação dos trabalhadores e a emancipação da mulher. (BORIE, 1989 *Apud* RUAUD, 2005)

Assim, o *steampunk* se alegra em reciclar conceitos do mundo moderno transpostos na tecnologia de um século XIX alternativo, pois esse período oferece às novas ideias um terreno fértil que se presta particularmente bem à possibilidade de repensar nosso mundo cujos parâmetros se encontram às vezes modificados a partir do modo da narrativa ucrônica.

3. O *STEAMPUNK*, RECICLAGEM DAS LITERATURAS POPULARES

3.1. O *STEAMPUNK*, RECICLAGEM DA FICÇÃO CIENTÍFICA

Quando o termo “*steampunk*” é evocado, as imagens que nos veem mais naturalmente à mente são aquelas de uma vasta cidade com o espaço aéreo saturado de máquinas voadoras, não de híbridos de carros, aviões e helicópteros, como no caso de *Blade Runner* (SCOTT, 1982) ou de *O Quinto Elemento* (BESSON, 1997), mas antes de dirigíveis e de biplanos à maneira de *Metrópolis* (LANG, 1927). Trata-se de um passado futurista, uma interpretação

antecipada do que poderia ter sido o futuro através dos olhos dos visionários do século XIX e do começo do século XX.

O *steampunk*, nesse sentido, é uma reciclagem da ficção científica, pois ele se inspira em escritores que deram suas cartas de nobreza ao gênero. Como destaca Francis Valéry (2000) em seu guia de leitura, os grandes nomes que fundamentam na Europa as bases da ficção científica moderna são três:

- **O francês Jules Verne (1828-1905)**, que, com romances como *Viagem ao centro da Terra* (1864), *Da Terra à Lua* (1865), *Vinte mil léguas submarinas* (1870) ou *Ao redor da Lua* (1870) é um dos primeiros a levar a uma obra de ficção o maravilhamento suscitado pelo progresso potencial das ciências e das tecnologias;
- **O belga J.-H. Rosny aîné⁴ (1865-1940)** que, além de estar na origem do romance pré-histórico com as obras *Vamireh* (1892) e *A Guerra do Fogo* (1909), é quem estabeleceu as bases do romance de catástrofe com *A Morte da Terra* (1910) e *A Força misteriosa* (1913), além de ser um dos primeiros, na Europa, a escrever um *space opera* autêntico, *Os Navegadores do Infinito* (1925);
- **O inglês Herbert George Wells (1866-1946)** que, com *A Máquina do Tempo* (1895), *A Ilha do Doutor Moreau* (1896), *O Homem invisível* (1897), *A Guerra dos Mundos* (1898) ou

4 Bem menos conhecido no Brasil do que Verne ou Wells, Rosny aîné (que significa “mais velho”, epíteto usado para distingui-lo de seu irmão, conhecido como J.-H. Rosny jeune, isto é, o “jovem”) foi bastante importante para a formação da ficção científica de língua francesa, sendo constantemente reeditado em casas especializadas em livros de ficção científica, horror e fantasia. Alguns de seus livros mais conhecidos, como *A Morte da Terra* e *A Guerra do Fogo* já foram traduzidos por pequenas casas editoriais brasileiras, mas sua obra ainda aguarda o devido reconhecimento do mercado editorial nacional (Nota do Tradutor).

Os primeiros homens na lua (1901), estabelece os marcos da ficção científica resolutamente moderna onde o maravilhoso é revestido de ceticismo.

Entre esses três autores de “romances científicos”, o último terá um papel decisivo no gênero *steampunk*. H. G. Wells se destaca, primeiro porque se trata de um autor de língua inglesa e os inventores do *steampunk* são californianos, mas, sobretudo, porque sua máquina do tempo, a *Time Machine*, dará uma justificativa narrativa “científica” para situar uma história no tempo de Wells, na Londres no momento da passagem do século XIX para o XX.

A filiação indiscutível do *steampunk* com a ficção científica se manifesta também na própria origem do termo “*steampunk*”. Em seu *Science-Fictionnaire*, Stan Barets (1994) explica que a palavra *steampunk* designa “uma curiosa evolução espontânea da corrente *cyberpunk* na qual o componente ‘cibernético’ é substituído por evocações da era do vapor (*steam*)”. Se a informática de hoje é uma aplicação dessa famosa ciência que é a cibernética, a imagem que nos remete o *cyberpunk* é a de um mundo dominado por multinacionais todo-poderosas, e os heróis dessa corrente são os “malandros” (*punks*) rebeldes pirateando as grandes redes informáticas.

Quanto ao *steampunk*, tudo começou, dizem, por uma simples brincadeira: ao fim dos anos 1970, três autores californianos decidiram zombar do *cyberpunk* nascente restituindo a ficção científica sob forma de pastiche às suas origens, o famoso “romance científico” escrito por autores como H. G. Wells, na Londres da época vitoriana.

O primeiro desses três autores é Kevin Wayne Jeter que lançou *Morlock Night* (1979), uma continuação de *The Time*

Machine, de Wells, na qual os Morlocks voltam no passado para invadir os esgotos de Londres. Tim Powers é o segundo desses autores e, com *Os Portões de Anúbis*⁵, publicado em 1982, ele descreve uma Londres do começo do século XIX onde projeta seu herói através de uma fenda temporal; James P. Blaylock completa o trio com seu *Homunculus* lançado em 1986. Nessa obra, uma luta é iniciada entre diversos protagonistas para colocarem as mãos em uma criatura capaz de abolir as fronteiras da vida, da morte e do tempo.

É interessante notar que o termo “*steampunk*”, cujas bases foram sedimentadas em 1979, aplica-se retroativamente a textos anteriores, como, por exemplo: *The Space Machine* (1976), de Christopher Priest ou a série televisiva *Wild Westen* (1965). O *steampunk* se propaga, portanto, para trás no tempo, reagrupando sob sua bandeira obras do passado. Ele cola *a posteriori* uma etiqueta em obras até então inclassificáveis.

Existe uma segunda razão para situar o *steampunk* em Londres durante o período vitoriano ou eduardino: trata-se da fonte do *romance científico* da cultura anglo-saxã (H. G. Wells). Para o autor de língua inglesa, é uma maneira de homenagear esses autores fundadores que nutriram sua infância, e talvez reciclar suas emoções de adolescência, esse momento crucial da vida quando, enquanto jovem leitor, buscava compreender o mundo e se fascinava pelo “maravilhoso científico”⁶, caro a

5 Publicado pela Ed. 34 no Brasil em 1995, atualmente está fora de catálogo. Os demais livros inaugurais do *steampunk* citados no artigo permanecem inéditos em português brasileiro (Nota do Tradutor).

6 “Maravilhoso científico” é um gênero tipicamente francês surgido no começo do século XX, cujas obras partiam de inovações científicas descobertas ou melhor desenvolvidas de seu tempo (como o raio-X, a microbiologia, a eletroterapia etc.) para criar narrativas altamente fantasiosas – embora o conceito de fantasia, aparentado ao de maravilhoso,

esses escritores que muito se valiam de descrições de máquinas e fenômenos estranhos.

3.2. O *STEAMPUNK*, RECICLAGEM DO MARAVILHOSO

O *steampunk* que presta homenagem a Wells e à literatura do século XIX não estaria impregnado apenas de lógica e de racionalidade? A resposta é claramente não. A promessa de elementos de engenharia descritos com bastante detalhes aparece com frequência como um verniz passado em torno de um cerne de natureza mágica.

Como o esclarece Luc Dutour em seu artigo dedicado ao gênero publicado em um ensaio coletivo voltado ao maravilhoso:

Mais frequentemente associado ao domínio da ficção científica do que ao da fantasia, o estranho domínio literário que se deu a etiqueta de *steampunk* depois dos anos 1980, na verdade, pega desses dois gêneros uma parte praticamente igual, do mesmo modo que efetua também um grande número de empréstimos do romance fantástico, do romance policial e do romance histórico. (DUTOUR, 2004)

Com efeito, para além das máquinas extraordinárias, há também intervenção do sobrenatural no *steampunk*. Para retomar a definição dada por André-François Ruaud em sua *Cartografia*

ainda não estivesse estabelecido na altura –, com suposta explicação, mas sem real embasamento científico. Autores como Maurice Renard, Gustave Le Rouge e inclusive o próprio Rosny aîné alcançaram notoriedade escrevendo segundo esses princípios; mas o maravilhoso científico não se resumiu a alguns poucos nomes. Prolífico, o maravilhoso científico perdurou até cerca de 1930 e foi praticado por incontáveis escritores, hoje, em sua maioria, praticamente esquecidos como Octave Béliard, Alex Coutet, Clément Vautel e Jean de La Hire. Em 2019, a Biblioteca Nacional Francesa, em Paris, inaugurou uma bela exposição dedicada ao tema, intitulada: *Merveilleux scientifique – Une science-fiction à la française* [Maravilhoso científico – Uma Ficção Científica à Francesa] (Nota do Tradutor).

do *Maravilhoso* [Cartographie du merveilleux] (RUAUD, 2001): “a fantasia é uma literatura fantástica que incorpora na sua narrativa um elemento irracional que não é tratado somente de maneira horrífica, pois apresenta geralmente um aspecto mítico e com frequência é incarnado pela irrupção ou pela utilização da magia”. Ora esse aspecto irracional próprio da fantasia aparece frequentemente no *steampunk*.

A incorporação do elemento mágico em um universo fundamentado na ciência parece, à primeira vista, paradoxal, mas pode ser melhor compreendida se nos lembrarmos de que os grandes espíritos racionais também foram pessoas muito sensíveis ao irracional. Citemos, por exemplo, o grande amante do espiritismo Isaac Newton que, no começo do século XVIII, estabeleceu sua teoria das forças, “inspirando-se” bastante nas ações que escapavam do domínio do visível, ou, no século XIX, Camille Flammarion⁷, que especulava sobre outros mundos baseando-se em revelações transmitidas por um médium.

Se o século XIX é um período de euforia no qual tudo podia ser levado à razão, é igualmente aquele da voga espiritualista. O interesse voltado ao sobrenatural vem de uma tentativa de compreender o que não se deixa encerrar pela ciência rigorosa por falta de teoria adequada. É assim que as noções oriundas de crenças populares de origens diversas tais como o “plano astral” ou o “éter” vão colorir o discurso científico.

No *steampunk*, acontece de magos de longas vestes e chapéus pontudos assumirem a aparência de homens de laboratório com

7 Nicolas Camille Flammarion (1842-1925) foi um importante astrônomo francês, cujos trabalhos ocultistas muito influenciaram o pensamento místico do fim do século XIX (Nota do Tradutor).

monóculos, vestindo uma blusa branca sob a qual se encontra uma corrente de onde puxam um relógio; acontece também de os grimórios se tornarem livros repletos de esquemas e de equações e de as fórmulas mágicas se transformem em um disparate pseudocientífico. Não nos deixemos enganar: com frequência, “ciência” é apenas outra palavra para designar o maravilhoso.

3.3. O STEAMPUNK, RECICLAGEM DO FANTÁSTICO⁸

Enquanto o *scientific romance* esconde sua natureza mágica sob um envelope científico como uma doença vergonhosa, o *steampunk* não tem medo de ostentar suas ligações com o mundo do irracional. Com efeito, o segundo livro dos fundadores do gênero, *Os Portões de Anúbis*, de Powers, não hesita em introduzir lobisomens e feiticeiros em um texto que se abre com uma viagem no tempo. As obras que se lhe seguiram apresentam intervenções de vampiros, fantasmas e de muitas outras criaturas de pesadelo, personagens característicos da literatura fantástica.

O jogo com o tempo do *steampunk*, com esta confusão de gêneros entre passado, presente e futuro, o futuro no passado ou o passado alternativo, presta-se voluntariamente a uma literatura ecumênica. Ora, o que há de melhor do que reciclar elementos míticos e personagens lendários, monstruosos ou não, a fim de

⁸ É importante ter em conta que no âmbito francês o conceito de fantástico tem uma definição muito precisa: trata-se de uma narrativa onde há um confronto, conflito ou intrusão de um ou mais elementos sobrenaturais na e com a nossa realidade, de forma não naturalizada. Diverge, portanto, da tradição anglófona que se vale do termo como conceito guarda-chuva para diversas categorias (tradicionalmente, o sobrenatural, a fantasia e a ficção científica, mas podendo englobar outros). No Brasil, verifica-se ocorrência de ambas as tradições, por vezes didaticamente contrastadas como “fantástico *stricto sensu*” (isto é, conforme postulado pela tradição francesa) e “fantástico *lato sensu*” (ou seja, em seu sentido abrangente da tradição anglófona) (Nota do Tradutor).

poder, com toda liberdade, atravessar os séculos? Assim, o século XIX, depois de ter se aberto ao romantismo, marca seu interesse pela literatura gótica, pela busca de histórias assustadoras e é por isso que o *steampunk*, ao se posicionar nesse período, recicla o fantástico do qual pega a cor.

3.4. O STEAMPUNK, RECICLAGEM DA LITERATURA FOLHETINESCA

O último empréstimo da literatura popular que se pode identificar no *steampunk* é o aspecto “policial romanesco”, e até “folhetinesco” do gênero: há um herói, vilões, detetives, policiais, *femme fatales*, complôs, etc.

O romance folhetim, por ser publicado em fragmentos periódicos, tem de manter o leitor ávido de uma publicação à outra sob o risco de o perder. Disso resulta que as personagens são muito pouco aprofundadas em benefício de uma ação cheia de peripécias bem codificadas.

O autor que melhor estigmatiza esse modo de escrita é provavelmente Ponson du Terrail e seu famoso *Rocambole* (TERRAIL, 1859) que veio enriquecer a língua francesa com o termo “*rocambolesco*”⁹, adjetivo que muito convém ao gênero *steampunk*. Ponson du Terrail, autor cuja imaginação e a capacidade de trabalho quase não encontraram equivalentes, escreveu folhetins destinados à imprensa parisiense (em jornais como *L’Opinion nationale*, *La Patrie*, *Le Moniteur* e *Le Petit Journal*) durante mais de vinte anos, e, com frequência, lançava-se à frente de folhetins diferentes para vários jornais distintos ao mesmo tempo. Com uma quantidade tão impressionante de

9 Não por acaso, a palavra “*rocambolesco*” entrou na língua portuguesa via francês (Nota do Tradutor).

textos e em tais condições de escrita, o que há de estranho em não se encontrar estilo muito rebuscado em seus escritos e em se descobrir numerosas inverossimilhanças e anacronismos?¹⁰

É interessante notar que antes de se tornar célebre com *As Proezas de Rocambole*, Ponson du Terrail testou todos os gêneros, da crônica de costumes ao romance histórico. Uma de suas primeiras obras, *A falecida baronesa* [La Baronne trépassée] (TERRAIL, 1852), é aliás uma saborosa mistura de suspense, fantástico e humor. Eis aqui alguns ingredientes: castelo gótico, cenários que se transformam, aparições, conjuração de frades mascarados, ceias com espectros, mulher-vampiro. Nesse romance, Ponson du Terrail acumula as referências dos clássicos da literatura de gênero para produzir a partir disso alguma coisa de novo por meio do exagero e da paródia. É evidente que o *steampunk* recicla de bom grado tal procedimento literário.

Além disso, no *steampunk*, encontra-se essa forma narrativa de época com personagens cartunescos e intrigas mecânicas que constituem toda a parafernália literária, e talvez o charme dos folhetinistas do último século. Não deduziremos disso, no entanto, que o *steampunk* é o gênero que permite à literatura recuar um século.

10 Um dia, considerando-se mal remunerado, Ponson du Terrail exigiu um aumento do diretor de um dos jornais para o qual escrevia. O diretor achou o pedido de seu folhetinista exagerado e decidiu de pronto dispensar seus serviços. Ele então convocou vários *ghostwriters* cuja missão seria dar seguimento às narrativas do autor. Ora, no episódio interrompido pela demissão de Ponson du Terrail, o herói, Rocambole, tivera a infelicidade de ser preso em um caixa-forte atirado no Sena. Como tirá-lo de lá? O diretor, seus *ghostwriters* e todo o resto da equipe do jornal não puderam achar uma solução para esse problema. Ponson du Terrail foi chamado de volta, deram-lhe o aumento exigido e, no dia seguinte, a continuação da história começava assim: “Tendo conseguido escapar do caixa-forte, Rocambole...” (Nota dos Autores).

4. O STEAMPUNK, MÁQUINA DE RECICLAR

4.1. UMA LITERATURA NO TEMPO DA MECANIZAÇÃO

Os diversos pontos elencados anteriormente nos levam a postular que o *steampunk* é uma literatura da mecanização. A Inglaterra da época vitoriana é o teatro espacial e temporal do começo da industrialização. Com grandes descobertas científicas dessa época, as invenções se tornaram tão numerosas e de uma tal complexidade que não podem mais ser compreendidas por não-especialistas, o que tende a acrescentar uma conotação mágica e fantástica aos elementos científicos que, enquanto subgênero da ficção científica, deveriam permanecer como os únicos ingredientes do *steampunk*.

4.2. UMA LITERATURA CONSTRUÍDA SEGUNDO PROCEDIMENTOS MECÂNICOS

A Inglaterra vitoriana sonhava com máquinas. Essas máquinas são objetos mecânicos, por exemplo, a indispensável máquina a vapor cujo nome o *steampunk* homenageia, mas também autômatos de aparência humana ou animal.

Em seguida, evocamos a existência de numerosos pontos comuns entre o *steampunk* e a literatura folhetinesca. As personagens desta são rasas, comportando-se como autômatos, e mesmo as intrigas apresentam esse aspecto mecânico. Assim, mesmo se num texto *steampunk* o autor reconstrói um universo, filiando-se às referências e aos procedimentos da escrita da época, ele não pode escapar da mecanização dessa reconstrução.

4.3. UMA LITERATURA POSSÍVEL GRAÇAS À MECÂNICA

Diante da questão de saber por que o *steampunk* é essencialmente centrado na Inglaterra dos períodos vitoriano e eduardino, o conceito de mecanização nos permite dar outra forma de resposta. Temos então um argumento narrativo. Com efeito, nessa época, existia uma máquina que permitia fazer intervir elementos de épocas diferentes, tal qual o retorno dos Morlocks no romance de K. W. Jeter. É a essa época que se situa a máquina temporal de H. G. Well e, se seguirmos a lógica desse romance fundador, é possível fazer migrarem elementos de um outro tempo (passado ou futuro) em direção a esse período. Textos como o *Frankenstein liberto*, de Brian Aldiss (1973) podem se desenrolar no passado porque uma máquina (ou um fenômeno natural) autoriza a viagem e permite o deslocamento temporal do herói e, portanto, a criação da história.

Poderíamos nos surpreender que não tenha surgido um *steampunk* à francesa que remontaria ao entreguerras seguindo os passos do *Viajante imprudente* [Voyageur imprudente], de René Barjavel (1949). Aventaremos a hipótese de que essa ausência de textos se explica porque ao fim da narrativa, o viajante volta ao passado e mata por engano seu avô antes do nascimento de seu próprio pai. Por essa ação que engendra um paradoxo temporal, o viajante não poderia mais nascer e, portanto, como sua participação científica é essencial à criação da máquina para viajar no tempo, aquela não existirá mais ao fim do livro de Barjavel¹¹.

11 René Barjavel (1911-1985) foi um importante escritor francês de ficção científica e literatura fantástica, também conhecido por seus trabalhos no cinema. Sua obra é considerada formadora de uma vertente da ficção científica legitimamente francesa (Nota do Tradutor).

4.4. O STEAMPUNK, RECICLAGEM DE REFERÊNCIAS

Para ancorar um texto numa época, basta apenas que se acumule as referências. Na *alta literatura*¹² desses últimos anos apareceu assim o efeito “*name dropping*”, o fato de se citar o máximo de marcas para tornar mais real o enraizamento da narrativa no cotidiano ou numa época determinada: as personagens não usam mais calçados de esporte, mas Nikes; não se fala mais de uma bolsa, mas de uma Louis Vuitton, etc.

No gênero *steampunk* onde, como indicamos, a psicologia das personagens é pouco aprofundada e onde as situações quase não são verossímeis, é necessário recorrer a um procedimento similar a fim de dar consistência à narrativa. O autor *steampunk* não constrói mais personagens, ele se contenta em vestir silhuetas cartunescas sobre as quais coloca nomes conhecidos, quer sejam reais (a rainha Vitória, Jack, o Estripador, Lorde Byron, até mesmo H. G. Wells) ou fictícias (o Dr. Frankenstein, Sherlock Holmes).

Isso produz um duplo efeito. Primeiro de tudo, os nomes utilizados ancoram fortemente a narrativa numa época e em uma ambientação. Em seguida, o autor não precisa mais definir as personagens em detalhe, cabe ao leitor completar e dar vida ao redor do desenho, em função de sua própria cultura.

12 “*Littérature Blanche*” (literalmente, literatura branca), no original, é a expressão usada em francês para se referir a qualquer literatura não associada às convenções de gênero, por oposição à *littérature noir* (literatura preta), termo usado para se referir à literatura de gênero em geral, e à literatura policial, em particular. Dada a falta de equivalente perfeito, optou-se por traduzi-la como “alta literatura”, por também se tratar de uma expressão carregada de elitismo literário e preconceito com formas populares, embora, valha dizer, atualmente o preconceito com as ditas “literaturas de gênero” seja bem menor na França do que no Brasil (Nota do Tradutor).

4.5. O *STEAMPUNK*, RECICLAGEM DA NOÇÃO DE FUSÃO

O indiscutível aspecto autorreferencial do *steampunk*, com suas múltiplas piscadas de olho aos textos fundadores (Wells, Doyle, Verne...) e aos sucessores recentes, faz repensar a noção de gênero bem definido. Com efeito, no *steampunk*, as referências transcendem um gênero dado tocando tanto a ficção científica quanto o fantástico.

Um belo exemplo de obra *steampunk* de abundantes referências apanhadas em todos os gêneros é o filme *Van Helsing* (2004). Nessa obra, na Europa de 1888, o herói armado de *gadgets* “à James Bond” é um agente do Vaticano cuja missão é perseguir as criaturas monstruosas de todo tipo; o Dr. Jekyll – tornado Mr. Hyde – deixou Londres para se refugiar – como o corcunda de Victor Hugo – nas torres de Notre-Dame de Paris; o Dr. Frankenstein trabalha em sua criatura sob o olhar interessado do Conde Drácula; os vampiros domam lobisomens, etc. Misturando alegremente fantástico e ficção científica, ação e humor, essa obra mista recolhe suas referências em todos os gêneros sem que nenhum possa se sobrepôr realmente. Temos então um objeto incongruente sobre o qual a etiqueta *steampunk* pode ser colada, não somente por suas características narrativas, pela época e personagens, mas também por uma estética tão particular.

5. O TERMO “*STEAMPUNK*”: UMA MÁQUINA DE FAZER *STEAMPUNK*?

O *steampunk* se caracteriza incontestavelmente por uma estética específica, uma atmosfera urbana do começo da revolução industrial, encharcada em um *fog* que permite camuflar mistérios

inconfessáveis, e onde as personagens que saem da sombra são tanto ícones pegos emprestados do fantástico quanto da ficção científica. No entanto, esse gênero se apraz em escapar de todas as definições nas quais tenderíamos a circunscrevê-lo. É preciso, por consequência, resolver aceitar uma definição elástica, um improvável *cocktail* de inumeráveis variantes, do qual é impossível identificar os diversos ingredientes sem que nenhum seja indispensável, a despeito disso, na composição dessa mistura, que, no entanto, é bem reconhecível.

Para reciclar uma das mais paradoxais definições da ficção científica, diríamos de bom grado que o *steampunk* é o que escrevem os autores de *steampunk*... mesmo se essa definição não é quase nada satisfatória de um ponto de vista intelectual, em última instância.

É claro que é possível associar, como o quer o costume, o *steampunk* a um círculo literário constituído de três autores: Jeter, Powers e Blaylock. Mesmo não tendo sido exatamente com os escritos do trio que tudo começou (obras anteriores podem ser consideradas como pertencentes ao gênero *steampunk*), foi bem no seio desse grupo literário que o termo “*steampunk*” apareceu pela primeira vez. Em abril de 1987, no número 315 da revista *Locus*¹³,

13 “Dear Locus, / Enclosed is a copy of my 1979 novel *Morlock Night*; I’d appreciate your being so good as to route it to Faren Miller, as it’s a prime piece of evidence in the great debate as to who in ‘the Powers/Blaylock/Jeter fantasy triumvirate’ was writing in the ‘gonzo-historical manner’ first. Though of course, I did find her review in the March *Locus* to be quite flattering. / Personally, I think Victorian fantasies are going to be the next big thing, as long as we can come up with a fitting collective term for Powers, Blaylock and myself. Something based on the appropriate technology of the era; like ‘steampunks’, perhaps... / -- K.W. Jeter.” (Nota dos Autores). Em tradução de Carol Chiovatto: “Querido Locus, / Segue uma cópia de meu romance *Morlock Night*, de 1979. Eu apreciaria se você tivesse a bondade de encaminhá-la a Faren Miller, pois se trata de uma evidência primordial para o grande debate quanto a quem no triunvirato da fantasia Powers/ Blaylock/ Jeter escreveu primeiro no ‘estilo pseudo-histórico’. Embora, claro, eu ache sua resenha na *Locus* de março um tanto lisonjeira. Na minha

K. W. Jeter tinha proposto esse termo para qualificar as “fantasias vitorianas”¹⁴ que Powers, Blaylock e ele escreviam, buscando com esse nome alguma coisa que pudesse corresponder à tecnologia da época na qual se situavam suas narrativas. E foi esse termo que de fato serviu de catalisador, pois uma infinidade de autores começou a seguir o caminho traçado pelo fabuloso trio, desempoeirando a época vitoriana para nela ancorar textos de ficção científica coloridos de fantástico e de maravilhoso, e hoje, esse gênero em plena expansão se desdobra tanto no modo dos romances e das novelas quanto das séries televisivas e dos filmes, das histórias em quadrinhos, dos *comics* e *mangas*, ou dos RPGs.

Diversas questões da atualidade se colocam a partir disso a esse gênero de múltiplas facetas. O próprio *steampunk* também é reciclável? O *steampunk* ainda tem futuro?¹⁵ É difícil responder a essas questões. No entanto, fiquem tranquilos que o *steampunk* tem ainda um magnífico passado à sua frente!

opinião, fantasias vitorianas serão a próxima sensação, contanto que consigamos pensar num termo coletivo adequado para Powers, Blaylock e eu. Algo baseado na tecnologia apropriada da época, como ‘*steampunks*’, talvez... / -- K.W. Jeter” (Nota do Tradutor).

14 Vale atentar aqui também, na esteira do como já foi dito sobre o termo “fantástico”, que no contexto anglófono o conceito de “fantasia” é mais elástico do que nos contextos brasileiro e francófono. Nestes, a fantasia circunscreve narrativas onde se pressupõe um mundo outro, seja escondido no nosso (caso da chamada “baixa fantasia”), seja totalmente a parte (caso da “alta fantasia”). Já no contexto anglófono, o termo pode ser sinônimo de “literatura fantástica” (em seu sentido lato), como parece ser o caso nessa fala de Jeter (Nota do Tradutor).

15 Quatorze anos já se passaram desde a publicação original desse artigo (e quinze desde o congresso que lhe deu origem!), desde então o *steampunk* se proliferou muito, extrapolando a literatura e o cinema, aos quais se associou em um primeiro momento e ganhando contornos de estética, com manifestações na música, na moda, no teatro etc. Além disso, também ultrapassou os limites geográficos dos países anglófonos onde surgiu e primeiro se diversificou, encontrando espaço profícuo em países de língua espanhola, portuguesa e francesa, sobre os quais falo em pormenor no texto: “No país dos *vaporistes*: o conceito de ‘reciclagem’ de Girardot e Méreste e o *Steampunk* à francesa” (MATAGRANO, 2020), publicado neste mesmo número da Revista *Abusões* (Nota do Tradutor).

5.1. ILUSTRAÇÃO DO MECANISMO PELA AUTOANÁLISE DE UM TEXTO *STEAMPUNK*

“Quando minha vida e minha consciência ascenderem...” é uma novela *steampunk* que nós escrevemos em 2003 e que apareceu no sumário da antologia ucrônica *Passados Recompostos* (GIRARDOT; MÉRESTE, 2003).

Nesse texto situado em 1909, onde as personagens principais, chegando de Londres, desembarcam de seu dirigível atracado no terceiro andar da Torre Eiffel, o elemento ucrônico, em razão da própria natureza da antologia, é claramente indicado. O ponto de divergência remonta ao século anterior, quando uma empresa conseguiu tirar proveito de uma nova forma de energia, ao ponto de se tornar uma potência multinacional.

As personagens histórias são numerosas nesse texto (Marie Curie, Georges Clemenceau, Petr Kropotkin¹⁶) e ficam lado a lado com personagens de ficção (o professor Challenger e o jornalista Malone são heróis de Sir Arthur Conan Doyle¹⁷), os acontecimentos históricos (com o contexto científico e político da época) são confrontados com universos fictícios (o conjunto de elementos do passado alternativo se deve às ações do *Aerian Board of Control*, uma sociedade de dirigíveis imaginada por Rudyard Kipling [1961, 1912]). Os elementos da literatura folhetinesca aqui são reciclados: os vilões são muito malvados, e, seguindo uma trama narrativa codificada, enfrentam “como se de brincadeira” os heróis desde

16 Marie Curie (1867-1934) foi uma cientista francesa de origem polonesa, conhecida por ter sido a primeira mulher a ganhar o Prêmio Nobel, em 1903. Georges Clemenceau (1841-1929) foi um importante político francês. Já Piotr Kropotkin (1842-1921) foi um sábio russo, cujos pensamentos estão na base da lógica anarquista (Nota do Tradutor).

17 Essas duas personagens protagonizam vários livros de Conan Doyle, como *O Mundo Perdido* (1912), *A Nuvem da Morte* (1913) e *A Terra das Brumas* (1926) (Nota do Tradutor).

as primeiras páginas, antes que a narrativa se desdobre em uma busca policial repleta de falsas pistas e de múltiplas reviravoltas.

Nesse texto, o maravilhoso científico é reciclado com a descrição de máquinas estranhas (o mecanismo do protocolo experimental ou a máquina cognitiva de Babbage¹⁸) e os elementos fantásticos não ficam atrás (o estranho “espírito de lembrança” recicla o conceito de “ectoplasma”).

No entanto, essa abundância de referências leves não impede a reciclagem de temas atuais graves: a implicação da multinacional ABC na política colonial das nações da Europa não deixa de lembrar as ramificações problemáticas de uma certa sociedade de equipamentos petroleiros, tão versada na logística militar que acompanhava a recente intervenção dos Estados Unidos no Iraque.

O *steampunk* se apresenta assim claramente como um gênero misto de entretenimento, que busca sua matéria-prima em múltiplas fontes da cultura popular; todavia, isso não lhe proíbe de ser um vetor de mensagens à maneira de um espelho de ilusionismo que, ao nos mostrar uma imagem deformada de nós mesmos, destacando nossos defeitos e os de nossa sociedade, gera material para refletir.

6. CONCLUSÃO

Nosso artigo começava com uma lista, pretensamente impressionante, de ingredientes, cuja própria acumulação deixava

18 Charles Babbage (1791-1871) foi um matemático britânico, cujos trabalhos deram origem ao que hoje se entende como a ciência da informática e ao que viria a ser o primeiro computador. Não por acaso, seu invento conhecido como “Máquina Diferencial” dá nome ao importante romance de história alternativa de William Gibson e Bruce Sterling, publicado originalmente em 1990, hoje considerado um dos mais representativos livros *steampunk*. No Brasil, a obra é publicada pela editora Aleph (Nota do Tradutor).

anterver o pior. Mas o *steampunk* não é *O bolo cem vezes melhor*¹⁹ (ČAPEK, 1986), ele se beneficia com cada novo condimento, mas também com cada nova maneira de acomodá-lo, e se desdobra hoje em mais de um perfume. Ele se infiltra em nossos passados mais antigos com subgêneros tais como o *sailpunk*, o *sandalphunk*, ou até o *bronzepunk* e o *stonepunk*, mas também se aproxima de nosso presente com o *gazpunk*, o *rocketpunk* e inclusive o *atompunk*²⁰.

Isso quer dizer que o potencial de reciclagem²¹ do *steampunk* é infinito? Quando ele se juntará à grande corrente de literatura geral²² – o famoso *mainstream* –, será ele qualificado de *streampunk*? Em todo caso, o futuro do *steampunk* parece se situar bem no nosso presente, como o mostra o sucesso de obras recentes que o recuperam incontestavelmente, tais como o agora célebre *Código da Vinci*, de Dan Brown (2003). Temos certeza de que essa nova arte de acomodar os restos fará no futuro a felicidade de mais de um leitor!

19 Em francês, *Le gateau 100 fois bon*, é livro infantil do autor e ilustrador tcheco Jindra Čapek no qual é preciso misturar cem ingredientes para que um bolo se torne cem vezes melhor (Nota do Tradutor).

20 Poder-se-ia ainda acrescentar o *dieselpunk* e o *solarpunk*. O primeiro, traz possibilidades de continuidade às sociedades *steampunk* reimaginando o período do entre-guerras (no Brasil, essa vertente ficou conhecida pelos trabalhos do escritor Cirilo S. Lemos). Já o *solarpunk* projeta ao nosso presente um futuro que não aconteceu onde as energias renováveis se desenvolveram muito mais do que de fato aconteceu, numa toada ambientalista que demonstra muito dos anseios e preocupações atuais, em diálogo com noções de ecoliteratura e biopolítica. Nesse sentido, o *solarpunk* diverge dos demais subgêneros, por ser, talvez, a mais utópica e positiva das vertentes da literatura *–punk* (Nota do Tradutor).

21 Mesmo reivindicando a associação do termo “reciclagem” ao *steampunk*, somos compelidos a constatar que esse artigo se apoia sobre numerosos estudos anteriores, tanto americanos quanto franceses. Dentre estes últimos, agradecemos em particular Pascal J. Thomas, que, em uma crônica de KWS 24-25, de junho de 1997, quase descobre o conceito de reciclagem estilística das obras *steampunk* (Nota dos Autores).

22 “*Littérature générale*”, no original, é um sinônimo possível de “*littérature Blanche*” e, portanto, associável ao conceito de “alta literatura” (Nota do Tradutor).

REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian (1973). *Frankenstein délivré*. Opta, Anti-Mondes, 17.
- BARETS, Stan (1994). *Science-Fictionnaire*. Paris: Denoël.
- BARJAVEL, René (1949). *Le Voyageur imprudent*. Paris: Denoël.
- BLADE Runner (1982). Direção de Scott Ridley. 1 DVD (117min).
- BORIE, Jean (1989). *Un Siècle démodé, Prophètes et réfractaires au XIX siècle*. Paris: Payot (Collection Essais).
- BROWN, Dan (2003). *Da Vinci Code*. Doubleday: New York.
- ČAPEK, Jindra (1986). *Le Gâteau cent fois bon*. Flammarion: Paris.
- DUTOUR, Luc (2004). "Steampunk, le vertige rétro". *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Lyon: les Moutons électriques.
- GIRADOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice (2003). "Quand s'envoleront ma vie et ma conscience...". In: RUAUD, André François (Org.). *Passés recomposés*. Aix-en-Provence: Nestiveqnen (Collection Science Fantasy).
- HENRIET, Éric B. (2004). *L'Histoire revisitée, Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. 2.ed. Amiens: Engrage (Collection Interface).
- KIPLING, Rudyard (1912). "As Easy as A.B.C.". In <http://www.forgottenfutures.com/game/ff1/abc.htm> Acesso em Jan.2020.
- _____ (1961). "Par la malle de nuit". In: *Quatre pas dans l'étrange*. Paris: Hachette.
- METRÓPOLIS (1927). Direção de Fritz Lang. 1 DVD (148min).
- O QUINTO Elemento (1997). Direção de Luc Besson. 1 DVD (126min).
- RICHE, Daniel (Org.) (1999). *Daniel Riche présente Futurs antérieurs, 15 récits de littérature steampunk*. Paris: Fleuve Noir.
- RUAUD, André-François (2001). *Cartographie du merveilleux*. Paris: Denoël (Folio SF).
- _____ (2005). "La science-fiction de l'au-delà". *A & A*, 143, Mar.
- TERRAIL, Pierre Alexis Ponson du Terrail (1852). *La Baronne trépassée*. Paris: Baudry.
- _____ (1859). *Les Exploits de Rocambole*. Paris: Louis de Potter.
- VALÉRY, Francis (2000). *Passeport pour les étoiles*. Paris: Denoël (Folio SF).
- VAN Helsing (2004). Direção de Srephen Sommers. 1 DVD (131min).

02

**NO PAÍS DOS VAPORISTES: O CONCEITO DE
“RECICLAGEM” DE GIRARDOT E MÉRESTE E O
STEAMPUNK À FRANCESA¹**

Bruno Anselmi Matangrano (USP)

*Recebido em 03 mar 2020.**Aprovado em 23 mar 2020.*

Bruno Anselmi Matangrano é pesquisador, editor e tradutor. Bacharel, Mestre e Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), concentra suas pesquisas sobre as literaturas simbolista e decadentista, escritas em português e francês, assim como sobre as vertentes do insólito ficcional. É membro dos grupos de pesquisa POEM (Poéticas e Escritas da Modernidade), da USP, e “Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), assim como do LÉA (*Lire en Europe Aujourd’hui*), rede de pesquisa internacional da Universidade de Lisboa (FLUL). Além disso, é autor dos livros *Contos para uma noite fria* (2014) e *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), com Enéias Tavares.

Resumo: Tendo como ponto de partida o artigo “O *Steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado”, dos escritores-pesquisadores franceses Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste, o presente ensaio procura discutir o conceito de “reciclagem” proposto pelos autores como elemento estrutural do gênero a partir de exemplos de obras

1 Título em francês: Dans le pays des vaporistes : le concept de “recyclage” de Girardot et Méreste et le Steampunk à la française.

contemporâneas, bem como debater a própria ideia de “gênero” em contraponto à ideia de “movimento” e de “estética”. Em um segundo momento, apresenta-se um panorama da literatura *steampunk* na França, mostrando o quanto essa vertente se desenvolveu nos anos subsequentes à publicação do artigo, quatorze anos atrás, atentando para o surgimento de editoras e de crítica especializada, de modo a demonstrar a importância e atualidade desse gênero-estética no contexto literário contemporâneo francês.

Palavras-chave: *Steampunk*; *Vaporistes*; Literatura Francesa; Crítica Francesa.

Résumé: Ayant comme point de départ l'article «Le *Steampunk* : une machine littéraire à recycler le passé», des écrivains-chercheurs français Jean-Jacques Girardot et Fabrice Méreste, cet essai cherche discuter le concept de «recyclage» proposé par ces auteurs en tant qu'élément structurel du genre à partir des exemples contemporains, ainsi que débattre la propre idée de «genre» en contrepoint à l'idée de «mouvement» et d'esthétique». Dans une seconde partie, nous présentons un panorama de la littérature *steampunk* en France, pour montrer comme ce type de texte s'est développé dans les années qui ont suivi la publication originale de l'article il y a quatorze ans, en mettant relief sur l'apparition des maisons d'édition et d'une critique spécialisées, de façon à démontrer l'importance et l'actualité de ce genre-esthétique dans le contexte littéraire contemporain français.

Mots-clés: *Steampunk*; *Vaporistes*; Littérature Française; Critique Française.

Plano detalhado do texto:²

1. O conceito de reciclagem e o *steampunk*

- 1.1. O artigo de Girardot e Méreste e a tradição francesa de FC
- 1.2. A reciclagem, recurso retrofuturista, ucrônico e “alternativo”
- 1.3. Steampunk: gênero, subgênero, movimento ou estética?

2. No país dos vaporistas: *steampunk* à francesa

- 2.1. Principais livros
- 2.2. Editoras e coleções especializadas
- 2.3. Estudos e manuais

3. Últimas considerações

4. Bibliografia

1. O CONCEITO DE RECICLAGEM E O *STEAMPUNK*

1.1. O ARTIGO DE GIRARDOT E MÉRESTE E A TRADIÇÃO FRANCESA DE FC

Publicado em 2006, na revista *Cycnos*, editada pela Universidade de Nice, o artigo “O *steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado”, escrito por Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste, faz parte de um dossiê que traz as contribuições de um colóquio ocorrido no ano anterior em torno do tema *A Ficção Científica na História, a História na Ficção Científica*. Sua aparição coincide, portanto, com o momento de viragem na história dessa vertente que pouco a pouco superou os limites geográficos de seu país natal

2 Uma vez que esse texto se trata de um artigo a partir de (e em diálogo com) o ensaio de Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste, cuja tradução para o português também se encontra publicada neste mesmo número da revista *Abusões*, optei por emular o método de organização francês em plano detalhado, iniciando o texto com os tópicos a serem desenvolvidos, assim como o fizeram os dois autores em seu próprio texto.

– os Estados Unidos da América do Norte – para ganhar espaço em outras paragens e, notadamente, em França, onde se desenvolverá rapidamente por volta dos anos 2000.

Pensar nesse movimento, do surgimento do *steampunk* na Califórnia dos anos 1980 à sua introdução na cena francesa do novo milênio, pode suscitar uma impressão do bom filho que à casa torna. Isso porque, mesmo se nascido nos EUA, o *steampunk* como bem o demonstram os dois pesquisadores, tem “ascendência” europeia, tendo como antepassados ao menos três nomes evocados por Girardot e Méreste: o inglês H. G. Wells, o belga J-H. Rosny Aîné e o francês Jules Verne, um dos mais prolíficos e populares escritores franceses do século XIX e um dos autores mais traduzidos mundo afora ao longo de todo o século XX.

Não por acaso, os franceses têm uma extensa tradição de narrativas associadas à Ficção Científica (doravante FC), de modo geral, e, mais particularmente, ao que chamam de *romances de antecipação*, isto é, narrativas onde são feitas previsões de futuros possíveis a partir do desenvolvimento tecnológico e de descobertas científicas, o que *grosso modo* se sobrepõe ao conceito de FC, mas nem sempre, uma vez que esta pode ser bem mais abrangente, englobando categorias não abarcadas por aquela, como os relatos pré-históricos, os *space opera*, as aventuras de viagem no tempo ou quaisquer tramas passadas no tempo presente, num passado hipotético ou em outras realidades/dimensões. Por outro lado, dada sua característica intrínseca de projeção, muitas histórias de antecipação podem também ser lidas como utopias ou como distopias.

É na França que surgem narrativas, tornadas transmidiáticas, como: *O Planeta dos Macacos* (1963), de Pierre Boule, já adaptado diversas vezes para cinema, jogos eletrônicos, televisão e quadrinhos; *Valérian, agente espaço-temporal*, série em quadrinhos roteirizada por Pierre Christian, desenhada por Jean-Claude Mézières e colorida por Évelyne Tranlé, cujas primeiras histórias aparecem em 1967, tendo sido adaptada para o cinema pelo também francês Luc Besson em 2017; ou ainda a trilogia das formigas e outros títulos do *best-seller* Bernard Werber, já traduzidos para inúmeros idiomas.

É curioso, portanto, que tenha demorado tanto para surgir um *steampunk* legitimamente francês, apesar dessa longa tradição, do fato de Paris ser um constante cenário de narrativas *steampunk* e de Jules Verne ser considerado uma das principais referências do gênero, sendo inclusive uma das figuras históricas mais constantemente recriada. Em 2006, a expansão do gênero apenas começava a ser vislumbrada; felizmente, hoje em dia, o *steampunk* já é uma vertente consolidada das chamadas “literaturas do imaginário”³ francesas.

No Brasil, no entanto, onde o *steampunk* também se proliferou muito e rapidamente ao longo das duas décadas do século XXI⁴,

3 Os estudos acadêmicos e o mercado editorial franceses usam essa expressão (no original, *littératures de l'imaginaire* ou, às vezes, simplesmente, *l'imaginaire*) como conceito “guarda-chuva” abrangente, para se referir às diversas vertentes do que no Brasil chamamos de “insólito ficcional”, equivalendo ou aproximando-se, portanto, dos conceitos da tradição anglófona de “literatura fantástica” (vista em seu sentido lato) ou “ficção especulativa”.

4 Vários trabalhos têm se ocupado em mapear as produções *steampunk* brasileiras, notadamente, na literatura. Recomenda-se, sobretudo, a ótima dissertação de mestrado de Jayme Soares Chaves (2015), intitulada *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. Rio de Janeiro: UERJ (Dissertação - Mestrado). A esse respeito, também publiquei o breve artigo de divulgação “A Hora do *steampunk*” (MATANGRANO, 2016a), que, por sua vez, serviu de base ao capítulo “Viagem a um passado futurista: o *steampunk*” do livro *Fantástico Brasileiro: o insólito*

pouco se fala da literatura *steampunk* de língua francesa, ou mesmo da tradição francófona de romances de FC ou de antecipação para além de Jules Verne; tampouco é comentada a crítica desenvolvida na França em torno dessa estética nascida nos Estados Unidos.

Nesse contexto, a publicação em português do texto de Girardot e Méreste revela sua importância, uma vez que o ensaio não apenas apresenta uma importante teoria de análise de textos *steampunk* com a sistematização do conceito de “reciclagem”, como também traça as raízes francófonas do gênero, bem como introduz brevemente a literatura *steampunk* francesa feita na primeira década do novo milênio, quando comenta duas das primeiras antologias *steampunk* publicadas na França: *Futurs antérieurs, 15 récits de littérature steampunk* [Futuros anteriores, 15 narrativas de literatura *steampunk*], organizada por Daniel Riche em 1999, e *Passés Recomposés (anthologie uchronique)* [Passados recompostos – Antologia ucrônica], dirigida por André-François Ruaud em 2003, na qual figura a novela “Quand s’envoleront ma vie et ma conscience...” [Quando minha vida e minha consciência ascenderem...], assinada pelos próprios Girardot e Méreste e brevemente autoanalisada ao fim de seu ensaio.

literário do romantismo ao fantasismo (2018), que escrevi com Enéias Tavares. No que diz respeito às HQs *steampunk* brasileiras, até onde se pode pesquisar, não foi feito ainda um levantamento e estudo sistemático; contudo, nota-se nesse sentido uma expressiva participação da editora AVEC em sua difusão nos últimos quatro anos, de cujo catálogo destacamos os títulos: *Salto* (2017) e *Silas* (2019), de Rapha Pinheiro (arte e roteiro); *Desafiadores do Destino: Disputa por controle* (2018), de Felipe Castilho (roteiro) e Mauro Fodra (arte); *Le Chevalier: arquivos secretos* (2017) e *Le Chevalier nas Montanhas da Loucura* (2018), ambos de A. Z. Cordenonsi (roteiro) e Fred Rubim (arte). Vale ainda citar *Steampunk Ladies: Vingança a vapor* (2017), de Zé Wellington (roteiro) e Di Amorim (arte), publicada pela Draco, editora que, assim como a AVEC, também já lançou vários romances e antologias *steampunk*. Por outro lado, ao contrário do visto em relação às publicações de literatura e de quadrinhos, o Brasil ainda não possui um cenário consolidado de narrativas audiovisuais *steampunk*.

Curiosamente, a despeito da falta de publicações ou comentários sobre o *steampunk* francófono nos nascentes estudos brasileiros em torno de narrativas *steampunk*, o artigo de Girardot e Méreste é constantemente citado em estudos acadêmicos⁵, mostrando o impacto e a relevância de sua teoria da reciclagem, bem como a importância de se o traduzir, facultando assim o acesso a mais pesquisadores, que eventualmente não o consigam ler em seu idioma original.

Diante dessa breve introdução, pretende-se neste ensaio – também um diálogo com os dois pesquisadores-escritores e uma apresentação do *steampunk* francófono à audiência brasileira –, discutir as propostas desenvolvidas por Girardot e Méreste, bem como mostrar um pouco o que vem sido produzido na língua de Molière em termos de narrativas retrofuturistas nos quase quinze anos que se sucedem à publicação de “O *steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado”.

1.2. A RECICLAGEM, RECURSO RETROFUTURISTA, UCRÔNICO E “ALTERNATIVO”

O eixo em torno do qual se constrói o processo argumentativo do artigo de Girardot e Méreste é o conceito de reciclagem, identificado por eles, por sua vez, como o procedimento estruturador das narrativas *steampunk* por excelência. Para eles, essa reciclagem

5 Dentre os estudos brasileiros que citam o texto de Girardot e Méreste até o momento da publicação desse artigo podemos mencionar: “Um personagem, dois mundos: Isaías Caminha em 1909 e em 2014” (CALEGARI; AMARAL-OLIVEIRA, 2018); “Ficção científica retrofuturista e fantasismo brasileiro”, (CHAVES, 2019); “Polifonia retrofuturista: a (re)criação de vozes literárias na série Brasileira Steampunk” (TAVARES, 2017), bem como o meu artigo “O olhar contemporâneo na releitura do moderno. A lição de anatomia do temível Dr. Louison” (MATANGRANO, 2016b) e o livro *Fantástico Brasileiro* (MATANGRANO, TAVARES, 2018).

pode se dar de várias formas e em vários níveis. A mais óbvia é a recriação de personagens e a revisitação de tramas, seja a partir de pessoas e fatos históricos, seja a partir de personagens e cenários presentes em obras ficcionais anteriores. Como exemplo, citam o romance *Morlock Night* (1979), de K. W. Jeter, um dos textos fundadores do gênero, apresentado como possível sequência do romance *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells; citam também a novela “Quand s’envoleront ma vie et ma conscience...”, assinada pela própria dupla, na qual, em uma Paris retrofuturista, diversas figuras históricas vivem aventuras “rocambolescas”.

Nesse sentido, poderíamos acrescentar vários outros títulos a essa lista, como *A Liga Extraordinária*, novela gráfica roteirizada por Alan Moore, cuja primeira publicação se deu em 1999. Nesta que é uma das mais célebres e elogiadas HQs *steampunk*, vemos um grupo de heróis e vilões oriundos de obras vitorianas reunidos para combater um super-vilão folhetinesco. A partir dessa obra, torna-se muito frequente esse tipo de narrativa *steampunk* na qual personagens provenientes de várias outras são reunidos em novas histórias, como na trilogia de quadrinhos *Império*, de Igor Kordey (arte) e Jean-Pierre Pécau (roteiro). Nas palavras de Étienne Barillier e Arthur Morgan, em seu *Guide Steampunk*, em *Império*:

A série multiplica as piscadas de olho, assumindo sua herança ucrônica: figuras histórias abundam, Mary Shelley, Charles Babbage, as invenções da época são sutilmente alteradas – da eletricidade aos autômatos até a aparição das primeiras máquinas funcionando a “óleo de rocha”. As alusões literárias são múltiplas, Drácula, Frankenstein, a Rua Morgue, *O Livro da Selva*. (2013, p.189 - tradução nossa)

No Brasil, diversas obras se valem desse recurso, como o romance *Homens e Monstros: A Guerra Fria Vitoriana* (Ed. Draco, 2013), do brasileiro Flavio Medeiros, no qual “os acontecimentos políticos e econômicos do século XIX se deram de forma bem diferente: com o Império Britânico dominando as ex-colônias espanholas enquanto os franceses também expandem seus domínios, fazendo o mundo ficar polarizado numa Guerra Fria *avant la lettre*” (MATANGRANO, TAVARES, 2018, p.195). Ou ainda, *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*, de Enéias Tavares, no qual, aos moldes de *A Liga Extraordinária*, mas de uma forma muito brasileira, o autor revisita diversas obras da literatura nacional do século XIX, formando um grupo de sábios e artistas anarquistas que enfrentam o obscurantismo de um grupo rival.

No entanto, algumas questões podem ser levantadas a partir disso. A primeira é relativa a outras formas narrativas que também se estruturam por revisitação de livros literários e de fatos históricos e que, portanto, a rigor também se valeriam do conceito de *reciclagem* de personagens e cenários, defendido e elaborado por Girardot e Méreste, como é o caso das chamadas História Alternativa e Ficção Alternativa, que, na França, são mais conhecidas sob a etiqueta *ucronia*, caso da série televisiva *Penny Dreadful* (2014-2016)⁶, por exemplo, e dos romances *Anno Dracula* (1998), de Kim Newman, e suas sequências. A segunda dúvida diz respeito a obras inequivocamente *steampunk* que *não* se valem desse recurso, como é o caso das obras *steamfantasy*⁷, passadas

6 A respeito dessa série e de seus aspectos “reciclados”, ver TAVARES; MATANGRANO, 2016 e 2018.

7 *Steamfantasy* é uma subcategoria do *steampunk* que aplica sua estética a mundos de fantasia. Trata-se de uma vertente bastante recente que, apesar de bastante popular na segunda década do século XXI nas mais variadas mídias, ainda carece de maiores estudos.

em mundos secundários, como *A Corte do Ar* (2007) e *O Reino mais além das ondas* (2008), e demais volumes da série de Stephen Hunt, mas também de obras passadas no nosso mundo nas quais todas as personagens são originais, como *O Peculiar* (2012) e *Não-sei-quê* (2013), de Stefan Bachmann, ou ainda *Guanabara Real: a alcova da morte* (2017), de Enéias Tavares, Nikelen Witter e A. Z. Cordenonsi. Ou seja, se essa é uma característica intrínseca ao gênero, como explicar, de um lado, obras que não a usam, mas continuam sendo *steampunks*, e, de outro, narrativas que a usam, mas não o são?

A resposta reside no fato de que a reciclagem, para os dois escritores-pesquisadores, não é apenas de personagens e enredos – não é a simples reutilização de personagens literárias e históricas já existentes –, mas igualmente a reutilização de métodos, procedimentos, elementos textuais, cenários, de modo a criar algo novo, moderno, e, ao mesmo tempo, transparecer, pela incorporação e pela intertextualidade, a atmosfera tipicamente oitocentista. Enfim, a essência da narrativa *steampunk*, portanto, seria a reciclagem em vários níveis, como o explicitam em cada um dos tópicos de seu artigo⁸.

Nesse sentido, os *steamers* (como são conhecidos os autores de narrativas *steampunk*) buscariam sua “matéria-prima” em obras de contexto variado: da FC, do “romance científico” e do “maravilhoso científico”⁹ buscariam os recursos tecnológicos de então, seus métodos e procedimentos; dos folhetins, buscariam o tom

8 Além disso, é necessário ter-se em conta que o *steampunk*, como qualquer outra modalidade literária, está em crescente transformação, de modo que novos procedimentos vão tomando lugar de outros e opções estéticas diferentes e novas acabam por surgir de tempos em tempos, como recentes narrativas distópicas *steampunk*, caso de *O Circo Mecânico Tresaulti*, de Genevieve Valentine (2011).

9 Gênero tipicamente francês que antecede o surgimento da Ficção Científica, circunscrito ao período aproximado de 1900 e 1930.

aventuresco e a trama rocambolesca, estruturada nos princípios aristotélicos de peripécia e reconhecimento; do maravilhoso e da nascente fantasia reciclarão os elementos mágico-sobrenaturais, o misticismo ocultista, os mundos secundários e os portais entre mundos e realidades; e assim por diante, valendo-se desse procedimento também com fatos históricos.

Contudo, frente a essa resposta, ainda outra questão pode ser levantada relativa à possível diferença (ou semelhança) entre a reciclagem como procedimento estético e outras formas de recriação literária já canônicas por meio da intertextualidade, como o pastiche e a paródia, ou mesmo o recente fenômeno das *fanfictions* (também chamadas *fanfics* ou “ficções de fã”). Para tanto, convém definir brevemente cada um desses três recursos.

O pastiche se define por duas características: primeiro, pela tentativa de um autor em recriar o estilo autoral de outro; segundo, por se compor como colagem, trazendo traços, elementos e até mesmo trechos de outras obras, aproximando-se assim da montagem (MOISÉS, 2004, p.342). A paródia, por outro lado, partindo de um texto base que ela altera em algum nível, mas mantém reconhecível o bastante para deixar escancarada a relação, busca sempre a criação de um efeito cômico, e/ou satírico, mesmo se não deixa de ser uma homenagem¹⁰; trata-se de recurso essencialmente metalinguístico e típico da literatura moderna (cf. SANT’ANNA, 2007, p.7). Por fim, a *fanfic* é simplesmente uma história original criada por um fã a partir de uma narrativa de que

10 Massaud Moisés destaca o fato de que em geral “a paródia constitui o reconhecimento do valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido: somente, por exceção, ou em virtude de prestígio fugaz, o impulso parodístico se volta para obras medíocres” (2004, p.340).

ele gosta, difundida, geralmente, pela internet; diferenciar-se-ia, assim, de outras práticas de recriação pelo fato de não “possuírem preocupações estéticas ou literárias”, sendo antes uma atividade recreativa. “Isso posiciona as *fanfics* num contexto cultural muito mais amplo, com a atuação direta dos fãs nos produtos da cultura pop” (LUIZ, 2008, p.1-2.)¹¹.

Com essas definições sumárias em mente, torna-se possível perceber que o *steampunk*, enquanto categoria narrativa, *pode* se aproximar de tais recursos, por vezes valendo-se de alguns de seus elementos, mas isso nem sempre ocorre. Nesse sentido, os próprios Girardot e Méreste destacam a relação entre o gênero e o pastiche, frequentemente a ele associado:

Quanto ao *steampunk*, tudo começou, dizem, por uma simples brincadeira: ao fim dos anos 1970, três autores californianos decidiram zombar do *cyberpunk* nascente restituindo a ficção científica *sob forma de pastiche às suas origens*, o famoso “romance científico” escrito por autores como H. G. Wells, na Londres da época vitoriana. (2020, p.329 - grifos nossos)

11 Como lembra o pesquisador Lucio Luiz no artigo já citado, a ideia de reescrever ou continuar uma história de que se gosta não é novidade da época contemporânea, remontando a Antiguidade e o período medieval. Podemos pensar, por exemplo, na *Eneida*, de Virgílio, enquanto continuação da *Ilíada*, de Homero, e em *As Aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, apresentada como sequência da *Odisseia* também homérica. Mais do que uma prática, a literatura clássica e classicista prezava a característica da “emulação”. Segundo esse pensamento, a qualidade não estaria em sua inventividade narrativa, mas na capacidade de cada autor em contar, à sua maneira, uma história já conhecida. A prática teria diminuído em um primeiro momento, com o advento da ideia de originalidade, no período romântico. Luiz lembra ainda que com as leis de direito autoral, surgiram restrições legais para o uso de personagens, nomes, cenários e conceitos criados por terceiros, motivo pelo qual a *fanfic* se difunde, sobretudo, na internet em comunidades e blogs, justificadas por não terem fins lucrativos e toleradas, em geral, pelos detentores dos direitos, pois ajudam a divulgar a obra original e fortalecem a base de fãs (cf. LUIZ, 2008, p.2).

Portanto, o *steampunk* volta-se ao pastiche, quando se compõe como uma colagem de diversos textos e referências, ou quando tenta imitar o estilo de um autor, o que faz, por exemplo, Enéias Tavares em alguns momentos de *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison* ao emular a escrita de Machado de Assis para recriar a voz de Simão Bacamarte, protagonista de *O Alienista*¹². O *steampunk* torna-se paródia, por sua vez, quando necessariamente busca criar humor ou satirizar a obra original que revisita, o que parece bem mais raro, embora não impossível. Por outro lado, um romance, um filme ou uma HQ *steampunk* não se tornam *fanfic* por pressuporem pretensão artístico-literária bem como por terem objetivos de mercado (isto é, mesmo sendo manifestações artísticas, também são um produto concebido como tal), o que não impede, porém, a existência de *fanfics* de e em universos *steampunk* ou *fanfics* que releiam alguma história a partir de uma perspectiva e/ou estética desse gênero.

Em suma, o *steampunk* não *precisa* apresentar nenhum desses três recursos criativos, embora possa se valer deles ou flertar com eles em contextos específicos. Por outro lado, conforme demonstrado aqui e detalhado no artigo de Girardot e Méreste, esse tipo de narrativa *sempre* recorrerá a alguma forma de “reciclagem”, isto é, a reelaboração a partir de elementos pré-concebidos, reelaborados pelo viés estético do *steampunk*.

12 Analisei essa questão no artigo “O Olhar Contemporâneo na releitura do moderno: *A Lição de Anatomia do Temível Dr. Louison*” (MATANGRANO, 2016b, p.267 e ss.), onde contrastei trechos do livro de Tavares e do livro de Machado para mostrar semelhanças e discrepâncias na construção das duas versões de Simão Bacamarte.

1.3. STEAMPUNK: GÊNERO, SUBGÊNERO, MOVIMENTO OU ESTÉTICA?

Uma das dificuldades da definição de *steampunk*, como pode ser visto pelas próprias argumentações acima, é a dificuldade de se definir sua categoria. Nascido como subgênero da FC, logo foi apresentado como gênero autônomo ou mesmo movimento e, por ter extrapolado os limites midiáticos com os quais foi concebido em pouco tempo se tornou uma estética. Essa fluidez epistemológica, que tanto diz respeito à visão diacrônica do conceito quanto ao seu potencial de hibridização e de adaptação a diferentes plataformas, mídias e meios, no entanto, não é facilmente entendida ou percebida, gerando equívocos e confusões, merecendo, portanto, alguma reflexão.

Como narrado por Girardot e Méreste, o termo nasce de um projeto autoral de três autores, J. W. Jeter, Tim Powers e James Blaylock, que o propõem ao editor da revista *Locus* como forma de se entender e de aproximar os romances que os três vinham criando no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980. Tratava-se, segundo as palavras de Jeter, de “fantasias vitorianas” escritas em um estilo “pseudo-histórico”. O trio propõe então o conceito de *steampunk* para definir esses livros, por associação ao conceito já pré-existente de *cyberpunk*. Ou seja, em um primeiro momento, eles o entendem como uma categoria aparentada a esta última, já vista como subgênero dentro do espectro do conceito abrangente de FC. Há quem identifique aí um “movimento” já nascente, mas tal alcunha parece um tanto deslocada nesse momento inicial, uma vez que mais do que uma categoria essencialmente estética, o conceito de movimento pressupõe uma ideologia, uma consciência de grupo e de classe, bem como ações conjuntas, eventos,

publicações, debates, uma forma de se contrapor a uma corrente então vigente. Não parece ser o caso do *steampunk*, proposto antes (e inicialmente) como uma variação extrapolada e criativa de um conceito já existente, o *cyberpunk*, e circunscrito aos seus três criadores a princípio. Além disso, os movimentos nem sempre têm uma única e coesa estética – vide o Modernismo, composto por diversas estéticas diferentes unidas apenas pela ideia de ruptura com a tradição e inovação – enquanto o *steampunk* desde o começo, apesar de sua multiplicidade, tem em sua estética sua coesão.

O fato de o conceito ter rapidamente se espalhado e se difundido, contudo, aponta seu potencial para se configurar em movimento, embora essa não pareça ter sido uma preocupação dos *steamers* de antes ou de depois. Por outro lado, o *steampunk* logo ganhou ares de estética, à medida que deixou de se tornar uma categoria narrativa (como um gênero ou subgênero ou modo) para se tornar uma questão de visual, de ambientação e de cenário.

O fato de um livro ou de um filme ser *steampunk* não pressupõe uma *forma* de se contar uma história, mas pressupõe *como* e *com o que* o mundo no qual ela se passa vai se parecer. Mais do que isso, o *steampunk* deixou de se restringir a artes narrativas, como a literatura (onde surgiu), o cinema e as HQs (mídias onde rapidamente se proliferou¹³), para se tornar também uma categoria de moda, decoração e artesanato, norteadas pelos mesmos princípios estéticos. Nesse sentido, tanto se pode classificar uma roupa ou filme quanto uma história ou uma cadeira como sendo feitos segundo a *estética*

13 A respeito da sétima arte de viés *steampunk* ver o livro *Steampunk Cinema: un repaso a las 25 mejores películas steampunk de la historia* (ARGÜELLES, 2013), no qual é feito um extenso levantamento das produções cinematográficas associadas ao gênero nos últimos anos.

steampunk. Esse fenômeno se deu de tal modo que o termo se tornou, e adquiriu também, um código de vestimenta pelo qual é agora possível identificar seus adeptos: ou seja, o *steampunk* – tal como o gótico ou o *punk* – também se tornou uma “tribo” urbana, que não necessariamente consome as narrativas que lhe deram origem, mas na qual está pressuposta a adequação visual¹⁴.

Esse deslocamento de paradigma, de uma categoria narrativa para uma categoria visual e/ou estética, tornou ainda possível a criação de obras que, sem serem *steampunk* (por não trazerem uma ambientação vitoriana ou *belle époque*, por não terem proposta retrofuturista ou por não se valerem do tão debatido princípio da reciclagem), ainda assim, são constantemente associadas a ele.

Nesse sentido, poderiam ser lidos como obras de *estética steampunk*, mas não necessariamente de um gênero ou modo narrativo *steampunk*, por exemplo: o romance (e sua adaptação para o cinema dirigida por Martin Scorsese) *A invenção de Hugo Cabret* (2007) de Brian Selznick; o livro *Coraline* (2002) de Neil Gaiman (e sua adaptação em animação dirigida por Henry Selick); os filmes e HQs do universo da personagem Hellboy, notadamente, o segundo filme dirigido por Guillermo del Toro em 2008; o livro *A Mecânica do Coração* (2007), do francês Mathias Malzieu, também responsável pela adaptação em animação (e pelos vídeo-clips de sua banda Dionysos inspirados na trama) etc. Em todas essas obras, o elemento *steampunk* é um detalhe, em maior ou menor grau. Pode ser a presença de um autômato (como

14 Sobre o *steampunk* como fenômeno social estético e urbano, bem como sua relação com as artes concebidas dentro desses mesmos valores estéticos, ver PEGORARO, 2012a, 2012b, 2014 e 2015. Ainda nesse sentido, recomenda-se a dissertação de mestrado de Joana Costa (2013), na qual, além de ter analisado numerosas obras literárias, também se comenta o *steampunk* na moda, no artesanato e na música, trazendo um curioso estudo de caso sobre a “Sociedade *Steampunk*”, de Glasgow, na Escócia.

no livro de Selznick), o uso de *gadgets* típicos (como os óculos usados em *Hellboy 2*, no qual há também uma personagem cujo espírito vive num corpo mecânico), ou ainda a ideia de fundir corpos humanos a máquinas movidas a vapor e/ou a corda, tendo a engrenagem como símbolo de seu caráter *steampunk* (vide a personagem Jack e seu coração de relógio no livro de Malzieu).

Em suma, o *steampunk* pode ser tudo isso, a um só tempo, um gênero (ou modo ou subgênero narrativo), uma estética, quiçá um movimento ou mesmo um fenômeno social; ele ultrapassou bastante os limites com os quais foi concebido, e entendê-lo epistemologicamente como uma ou outra categoria vai depender de quais elementos estão sendo analisados e, conseqüentemente, esse recorte acabará por guiar a leitura e a interpretação. E, por conta dessa distinção, nem sempre uma obra *esteticamente* associada ao *steampunk* o será também *modal* e *genericamente*; mas o estético sempre estará implícito no gênero, motivo pelo qual, em muitos contextos, parece menos problemático entendê-lo simplesmente como uma categoria estética e/ou visual.

2. NO PAÍS DOS VAPORISTES: O ATUAL STEAMPUNK À FRANCESA

2.1. PRINCIPAIS LIVROS¹⁵

Entendido como o *steampunk* se configura e se estrutura, passemos ao contexto francês propriamente dito, através de seus

15 Essa seção sumariza a listagem e as resenhas apresentadas nos capítulos dedicados à produção literária francófona *steampunk* dos livros *Le Guide Steampunk* (BARILLIER; MORGAN, 2013) e *Tout le Steampunk!* (BARILLIER; COLSON, 2014), bem como retoma outros textos críticos como o trabalho de Riel (2015). A esse apanhado somam-se minhas próprias impressões dos romances mencionados. Dado o extenso volume de publicações, não me dediquei aqui às histórias em quadrinhos, ou a outras manifestações *steampunk* produzidas em França. Para tanto, ver os estudos mencionados.

principais autores e obras, mas também, em um segundo e terceiro momentos, das casas editoriais que a ele vêm se dedicando, bem como à forma como vem sido recebido criticamente.

Para começar, convém dizer que, se os autores ou os adeptos da estética *steampunk* ficaram conhecidos como *steamers* nos países anglófonos, na França, automearam-se *vaporistes*, ou, em bom português, “vaporistas”. Como foi dito aqui e identificado por Girardot e Méreste, até o início dos anos 2000, a produção francófona ainda era muito pequena, mas mesmo naquele contexto alguns nomes já despontavam, dentre os quais: Mathieu Gaborit, Fabrice Colin, Sabrina Calvo e Hervé Jubert.

O primeiro, visto como um dos pais do *steampunk* francês, lança em 1997, pela editora Mnémos, sua duologia *Bohème*, com os volumes *Les Rives d’Antipolie* e *Revolutsyia*. Passadas no mesmo mundo de *Écryme* (1994), um RPG criado por Gaborit em parceria com Guillaume Vincent, falecido pouco depois, as aventuras de *Bohème* se dão numa Europa oriental alternativa, controlada por um regime ditatorial conhecido como “a Propaganda”. Esse órgão estatal detém o controle do “*Écryme*”, uma “substância corrosiva que recobre o mundo”, segundo definição do próprio Gaborit, e “incarna uma natureza desaparecida”, sintetizando “o imaginário. Como uma espécie de lama primordial das emoções humanas”. Com ela os criadores do universo esperavam “interrogar essa fratura entre o homem e a natureza” (GABORIT *Apud* BARILLIER; MORGAN, 2013, p.147 - tradução nossa).

No mesmo ano, Sabrina Calvo (então assinando como David Calvo) publica *Délius, une chanson d’été*, livro que dialoga

fortemente com a vida e a obra de Sir Arthur Conan Doyle. Em 2003, Calvo publica uma continuação: *La nuit des labyrinthes*. No ano seguinte, Fabrice Colin publica sua duologia *Arcadia* (1998), dividida nos tomos *Vestiges d’Arcadia* e *La Musique du sommeil* pela Menémos, e, depois, relançados em volume único pela Bragelonne em 2014. Nessas obras, Colin cria um universo onde a humanidade está em declínio, habitado pelos pré-rafaelistas, sociedade histórica de artistas e escritores ingleses da primeira metade do século XIX, que muito influenciaria os poetas e pintores simbolistas franceses do fim do século.

Naquele mesmo ano, Hervé Jubert, lança *Le Roi sans visage*, no qual recria uma Paris feérica povoada por demônios e dragões, mas também por máquinas. Nas palavras de Barillier e Colson, a “ambientação *steampunk*”, criada por Jubert, “é deliciosa”, onde “figuras históricas e criaturas imaginárias se cruzam alegremente” (2014, p.148). *La Fête électrique*, outra narrativa *steampunk*, sai em 1999. Jubert voltará ao tema em outros livros, como *Magies Secrètes* (2012), primeiro volume da trilogia *Beauregard*.

Pode-se citar ainda os próprios Jean-Jacques Girardot e Fabrice Méreste, que publicam, dentre outros trabalhos, a já mencionada novela “Quand s’envoleront ma vie et ma conscience...”, na coletânea *Futurs antérieurs, 15 récits de littérature steampunk*, organizada por Daniel Riche em 1999, melhor comentada pelos próprios autores em seu artigo. Curiosamente, Girardot e Méreste não citam nenhum dos romances publicados nessa época e nos primeiros anos do século XXI em seu texto, uma ausência que não passa despercebida.

Ainda naquele ano e também pela Ed. Mnémos, Colin e Gaborit lançam juntos *Confessions d'un automate mangeur d'opium*¹⁶, cujo título se inspira explicitamente em *Confissões de um inglês comedor de ópio* (1822), do escritor inglês Thomas de Quincey (1785-1859), texto autobiográfico sobre a influência da droga em sua vida. Colin e Gaborit também criam uma trama cujo eixo central é a existência de uma droga misteriosa conhecida como “éter”, usada como fonte de energia e até mesmo como arma.

Também em 1999, a editora Fleuve Noir lança um romance pretensiosamente anunciado como “o primeiro grande romance *steampunk* escrito por um francês”. Trata-se de *L'Équilibre des paradoxes*, de Michel Pagel, definido nos seguintes termos por Étienne Barillier e Raphaël Colson:

Este livro é constituído por uma coleção de diários, cartas particulares, registros de áudio e memórias que contam de maneira fragmentária uma mesma história. O autor se apresenta como o receptário destes documentos, tendo recebido a tarefa delicada de fazer destas múltiplas vozes um todo coerente. Aí está, talvez, a primeira conquista do texto, puramente formal: a constituição de um conjunto polifônico que nos dá o saboroso prazer de frequentar de perto personagens que sofrem múltiplos choques de cultura. (2014, p.149 - tradução nossa)

A obra de Pagel parece dialogar, portanto, com a forma do romance *Drácula*, de Bram Stoker, intensificando, porém, o caráter fragmentário e não-linear da narrativa. Estrutura semelhante foi escolhida por Enéias Tavares em *A Lição de*

16 Infelizmente, nenhuma dessas obras – ou das outras sobre as quais falarei neste tópico – possui tradução para o português brasileiro.

Anatomia do Temível Dr. Louison, igualmente constituído por registros variados (diários, cartas, registros de áudio), de modo a compor um todo coeso, mesmo se também fragmentário e não-linear. Essa semelhança curiosa demonstra um dos vários pontos de contato entre o *steampunk* produzido em França e no Brasil, tema ainda por ser explorado, em suas tentativas paralelas de, ao mesmo tempo, enquadrarem-se na estética tal como concebida e de fugirem do jugo e da pressão do modelo instaurado pelos autores anglófonos. Esta convergência se revela interessante em particular por ter se dado mesmo se sem qualquer contato entre os dois grupos, sobretudo pelo fato de não haverem ainda traduções dos *vaporistes* no Brasil ou dos *steamers* brasileiros em França, como se a desvelar um *Zeitgeist* transcontinental.

Os anos 2000 começam, portanto, com grande expectativa e logo muitos romances e antologias *steampunk* passam a serem publicados, seja por editoras independentes voltadas exclusivamente ao imaginário, como Mnémos, seja por grandes casas editoriais como Le Livre de Poche e J'ai Lu. Johan Heliot inaugura o novo milênio com o primeiro livro de sua trilogia da lua, cujos volumes se intitulam: *La Lune seule le sait* (2000), *La Lune n'est pas pour nous* (2004) e *La Lune vous salue bien* (2007). Passada na exposição universal de 1899, em Paris, a trilogia recria diversas personalidades históricas, como Victor Hugo e Jules Verne, em uma trama que homenageia o autor de *Da Terra à Lua*. Por sua vez, Pierre Pevel, um dos mais célebres autores franceses de fantasia e ficção científica, lança em 2003 *Les Enchantements d'Ambremer*, que também possui uma continuação, publicada em 2004: *L'Élixir d'oubli*, ambas passadas na Paris *belle époque* reconstruída em meio à magia. Afinal, como aponta Berrilier

e Colson, “o *steampunk* francês se nutre mais da *Belle Époque* do que de um século XIX vitoriano”, pois “é preciso confessar que o nascente século XX é um terreno muito mais interessante do que o século XIX que acaba por investir o *steampunk* de uma identidade francófona” (2014, p.150 - tradução nossa).

Mesmo assim, além de Paris, houve muitos autores que prefeririam recriar a Londres vitoriana e, mais especificamente, aquela onde habita o célebre detetive criado por Sir Arthur Conan Doyle, como já visto a propósito de Sabrina Calvo, e como também acontece no caso de Thomas Day com seu *L’Instinct de l’Équarisseur* (2003). Por sua vez, Xavier Mauméjean criou, de certa forma, sua própria versão da célebre HQ de Alan Moore – que, diga-se de passagem, também revisita Doyle, dentre outros autores – com o romance *La Ligue des héros*, publicado em 2002, cuja sequência, *L’Ère du dragon* veio a lume em 2003 (posteriormente relançados em um único volume intitulado *Le Cycle de Kraven*).

Nesta duologia passada em 1898, o brincalhão Peter Pan, criação original de James Barrie (1860-1937), foge da Terra do Nunca, onde nunca cresceu, tornando-se um grande vilão na Londres vitoriana, aliando-se a toda sorte de criminosos no simples intuito de semear confusão. O governo então decide criar uma equipe de pessoas super-habilidosas para enfrentá-los, dentre os quais, Tarzan, criação de Edgar Rice Burroughs (1875-1950) e, claro, o “Mestre dos Detetives”, ou seja, Sherlock Holmes, aos quais se juntam vários outros personagens vitorianos históricos e fictícios em uma trama bastante folhetinesca. Devido a estas características, Sabrina Riel analisa a obra de Mauméjean sob o prisma do conceito de reciclagem próprio do *steampunk* conforme postulado por

Girardot e Méreste, bem como pelo conceito de “reciclagem cultural”, proposto por Walter Moser, demonstrando, como se lê a seguir, de que maneira esse procedimento vai além da simples remissão a elementos pré-existentes para revelar uma proposta de *recriação* autoral e original:

Assim, o sistema referencial empregado no *Ciclo de Kraven* repousa sobre a reciclagem constante e exacerbada de elementos do passado histórico e cultural. Essas referências não são apenas piscadas de olhos aos leitores; elas estruturam toda a diegese na medida em que os empréstimos e reciclagens dizem respeito tanto aos personagens principais quanto às peripécias. Os elementos reutilizados no seio do ciclo narrativo de Mauméjean se revestem com muita frequência de um sentido novo, em razão da transformação que o autor os faz enfrentar, ou ainda em sua inscrição em um novo contexto. Assim o tratamento ao qual estes empréstimos estão submetidos cria um contraste, em diversos graus, com seu primeiro uso, engajando com isso o leitor a ser atento às nuances referenciais. (RIEL, 2015, p.3 - tradução nossa)

Vê-se, pois, que até aqui as obras publicadas nos primeiros anos do século XXI se pautam praticamente de forma exclusiva no conceito de reciclagem, conforme teorizado pelos dois pesquisadores. A partir de 2004, aproximadamente, nota-se um ponto de viragem com um intenso aumento e diversificação de publicações, ou seja, pouco antes da publicação do artigo de Girardot e Méreste. Deste ponto em diante, a quantidade de lançamentos se multiplica e torna-se difícil mapear em poucas

páginas toda a produção *steampunk* publicada em França¹⁷ nos catorze anos que nos separam da publicação do artigo; todavia, destacamos, dentre os títulos mais recentes, a duologia *Pax Germanica*, iniciada em 2014, de Nicolas Le Breton, passada em um mundo onde o automóvel nunca foi inventado e dirigíveis, balões e aerostatos se difundiram como principais meios de transporte. Nesse cenário, habitam personagens originais e recriações da Europa *belle époque* como o controverso místico Aleister Crowley e a pesquisadora laureada com o Nobel Marie Curie. Vale mencionar ainda *La France steampunk* (2015), dos pesquisadores Étienne Barillier e Arthur Morgan que também co-assinam *Le Guide Steampunk* e os novíssimos livros de Victor Fleury *L'Empire Électrique* (2017) e *L'Homme Électrique* (2019), passados em um universo de história alternativa dominado por um império napoleônico.

Nota-se, pois, a partir desse breve levantamento uma predominância por narrativas vitorianas e/ou ambientadas na *belle époque* novecentista de História e/ou Ficção Alternativa *steampunk*, com elevado número de referências. O *steampunk* francês parece, portanto, muito mais interessado em recriar o seu passado do que inventar novos mundos sob uma estética vaporosa, movimento contrário ao que parece ser a tendência atual do *steampunk* de língua inglesa, progressivamente mais voltado para a fantasia em suas publicações a partir de 2010.

17 Neste artigo, limitei-me a mapear as publicações em prosa associadas à estética *steampunk* na França; não estão contempladas, portanto, as produções feitas em outros contextos francófonos, como no Quebec, na Suíça e na Bélgica. Acerca da cena bruxelense *steampunk* ver o artigo “Hier sera demain: *Steam-et Diesel-punk*”, de Roland Van der Hoeven (2017).

2.2. EDITORAS E COLEÇÕES ESPECIALIZADAS

Na seção anterior, uma editora se destacou por ter sido a responsável pela maior parte das primeiras publicações relativas ao *steampunk* em França. Barillier e Colson comentam nesse sentido que as “origens do *steampunk* francês estão fortemente ligadas à história de uma editora então nova: Mnémos, que, em alguns volumes, lança vários jovens autores, em sua maioria originários do mundo dos RPGs, onde já tinham dado seus primeiros passos” (2014, p.146 - tradução nossa). Criada em 1996 por Stéphane Marsan e Frédéric Weil, escritores de RPGs foi a primeira casa da maior parte dos primeiros *vaporistes*. A editora surgiu, em um primeiro momento, com o objetivo de publicar mais obras de RPGs, no entanto, logo se especializou em autores nacionais de fantasia e ficção científica.

Em 2000, Marsan deixa a direção da empresa e funda a editora Bragelonne, sem dúvida a casa editorial especializada em literaturas do imaginário mais bem-sucedida na França hoje. Bragelonne é responsável por publicar em francês nomes de grande peso de terror, FC e fantasia como Joe Abercrombie, Clive Barker, Terry Brooks, Arthur C. Clarke, Peter V. Brett, Orson Scott Card, Raymond E. Feist, Robert E. Howard, Kim Newman, Andrzej Sapkowski, Patrick Rothfuss dentre tantos outros. Além de também ser a casa de Bernard Cornwell e outros grandes nomes do romance histórico e de outras vertentes de literatura *pop*, concentrando, portanto, numa única editora o papel que, no Brasil, dividem editoras como Aleph, DarkSide, Intrínseca, Arqueiro e a extinta Saída de Emergência.

No que diz respeito a títulos *steampunk*, Bragelonne se destaca por ter criado uma coleção dedicada somente ao gênero, em cujas

capas “retrô” lê-se o nome da estética em garrafais letras douradas, com acabamento em *hot stamping*. Nessa coleção, títulos franceses importantes como *Arcadia* e *Confessions d’un automate mangeur d’opium* foram relançados, ao lado de obras novas, como as de Victor Fleury, de grandes nomes do universo francófono, como Pierre Pével, e de nomes internacionais, tal Mark Gatiss, autor de *O Ambar do Diabo* (embora seja mais conhecido por sua série televisiva *Sherlock* produzida pela BBC), Emma Jane Holloway, autora de *Um estudo em Seda*, espécie de pastiche *steampunk* de *Um estudo em Vermelho*, de Conan Doyle, a *Trilogia Steampunk*, de Paul Di Filippo, bem como alguns romances de dois membros do trio fundador do gênero: James P. Blaylock e Tim Powers. A esses, somam-se dois livros críticos de papel fundamental para sua difusão e compreensão: *La Bible Steampunk* (2014), de Jeff Vandermeer e S. J. Chambers, e *Le Manuel Steampunk* (2016), de Jeff Vandermeer e Desirina Boskovich, originalmente lançados nos EUA, respectivamente, em 2010 e 2014, obras que ampliam os caminhos para a publicação de mais estudos voltados ao retrofuturismo em França.

La Bible apresenta um panorama bastante aprofundado sobre a origem e as ramificações do *steampunk*, com especial destaque para suas manifestações em outras mídias e artes, bem como para a moda e o artesanato *steampunk*. Os autores mencionam também produções de vários países, notadamente do Brasil, dando destaque à pioneira antologia *Steampunk: Histórias de um passado extraordinário* (Ed. Tarja, 2008), organizada por Gianpaolo Celli, e, particularmente, aos textos de Fábio Fernandes, Romeu Martins e Jacques Barcia (cf. VANDERMEER; CHAMBERS, 2014, p.210-213). No que concerne à França, curiosamente,

citam apenas dois nomes pouco conhecidos, apesar de terem trabalhos interessantes: Vincent Bénard, autor de *Les historiettes de Monsieur Sandalette*, mistura de *web-comic* e fotonovela de publicação independente disponível *online*, e Sam Van Olffen, gravurista, escultor e ilustrador¹⁸. Já *Le Manuel Steampunk* apresenta realmente dicas e instruções para confecção de itens e obras *steampunk*, desde peças de vestuário e acessórios, até narrativas, apresentando exemplos e modelos, tendo como princípio norteador a ideia do “faça você mesmo” [*do it yourself*].

Outra editora importante nesse contexto é a Fleuve (até 2013 conhecida como Fleuve Noir), criada em 1949, membro do grande grupo editorial Univers Poche. A Fleuve manteve desde o início o foco na publicação de literatura popular, notadamente romances de espionagem e antecipação, tendo publicado importantes nomes do cenário internacional das literaturas do imaginário em geral, como Robert Jordan e China Miéville. No que concerne à onda *steampunk*, foi a responsável pela publicação do importante livro *L'Équilibre des paradoxes*, de Michel Pagel, antes mencionado, dentre outros títulos franceses ou estrangeiros, como *O Coração perdido dos autômatos*, de Daniel H. Wilson.

Por fim, vale ainda mencionar a editora Les Moutons Électriques (em português: “As ovelhas elétricas”, título que homenageia a obra de Philip K. Dick), fundada em 2003, por André-François Ruaud e Olivier Davenas, o primeiro deles bastante conhecido por seus ensaios e antologias, sendo várias vezes citado por Girardot

18 A ausência de qualquer um dos nomes elencados ao longo desse ensaio no panorama de Vandermeer e Chambers mostra o precário contato entre a cena anglófona e a francófona, denunciando a falta de traduções de autores franceses para o inglês, salvo possíveis e pontuais exceções.

e Méreste. A editora é responsável pela publicação de *Tout le Strampunk!*, de Étienne Barillier e Raphaël Colson, bem como de outros estudos, antologias e de vários romances do gênero, como *Les Coeurs Enchainés* e *Les Ames Envolées*, os dois volumes constituintes da série *Pax Germanica*, de Nicolas Le Breton.

2.3. ESTUDOS E MANUAIS

Como já se disse, o *steampunk* pouco foi estudado no século XX e, mesmo no novo milênio, demora um pouco para chamar a atenção da academia, o que torna tão importante, portanto, a publicação pioneira do artigo de Girardot e Méreste, bem como dos demais artigos do dossiê no qual foi publicado originalmente. Todavia, a bem da verdade, o estudo das *Littératures de L'Imaginaire* em França, de modo abrangente, é ainda relativamente recente e deriva em grande parte, em um primeiro momento, de esforços de pesquisadores independentes, e em particular de escritores.

Para além dos estudos sobre o fantástico (*stricto sensu*) oitocentista, bastante consagrados, como os de Pierre-Georges Castex, Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Roger Caillois, Louis Vax, Jean-Luc Steinmetz, Jean-Baptiste Baronian¹⁹, e ocasionais estudos sobre ficção científica e horror ao longo do século XX, como os de

19 Autores respectivamente dos volumes: *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Castex, 1951), *Introdução à literatura fantástica* (Todorov, 1970), *Le Recit Fantastique* (Bessière, 1973), *Au coeur du fantastique* (Caillois, 1965), *L'art et la littérature fantastiques* (Vax, 1960), *La Littérature fantastique* (Steinmetz, 1990), *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* (Baronian, 1977) e *Panorama de la littérature fantastique de langue française* (Baronian, 1978). Além desses, cita-se os trabalhos de Bozetto: *L'obscur objet d'un savoir : fantastique et science-fiction, deux littératures de l'imaginaire* (1992), *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne* (1998), *Du fantastique iconique : pour une approche des effets du fantastique en peinture* (2001), *Le fantastique dans tous ses états* (2001), *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable* (2005), *La science-fiction* (2007) e *Fantastique et mythologies modernes* (2007).

Roger Bozetto, pouco há antes dos anos 2000 sobre as mais novas vertentes do insólito ficcional, como a fantasia (e suas diversas subcategorias) e o próprio *steampunk*. Como uma resposta a isso, viu-se dois movimentos.

De um lado, houve uma reação do meio acadêmico no qual pesquisadores oriundos de outras áreas das letras ou de áreas afins – particularmente críticos literários e historiadores medievalistas – começaram a se interessar pelos estudos da fantasia, como é o caso de Anne Besson, autora do texto seminal *La Fantasy* (2007) e diretora do premiado *Dictionnaire de la Fantasy* (2018), dentre outros volumes, bem como de William Blanc, historiador de formação, autor de diversos livros que fazem a ponte entre a história, a FC e a fantasia contemporâneas, como *Le Roi Arthur, un mythe contemporain* (2016), *Super-héros: une histoire politique* (2018) e *Winter is coming: une brève histoire politique de la fantasy* (2019), para citar apenas os mais célebres. Estes dois pesquisadores, bem como vários outros, começaram a organizar eventos e publicações em torno dessas questões tornando a pesquisa em literaturas do imaginário uma realidade cada vez mais cotidiana.

Atualmente, já é possível encontrar artigos, teses e dissertações francófonos dedicados ao *steampunk*, dentre os quais, à guisa de exemplo, podemos destacar dois trabalhos de notável fôlego e rigor analítico: *Peter Pan contre le héros victorien: la poétique du recyclage dans le Cycle de Kraven de Xavier Mauméjean*, de Sabrina Riel, dissertação de mestrado defendida em 2015 na Universidade de Montreal, no Canadá, na qual a autora efetua uma leitura bastante profunda da obra de Mauméjean justamente a partir do princípio de reciclagem proposto por Girardot e Méreste; e *Dragons à vapeur:*

vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine, tese de doutorado de Caroline Duvezin-Caubet defendida na Université Côte d'Azur em 2017, na qual são discutidas as particularidades do que a autora chama de “fantasias neo-vitorianas”, dentre as quais inclui obras *steampunk*, ucrônicas e alternativas em geral.

De outro lado, houve concomitantemente uma reação de entusiastas, jornalistas e escritores que, vendo uma lacuna nos estudos do imaginário, começaram eles próprios a pesquisar e a publicar livros sobre essas questões, como é o caso de André-François Ruaud e de seus esforços na difusão da fantasia. Ruaud, além de ter cofundado a editora Les Moutons Électriques, é um notável e profícuo ensaísta com mais de trinta livros lançados, vários deles dedicados ao *steampunk* e/ou à fantasia e/ou à ficção científica, dos quais se destacam: *Cartographie du merveilleux* (2001), texto pioneiro citado por Girardot e Méreste; *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux* (2004); e *Science-fiction, une littérature du réel* (2006), escrito com Raphaël Colson, dentre outros. No mesmo caminho, também podemos citar Étienne Barillier, responsável, com Arthur Morgan, pelo *Guide Steampunk* e, com Raphaël Colson, por *Tout le Steampunk!*, já anteriormente citados, além dos próprios Girardot e Méreste que, embora sejam professores-pesquisadores, não são, inicialmente, da área de literatura. Todos esses esforços, somados ainda às publicações dos livros co-escritos por Vandermeer tornaram a pesquisa em *steampunk* na França e em outros contextos francófonos (como o Quebec, a Bélgica e a Suíça) muito mais viável, e, obviamente, também contribuíram para sua difusão entre leitores e jovens escritores.

3. ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Diante desse levantamento da literatura *steampunk* contemporânea francesa, e através do diálogo com o artigo “O *Steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado”, de autoria dos escritores-pesquisadores francês Girardot e Méreste, parece, pois, evidente a importância do *steampunk* no contexto literário francês, onde se desenvolveu a partir do modelo importado estadunidense, tornando-se algo novo, em diálogo com a própria tradição francesa, em um movimento semelhante ao visto no cenário brasileiro, de maneira que o entender parece nos ajudar na compreensão desse fenômeno literário em nosso próprio país. Sua difusão demandou também o surgimento de nossos estabelecimentos editoriais, como Mnêmos, especializados nas novas vertentes das literaturas do imaginário, bem como suscitou a criação de uma crítica literária igualmente especializada e engajada, com consequente publicação de belos volumes e estudos que serviram de base para o desenvolvimento de uma crítica acadêmica, no seio das universidades, onde, como se mostrou, o trabalho apenas começou.

Paralelamente, o presente ensaio espera ter mostrado a importância desse texto pioneiro importante aos estudos do *steampunk* não apenas em contextos francófonos, mas também para as pesquisas realizadas por pesquisadores brasileiros, e, sobretudo, ter mostrado a relevância do conceito estrutural e estruturante da reciclagem, a partir do qual o gênero e, depois, a estética *steampunk* se organizou e vem se desenvolvendo, para além de suas limitações iniciais, seja no concernente ao

suporte, seja no concernente às restrições geográficas. Espera-se ainda ter mostrado como o *steampunk* se transformou ao longo de seus mais de quarenta anos de existência, ganhando novas mídias e novos espaços, nos quais adquiriu contornos próprios e características novas, sem nunca, contudo, perder sua essência, demandando questionamentos epistêmicos para se entender seu lugar na contemporaneidade, uma vez que oscila entre diferentes categorizações, ora como gênero autônomo, ora como movimento artístico, ora como subcategoria afiliada à FC, ora ainda como estética capaz de se desdobrar em diferentes tipos de produtos culturais e artísticos, que, felizmente, não para de se desenvolver e se transformar.

4. REFERÊNCIAS

ARGÜELLES, M. (Dir.) (2013). *Steampunk Cinema: un repaso a las 25 mejores películas steampunk de la historia*. Madri: Tyrannosaurus Books.

BARILLIER, Étienne; MORGAN, Arthur (2013). *Le Guide Steampunk*. Chambéry, França: Actusf.

_____. (2014). *Tout le Steampunk!* Montélimar, França: Les Moutons Électriques Éditeur.

CALEGARI, Lizandro Carlos; AMARAL-OLIVEIRA, Anderson (2018). “Um personagem, dois mundos: Isaías Caminha em 1909 e em 2014”. *Revista Abusões*, (7), Rio de Janeiro, 230-252. In <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/34215/27388> Acesso em Jan.2020.

CHAVES, Jayme S. (2015). *Viagens Extraordinárias e ucronias ficcionais: uma possível arqueologia do steampunk na literatura*. (Dissertação - Mestrado) Rio de Janeiro: UERJ.

_____. (2019). “Ficção científica retrofuturista e fantasismo brasileiro”. *Revue Études Romanes de Brno*, 40(2), 101-119.

COSTA, Joana G. (2013). *Steampunk: utopismo e neovitorianismo nos séculos XX e XXI*. (Dissertação - Mestrado). Universidade Nova de Lisboa: Lisboa.

DUVEZIN-CAUBET, Caroline (2017). *Dragons à vapeur: vers une poétique de la fantasy néo-victorienne contemporaine*. (Tese - Doutorado). Université Côte d'Azur: Nice.

_____. (2006). "Le steampunk: une machine littéraire à recycler le passé". *Revue Cynos*, 22(1), Nice, 1-11. In <http://revel.unice.fr/cynos/index.html?id=472> Acesso em Jan.2020.

GIRARDOT, Jean-Jacques; MÉRESTE, Fabrice (2020). "O *steampunk*: uma máquina literária de reciclar o passado". Bruno A. Matangrano (Trad. e Notas). *Revista Abusões*, v.11(11), Rio de Janeiro.

LUIZ, Lucio (2008). "*Fan Fictions* de Super-heróis das HQs: Intertextualidade e Pastiche". *Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Intercom*, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Natal, RN, 2 a 6 de setembro, p.1-9.

MATANGRANO, Bruno. A. (2016a). "A Hora do 'Steampunk'". *Caderno Cultura. Jornal O Extra*, 1(6), Fernandópolis, São Paulo, 4.Jun., p.C2.

_____. (2016b). "O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison". *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, (48), Brasília, 247-280. In <https://goo.gl/kY2PwJ> Acesso em Jan.2020.

MATANGRANO, Bruno A.; TAVARES, Enéias (2018). *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte & Letra.

MOISÉS, Massaud (2004). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.

PEGORARO, Éverly (2012a). "Os *steampunks* e a cultura da mídia: apropriações de uma proposta retrofuturista no cenário brasileiro". *Revista Mediaciones Sociales*, Madri, II, 72-94. In <http://goo.gl/BKjuva> Acesso em Jan.2020.

_____. (2012b). "*Steampunk*: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista". *Cadernos de Comunicação*, Santa Maria, 16, 389-400. In <http://goo.gl/CnqMmf> Acesso em Jan.2020.

_____. (2014). "Retrofuturismo e visualidade *steampunk* no Brasil". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 11, 88-96. In <http://goo.gl/co0rae>. Acesso em Jan.2020.

_____. (2015). *No compasso do tempo steampunk: o retrofuturismo no contexto brasileiro*. Jundiaí, SP: Paco Editorial.

RIEL, Sabrina (2015). *Peter Pan contre le héros victorien: la poétique du recyclage dans le Cycle de Kraven de Xavier Mauméjean*. (Dissertação - Mestrado). Université de Montréal: Montréal.

SANT'ANNA, Affonso R. de (2007). *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática.

TAVARES, Enéias (2017). "Polifonia retrofuturista: a (re)criação de vozes literárias na série Brasileira Steampunk". *Revista Scriptorium*, 3(1), Porto Alegre, 42-57. In revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/27991/0 Acesso em Jan.2020.

_____; MATANGRANO, Bruno A. (2016). "A Humanização do monstro no seriado televisivo *Penny Dreadful*". *Revista Abusões*, (2), Rio de Janeiro, 181-219. In <https://goo.gl/DGG0XN> Acesso em Jan.2020.

_____; _____ (2018). "Educação e (de)formação do gênero feminino na série *Penny Dreadful*". *Revista Todas as Musas*, 9(2). São Paulo, 143-159. In https://www.todasasmusas.com.br/18Eneias_Farias.pdf Acesso em Jan.2020.

VAN DER HOEVEN, Roland (2017). "Hier sera demain: *Steam-et Diesel-punk* à Bruxelles". *Cahiers Bruxellois*, XLIX(1), 437-456. In <https://www.cairn.info/revue-cahiers-bruxellois-2017-1-page-437.htm> Acesso em Jan.2020.

VANDERMEER, Jeff; CHAMBERS, S. J. (2014). *La Bible Steampunk*. C. Carrière, A. Demaegd e M.-A (Trad. francesa). Matignon. Paris: Bragelonne.

