

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários

Jade Rocha Nobre

**QUANDO EU PENSO NO FUTURO, NÃO ESQUEÇO O MEU PASSADO:
IMAGINÁRIOS DO FUTURO EM *AS ÁGUAS-VIVAS NÃO SABEM DE SI E BINTI***

Belo Horizonte
2025

Jade Rocha Nobre

**QUANDO EU PENSO NO FUTURO, NÃO ESQUEÇO O MEU PASSADO:
IMAGINÁRIOS DO FUTURO EM *AS ÁGUAS-VIVAS NÃO SABEM DE SI E BINTI***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientadora: Professora Dr.^a Elisa Maria Amorim Vieira

Belo Horizonte
Agosto de 2025

Nobre, Jade Rocha.
V151a.Yn-q Quando eu penso no futuro, não esqueço o meu passado
[manuscrito] : imaginários do futuro em *As águas-vivas não sabem de si* e *Binti* / Jade Rocha Nobre. – 2025.
1 recurso online (218 f.) : pdf.

Orientadora: Elisa Maria Amorim Vieira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 210-218.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Valek, Aline – *Águas-vivas não sabem de si* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Okorafor, Nnedi, 1974- – *Binti* – Crítica e interpretação – Teses. 3. *Ficção brasileira – História e crítica* – Teses. 4. *Ficção americana – História e crítica* – Teses. 5. *Espaço e tempo na literatura* – Teses. 6. *Ficção científica – História e crítica* – Teses. 7. *Ecologia humana* – Teses. I. Vieira, Elisa Amorim, 1962-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.342



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *QUANDO EU PENSO NO FUTURO, NÃO ESQUEÇO O MEU PASSADO: IMAGINÁRIOS DO FUTURO EM AS ÁGUAS VIVAS NÃO SABEM DE SI E BINTI*, de autoria da Doutoranda JADE ROCHA NOBRE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Lia Araujo Miranda de Lima - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Valéria Sabrina Pereira - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues - UnB

Profa. Dra. Patrícia Trindade Nakagome - UnB

Belo Horizonte, 14 de agosto de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Valeria Sabrina Pereira, Professora do Magistério Superior**, em 18/08/2025, às 13:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elisa Maria Amorim Vieira, Professora do Magistério Superior**, em 18/08/2025, às 14:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lia Araujo Miranda de Lima, Professora do Magistério Superior**, em 18/08/2025, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fabricia Wallace Rodrigues, Usuária Externa**, em 19/08/2025, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Trindade Nakagome, Usuária Externa**, em 25/08/2025, às 13:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4408166** e o código CRC **E4F15E5F**.

AGRADECIMENTOS

“Quebrei a lança, lancei no espaço
Um grito, um desabafo
E o que me importa é não estar vencido
Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos
Meu sangue latino
Minha alma cativa”
(*Sangue Latino*, Ney Matogrosso)

Sinto que este momento é a finalização de um ciclo, iniciado há cerca de quatro anos. Como constatei durante a feitura deste texto, fim e começo não são momentos tão distintos assim, pois estão, como a boca e o rabo da cobra, unidos. Estes agradecimentos finalizam um período em minha vida. Simultaneamente, iniciam a leitura desta tese e um mundo de possibilidades. Agradeço a coragem que bateu à minha porta, me convidando para correr mundo, correr perigo, e ao desejo de escrita, que me acompanha em todos os cantos, e que, unido ao desejo de entender, me faz sempre retornar aos estudos.

Agradeço à Serra do Espinhaço, a todos os ventos que passaram pelo meu rosto e aos amigos com quem convivi perto das pedras, em meio ao cerrado ou às ruínas da mineração. Agradeço ao ímpeto de mudança, que me levou a conhecer um belo horizonte; às montanhas que o circundam, que me permitiram ver dos mais diversos pontos de vista; aos amigos que me acompanharam em conversas, cafés, botecos, forrós e andanças; e a esta vida, que me tem dado tanto.

Agradeço à Elisa, orientadora querida, por toda a paciência e dedicação durante esta parte do caminho; por ter me ajudado a encontrar o fio da escrita, pelos cafés, seminários e projetos. Ao grupo de pesquisa NAVE, por me ajudar a embarcar nessa aventura maravilhosa. À equipe da Ecobiblioteca, pelas portas abertas e pelos lanches demorados.

Agradeço a meu avô, Hélio, com quem compartilhei trinta anos, por ter me ensinado a olhar o mundo em suas minúcias, por sempre me fazer verificar a rede antes de deitar, por me ensinar silenciosamente sobre o amor, e a quem ensinei a declará-lo, por me mostrar a lua cheia e me fazer gostar de canções que falam da saudade que hoje sinto.

Agradeço à minha avó, Zilah, que chorou comigo a felicidade de um prazo prorrogado, por ter nutrido uma infância de amor e carinhos, por me ensinar a resiliência de sempre voltar a se levantar, por todas suas rezas e mentalizações, que abriram portas em todos os lugares que passei.

Agradeço à minha mãe, Sherlei, por estar sempre atenta às minhas palavras, por ter me dado todas as possibilidades de escrever o meu próprio caminho. À minha irmã, Luna, por compartilhar um mundo sensível e se fazer sempre presente, por me ajudar a sempre dançar conforme a música.

Ao meu pai, Reinaldo, e ao meu irmão, Thales, por terem me acompanhado mesmo quando eu ia sozinha e me ajudado a levar tudo o que eu precisava, por terem preenchido os lugares que morei com os objetos por eles construídos, me dando a estrutura para fazer o que quisesse ou o que fosse preciso ser feito.

À Lady pelas conversas, convites e andanças no centro. À Renata, por acelerar os dias difíceis com inúmeras risadas. À Alexia, pela amizade antiga, desde o início. À Júlia, por estar sempre atenta, inclusive à minha escrita, e por compartilhar as dificuldades de pesquisa. Ao Fiffa, pelas conversas, cuscuz e ligações.

À Mariana, por ter dividido um quilo de sal e mais um tanto de prosa. À Rebecca, pelos cafezinhos e músicas. À Dani, por ser uma amiga sempre atenta, inclusive à vida silvestre. À Lívia, pela parceria nas pedras e no Rei do Pastel. Aos amigos de longa data, por permanecerem mesmo quando distantes.

Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo e no direto, e no futuro: a invenção do hoje é o meu único meio de instaurar o futuro. Desde já é futuro, e qualquer hora é hora marcada. Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento.

Clarice Lispector

Prometemos uma vida de extravagância e desperdício. No fundo constitui uma contagem regressiva contra a natureza e contra a humanidade como futuro. Civilização contra a simplicidade, contra a sobriedade, contra todos os ciclos naturais, mas pior: civilização contra a liberdade que se supõe ter tempo para viver as relações humanas, o único transcendente: amor, amizade, aventura, solidariedade, família. Civilização contra o tempo livre que não se paga, que não se compra e que nos permite contemplar e escrutinar o cenário da natureza.

[...]

Pensem que a vida humana é um milagre, que estamos vivos por milagre e nada vale mais que a vida. E que nosso dever biológico é, acima de todas as coisas, respeitar a vida e impulsioná-la, cuidá-la, procriá-la, e entender que a espécie somos nós.

José Mujica

Resumo: Frequentemente estudiosos e autoras(es) de ficção científica defendem que os futuros ficcionais engendrados pelas narrativas do gênero não são preditivos, mas sim resultado de uma extrapolação (Roberts, 2000; Le Guin, 2014). Muitas vezes, essas obras retomam o passado e seus desdobramentos no presente a fim de elaborar uma imagem de futuro que funcione como um experimento mental. Nesse sentido, no romance *As águas-vivas não sabem de si* (2016), a autora brasileira, Aline Valek, retoma a história da origem da vida na Terra a fim de imaginar o que aconteceria se um dia encontrássemos seres marinhos tão inteligentes quanto nós, humanos. Em *Binti* (2015), a autora estadunidense, Nnedi Okorafor explora os conflitos entre povos tradicionais e aqueles que se pretendem hegemônicos, a fim de pensar como seria a convivência entre humanos e alienígenas em um universo e uma universidade por eles habitada. Assumindo que o futuro é agora (Krenak, 2022), esta tese tem o objetivo de analisar as imagens de futuro produzidas nesses romances a fim de observar seu vínculo com o passado e com o presente. Por manterem uma relação profunda com um lugar e tempo de origem, a imagem de futuro que irrompe nessas obras é de um futuro ancestral (Krenak, 2022). A fim de estudar essa relação entre tempo, narrativa e história será necessário o estudo de diferentes modos de percepção do tempo (Ricoeur, 2010; Martins, 2021; Benjamin, 2020). Entendendo o vínculo do gênero com a ciência, pretendo analisar o discurso científico e como ele gerou uma subalternização dos saberes (Mignolo, 2022), processo motivado pela lógica colonial. Por fim, será preciso investigar qual o imaginário de futuro que irrompe no agora a partir do questionamento de um modo de vida que se pretende hegemônico, e que suprime a biodiversidade e a diversidade humana (Acosta, 2016; Federici, 2022). Para isso, serão analisadas as metáforas sobre a tecnologia (Martins, 2012), as formas híbridas (Haraway, 2009), os dispositivos comunicacionais, nas obras literárias, observando que tipo de reflexão sobre o presente e o futuro eles evocam.

Palavras-chave: ficção científica; afrofuturismo; futuro ancestral; biodiversidade; diversidade humana; Aline Valek; Nnedi Okorafor;

Abstract: Scholars and science fiction authors often argue that fictional futures depicted within the genre are not predictive but rather the result of extrapolation (Roberts, 2000; Le Guin, 2014). These works frequently draw on the past and its implications in the present to construct an image of the future that serves as a thought experiment. For instance, in the novel *As águas-vivas não sabem de si* (2016), the Brazilian author Aline Valek revisits the history of the origin of life on Earth to speculate on what would happen if we were to find marine beings as intelligent as humans. Similarly, in *Binti* (2015), the U.S. American author Nnedi Okorafor explores conflicts between traditional peoples and those who position themselves as hegemonic, envisioning coexistence between humans and aliens within a universe and a university they both inhabit. Assuming that the future is now (Krenak, 2022), this thesis aims to analyze the images of the future produced in these novels in order to observe their connection to the past and present. Due to their deep relationship with a specific time and place of origin, the image of the future portrayed in these works depicts an ancestral future (Krenak, 2022). In order to study the relationship between time, narrative, and history, it is necessary to examine different conceptions of time (Ricoeur, 2010; Martins, 2021; Benjamin, 2020). Additionally, recognizing the genre's connection with science entails observing how scientific discourse has marginalized other forms of knowledge (Mignolo, 2022) under the influence of colonial logic. Lastly, it is essential to explore the imagined future that emerges from questioning a hegemonic way of life that suppresses biodiversity and human diversity (Acosta, 2016; Federici, 2022). To achieve this, metaphors about technology (Martins, 2012), hybrid forms (Haraway, 2009), and communication devices will be analyzed in the literary works, observing what type of reflection they evoke about the present and the future.

Keywords: science fiction; afrofuturism; ancestral future; biodiversity; human diversity; Aline Valek; Nnedi Okorafor;

Resumen: Con frecuencia, tanto estudiosos como autoras(es) de ciencia ficción sostienen que los futuros ficcionales construidos en las narrativas del género no son de carácter predictivo, sino que resultan de un ejercicio de extrapolación (Roberts, 2000; Le Guin, 2014). En muchas ocasiones, dichas obras recuperan el pasado y sus proyecciones en el presente con el propósito de elaborar imágenes del futuro que funcionen como experimentos mentales. En este marco, la novela *As águas-vivas não sabem de si* (2016), de la autora brasileña Aline Valek, retoma la historia del origen de la vida en la Tierra para imaginar qué sucedería si algún día se encontraran seres marinos tan inteligentes como los seres humanos. Por su parte, *Binti* (2015), de la autora estadounidense Okorafor, explora los conflictos entre pueblos tradicionales y aquellos que buscan imponerse como hegemónicos, para reflexionar en torno a las posibilidades de convivencia entre humanos y alienígenas en un universo y en una universidad habitados por ambas especies. Partiendo de la premisa de que el futuro es ahora (Krenak, 2022), esta tesis se propone analizar las imágenes de futuro construidas en dichas novelas, con el objetivo de examinar su vínculo con el pasado y el presente. Al mantener una relación profunda con un tiempo y un lugar de origen, las imágenes del futuro que emergen en estas obras se inscriben en la noción de futuro ancestral (Krenak, 2022). Para abordar esta relación entre tiempo, narrativa e historia, será necesario el estudio de distintos modos de percepción temporal (Ricœur, 2010; Martins, 2021; Benjamin, 2020). Considerando la relación del género con el discurso científico, se analizará asimismo cómo este ha contribuido a la subalternización de otros saberes (Mignolo, 2022), proceso motivado por la lógica colonial. Finalmente, la investigación explorará qué imaginarios de futuro irrumpen en el presente a partir de la crítica a un modo de vida que busca consolidarse como hegemónico y que, en ese proceso, tiende a suprimir tanto la biodiversidad como la diversidad humana (Acosta, 2016; Federici, 2022). Para ello, se examinarán las metáforas sobre la tecnología (Martins, 2012), las formas híbridas (Haraway, 2009), así como los dispositivos comunicacionales presentes en las obras literarias, con el fin de observar qué tipo de reflexión sobre el presente y el porvenir logran suscitar.

Palabras clave: ciencia ficción; afrofuturismo; futuro ancestral; biodiversidad; diversidad humana; Aline Valek; Nnedi Okorafor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. FICÇÃO CIENTÍFICA, AFROFUTURISMO E MUNDOS POSSÍVEIS..	18
1.1 Um breve histórico da ficção científica	19
1.2 Ficção científica no Brasil e afrofuturismo.....	43
1.3 Que um universo se abra: a ficção como porta para mundos possíveis.....	67
2. O FUTURO DO PASSADO.....	91
2.1 História, ficção e ciência.....	92
2.2 Pluralidade de mundos.....	114
2.3 Futuro e ancestralidade.....	135
3. O FUTURO DO PRESENTE.....	153
3.1 O futuro de nossa época.....	154
3.2 Máquina orgânica: animais, máquinas, humanos e alienígenas.....	170
3.3 Conexão e comunicação.....	186
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	210

INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é observar os mundos criados por Nnedi Okorafor, em *Binti* (2015), e por Aline Valek, em *As águas-vivas não sabem de si* (2016), analisando os imaginários de futuro que deles emergem, assim como os vínculos que estabelecem com o passado e o presente da humanidade. Se a realidade se impõe com dureza diante de nós, a ficção nos permite olhar para um presente histórico intolerável a olho nu (Jameson, 2021). Em tempos de crise imaginativa, em que parece não haver mais um horizonte de futuro, amparo-me na ficção em busca de uma porta para mundos possíveis (seção 1.3). Para isso, foi feita uma análise comparada das obras escolhidas, a fim de observar como o ficcional elabora as questões do nosso tempo e qual é o imaginário de futuro que se constrói a partir dele.

A trilogia de terror e ficção científica *Binti* foi escrita por Nnedi Okorafor e publicada nos Estados Unidos no ano de 2015. A autora, nascida nos EUA, é filha de imigrantes nigerianos. Ela é doutora em inglês e professora associada de Escrita Criativa na Universidade de Buffalo. Foi ganhadora de prêmios por seus contos e livros para jovens adultos. *Binti* recebeu os prêmios Nebula (2015) e Hugo (2016), além de ser finalista do British Science Fiction Association Award (2016). A edição brasileira foi publicada em 2021 pela editora Galera com tradução de Carla Bettelli¹. *As águas-vivas não sabem de si* é o romance de estreia de Aline Valek, publicado pela editora Rocco. Valek se define como um ser híbrido: mineira-brasileira. É escritora e ilustradora, e publicou, desde 2009, romances, contos, crônicas e zines. Seu segundo romance, *Cidades afundam em dias normais* (2020) elabora sobre começos e fins, bem como faz alusões à crise climática, tal qual sua primeira obra.

Alguns fatores guiaram a escolha dessas obras literárias. Primeiramente, optei por obras de FC² devido às reverberações do gênero no nosso tempo, que se deve à presença da racionalidade científica e de desenvolvimentos tecnológicos, aspectos tão importantes da nossa realidade. Em segundo lugar, procurei publicações mais recentes, em busca do imaginário de futuro que reflete as problemáticas da atualidade. Por fim, priorizei a autoria feminina e obras de contextos não tão comuns à FC, o que culminou na escolha de *Binti*, uma obra afrofuturista estadunidense, e de *As águas-vivas não sabem de si*, uma obra brasileira de FC. Tais obras literárias tornaram evidentes as mudanças que ocorreram na FC ao longo dos anos, com a movimentação de sujeitos e conhecimentos antes marginalizados ao centro do gênero.

¹ As citações foram feitas a partir da versão traduzida da obra, a fim de garantir a fluência e acessibilidade do texto.

² Ao longo deste trabalho a abreviação FC será utilizada em referência ao termo ficção científica.

“Dei partida no transportador e fiz uma prece silenciosa” (Okorafor, 2015, p. 9). Essa é a frase que abre a trilogia *Binti*. Escrita por Nnedi Okorafor, a trilogia *Binti* conta a história de uma garota himba³, a primeira de seu povo a ser aceita em uma universidade intergaláctica chamada UniOomza. Sucinta, a frase inicial dá o tom da narrativa por vir, indicando a união entre tecnologia e tradição (seções 2.3 e 3.3) que atravessa toda a trama. Em sua jornada do deserto da Namíbia a outra galáxia, do seio da sua família ao interior de si mesma, Binti conhece outros seres, culturas, línguas e tecnologias. Ao embarcar na nave *Terceiro Peixe*, um organismo vivo que a conduz à UniOomza, Binti conhece um garoto por quem fica interessada, e que repara no padrão de suas tranças. A morte de seu pretendente durante o ataque medusa à nave faz a garota pensar que nunca poderia contar a ele que o padrão em seus cabelos é um código. Sabe-se que as tranças africanas, em especial a nagô, são mais do que um penteado, têm um significado cultural, atrelado à ancestralidade, resistência e exaltação da negritude. Essas tranças muitas vezes funcionaram como mapas de fugas – marcando os caminhos para os quilombos – ou como meio de comunicação – guardando mensagens e avisos secretos.

Sendo a única sobrevivente do ataque devido a um dispositivo tecnológico que a protege e permite que ela se comunique com as medusas, Binti se propõe a mediar a conversa entre as elas e os professores da UniOonza, a fim de recuperar um ferrão roubado da líder medusa. Antes da mediação, ela é ferroadada por uma das medusas, tendo seu código genético modificado (capítulo 3), o que gera transformações físicas na garota. Suas tranças, que carregavam o código de sua família – conectando-a à sua ancestralidade, seu povo, sua casa e seu destino –, se convertem em tentáculos azuis translúcidos, como os das medusas. Esse momento é descrito por Binti como sua segunda morte, a primeira teria sido quando saiu de casa. Com essa morte, seu caminho todo é modificado, pois ela se torna *família pela luta* das medusas, estando conectada a elas por seus tentáculos, que permitem uma comunicação à distância com o povo alienígena ao qual ela agora está vinculada. A trama é carregada de metáforas para elementos da cultura negra e para as trocas culturais, que acontecem ao longo de toda a narrativa, assim como estabelece uma relação muito profunda com a noção de ancestralidade. Essas características são comuns em obras afrofuturistas, que surgem a partir de um desdobramento

³ Os himbas são um povo real, que se encontra no deserto da Namíbia. São seminômades, vivem em aldeias permanentes, mas se movimentam de um lugar ao outro, junto aos seus animais, em função do ciclo da chuva. A Namíbia é um dos países mais secos do mundo, alterando entre paisagens pedregosas ou de puro deserto. O povo himba é conhecido internacionalmente por sua indumentária, que inclui vestes de peles, e pelo costume que mantém de aplicar uma mistura de óleos essenciais e argila vermelha, chamada de *otijze*. O cosmético é usado para proteger a pele do sol e dos insetos; por higiene; pela fragrância dos óleos; para fins estéticos, entre as mulheres; e em cerimônias e rituais.

da FC (seção 1.1), em que autoras e autores negros imaginam futuros para as pessoas negras, como estratégia de contramemória e indo contra os prognósticos de miséria (seção 1.2).

Escrito pela brasileira Aline Valek, o romance de FC *As águas-vivas não sabem de si* (2016) também integra o *corpus* desta tese. A obra conta a história de Corina, uma mergulhadora que integra a tripulação de Auris, um submarino. Sua missão no projeto é testar os Trajes Especiais para Mergulho em Profundidade Abissal, TEMPA. O novo equipamento permite que os corpos humanos alcancem uma profundidade nunca antes experimentada por eles, transcendendo os limites do corpo humano por meio da tecnologia e adentrando um mundo até então desconhecido pela espécie. “Seus corpos visitavam um mundo com o peso de trezentas, quatrocentas atmosferas a mais do que na superfície, mas só conseguiam fazer isso porque usavam cascas tão duras; dentro delas ainda eram frágeis, mamíferos, limitados” (Valek, 2016, p. 15). Este trecho se refere aos mergulhadores, que a medida que submergem nas águas do oceano, sentem o peso da profundidade. Os aparatos necessários para que o mergulho seja possível expõem as fragilidades e as limitações humanas. Contudo, o excerto revela também o estado emocional de Corina. Portadora de uma doença degenerativa, ela sente a fragilidade e as limitações do próprio corpo, ainda assim decide integrar a perigosa missão, mantendo segredo sobre seu estado de saúde. Na Auris, sente-se isolada, mesmo em companhia de outras cinco pessoas, pela dificuldade em se conectar com os outros sabendo que guarda um segredo que coloca todos em risco.

A jornada interior da protagonista carrega uma ambivalência. Concomitante ao seu sentimento de isolamento, é seu anseio por conexão, não necessariamente com outros humanos, mas com algo maior, o oceano, a vida. Opera em Corina a pulsão de morte, no sentido freudiano, que a impele em direção ao momento de origem (seção 2.3), às águas vivas de um oceano onde toda vida teve início, ao útero que gestou todas as espécies. A pulsão de morte e o anseio por uma conexão a impulsionam em direção ao ser que chama por seu nome. Movida por seus desejos, ela desacopla o cabo que a prende ao submarino, encontrando concomitantemente o fim e o começo. Explorando a relação interespecies (seção 2.2 e 3.1), o romance de Valek intercala capítulos contados de uma perspectiva humana e de uma perspectiva animal. O tempo se embaralha na narrativa; passado, presente e futuro coexistem (seção 2.3). Na estrutura do texto escrito, por lermos uma palavra, um capítulo por vez, esses tempos se intercalam, dando a sensação de coexistência. Através dos tempos, uma mensagem ecoa. Se antes a falta de adaptação dos humanos ao ambiente aquático não lhes permitia ouvir tal mensagem, agora a técnica expande as capacidades humanas (seção 3.1), e uma sonda finalmente capta a mensagem. Enquanto Corina procura a dissolução da individualidade na imensidão do oceano,

o cientista que lidera a missão tenta se conectar à coletividade de seres que vivem no oceano respondendo à mensagem. Mas, assim como Corina, ele também tem seus segredos: está em busca da espécie que teria emitido a mensagem, seres tão ou mais inteligentes que nós. A trama remonta à história da evolução das espécies, trazendo elementos filosóficos, científicos e poéticos em busca de uma maior compreensão sobre a vida, a humanidade, as profundezas do mar e de si mesmo.

Este trabalho, em busca de novos horizontes, foi produzido através do estudo comparado das duas obras de *ficção especulativa*, um termo guarda-chuva que inclui a FC, a fantasia e o horror. A ideia de especulação se apresenta como possibilidade de encarar o Universo de maneira aberta. Na FC – gênero ao qual as obras analisadas se subscrevem –, o termo evidencia seu caráter investigativo, segundo as premissas científicas. A menção ao termo FC evoca um imaginário que envolve tecnologia, viagens interplanetárias, viagens no tempo, encontro com alienígenas, imagens de futuro. Em linhas gerais, pode-se afirmar que a FC cria um mundo imaginado que se difere da nossa realidade factual. Para compreendermos a especificidade da FC, é preciso diferenciá-la de outras formas de ficção que engendram mundos que destoam do nosso, como a fantasia, os contos de fadas, os realismos mágicos, as ficções surrealistas.

Em *Science Fiction* (2000), Adam Roberts afirma que as narrativas de FC preconizam uma ficção imaginativa em detrimento de uma realidade observada. Roberts enquadra a FC como parte das ficções imaginativas, por isso, no intuito de definir o gênero, ele faz uma breve distinção entre as ficções imaginativas e a ficção realista, ainda que perceba aproximações entre a FC e a ficção realista. Para ele, enquanto a FC cria – a partir de descobertas científicas postuladas e mudanças ambientais espetaculares – outros mundos, diferentes deste em que vivemos, a ficção realista se dedica à reprodução da nossa experiência neste mundo de maneira apurada. A definição de Roberts nos interessa na medida em que deixa explícita a existência de uma realidade destoante da nossa na FC. No entanto, é também uma definição muito ampla, que dá margem a toda uma problemática relativa às raízes da FC (sessão 1.1), assim como utiliza um termo impróprio: *ficções imaginativas*. Afinal, todas as ficções não seriam imaginativas em alguma medida? Nesse sentido, o termo *ficção especulativa* é mais coerente, agrupando os textos que trabalham com a especulação sob um mesmo termo e os diferenciando de outras formas literárias.

Se a definição de Roberts é ampla, destacando a diferença entre o mundo ficcional e o real, e o caráter científico das premissas que regem o mundo ficcional, há outras definições mais detalhadas. Em *Reading by starlight* (2005), Damien Broderick define a FC como:

aquela espécie de narrativa nativa de uma cultura que passa por mudanças epistêmicas implicadas na ascensão e superação dos modos técnicos-industriais de produção, distribuição, consumo e descarte. É marcada pelo (i) uso de estratégias metafóricas e táticas metonímicas; (ii) a priorização de ícones e esquemas interpretativos de um ‘megatexto’ genérico constituído coletivamente e a concomitante desvalorização da “escrita refinada” e da caracterização, e (iii) certas prioridades mais frequentemente encontradas em textos científicos e pós-modernos do que em modelos literários: especificamente, atenção para os objetos em detrimento ao sujeito⁴ (Broderick, 2005, p. 157, tradução minha).

A definição de Broderick é interessante porque delimita historicamente o período de produção da FC, já que ela deve estar inserida em uma cultura que passa por mudanças epistêmicas relacionadas ao modo de produção técnico-industrial. Assim, enquanto a amplitude da definição de Roberts dá espaço para a busca por uma proficção científica, Broderick atrela o surgimento da FC à Revolução Industrial. A segunda característica da FC está relacionada à própria escrita, de modo que faz parte do gênero a priorização de ícones e esquemas interpretativos de um megatexto, isto é, de um tipo de intertextualidade típica da FC, em que são levadas em consideração todas as publicações do gênero e a maneira como elas se comunicam entre si. A análise do universo da FC, constituído pelo megatexto, é priorizada em detrimento de uma escrita refinada e da caracterização. Por último, a FC dá mais atenção ao objeto que ao sujeito, à maneira de certos textos científicos e pós-modernos.

Outra possível definição é a de Istvan Csicsery-Ronay (1991), para quem a “FC não nomeia um mecanismo genérico de efeitos da literatura e de artes de simulação (sentido usual do termo ficção científica), mas sim um modo de consciência, caracterizado por duas formas ligadas de hesitação, um par de lacunas”⁵ (Csicsery-Ronay, 1991, p. 1, tradução minha). A primeira lacuna está entre a noção de que certas ideias e imagens das transformações científico-tecnológicas podem ser admitidas como possibilidade e o reconhecimento de que elas podem ser realizadas. Já a segunda lacuna estaria entre a crença na possibilidade imanente das transformações e, por outro lado, a reflexão sobre suas implicações éticas, sociais, espirituais.

⁴ “SF is that species of storytelling native to a culture undergoing the epistemic changes implicated in the rise and supersession of technical-industrial modes of production, distribution, consumption and disposal. It is marked by (i) metaphoric strategies and metonymic tactics, (ii) the foregrounding of icons and interpretative schemata from a collectively constituted generic “mega-text” and the concomitant de-emphasis of ‘fine writing’ and characterization, and (iii) certain priorities more often found in scientific and postmodern texts than in literary models: specifically, attention to the object in preference to the subject” (Broderick, 2005, p. 157).

⁵ “SF names not a generic effects engine of literature and simulation arts (the usual sense of the phrase ‘science fiction’), so much as a mode of awareness, characterized by two linked forms of hesitation, a pair of gaps” (Csicsery-Ronay, 1991, p. 1).

Assim, a FC insere os conceitos científico-tecnológicos na esfera dos interesses e ações humanas, os explicando e atribuindo um valor social a eles. Ainda,

FC, então, não é apenas um gênero de entretenimento literário, mas um modo de consciência, uma complexa hesitação sobre a relação entre concepções imaginárias e realidade histórica desdobrando-se no futuro. A FC se orienta por uma concepção de história que sustenta que a ciência e a tecnologia participam ativamente na criação da realidade, e assim “implanta” a incerteza humana no mundo não humano (Csicsery-Ronay, 1991, p. 2, tradução minha⁶).

A partir dessas definições é possível dar um contorno para a FC, ainda que o gênero frequentemente ultrapasse certas delimitações teóricas. Das três definições, gostaria de destacar a produção de um mundo imaginado que difere do nosso e que é explicado a partir de premissas científicas; a inserção em um contexto de mudanças epistêmicas relacionadas aos modos técnico-industriais de produção, distribuição, consumo e descarte; o uso de estratégias metafóricas e táticas metonímicas; a reflexão sobre as implicações éticas, sociais e espirituais das transformações científico-tecnológicas; os desdobramentos da realidade histórica no futuro. Entendendo que é necessário determinar o que é a FC, gênero ao qual as obras aqui analisadas se subscrevem, elenco essas características como guias para a condução da análise das obras de Okorafor e Valek. Existem muitas definições de FC e muitas problemáticas derivadas dessas definições. Assim, elegi aquelas que considero mais frutíferas para o estudo do gênero, fazendo as ressalvas necessárias.

O objetivo principal desta tese é o estudo dos imaginários de futuro nas obras de Okorafor e Valek, em busca de imagens frutíferas para pensar o futuro de uma época que se depara com tantas ameaças. Observei que, na obras literárias estudadas, o tempo é elaborado de forma não linear, o que implica em um encontro entre as duas pontas do tempo: o passado e o futuro. Minha tese é que o imaginário de futuro, em Okorafor e Valek, está atrelado à ancestralidade, à retomada de um tempo de origem e que isso está relacionado a mudanças na FC. Isto é, até 1960 a FC era escrita e lida por um público específico, contudo, com o movimento *New Wave*, há a ampliação de seus autores e leitores, bem como outras formas de conhecimento são incorporadas ao gênero. Um movimento similar pode ser observado em disciplinas científicas, que atualmente tentam ampliar a concepção do que é ciência e

⁶ “SF, then, is not a genre literary entertainment only, but a mode of awareness, a complex hesitation about the relationship between imaginary conceptions and historical reality unfolding into the future. SF orients itself within a conception of history that holds that science and technology actively participate in the creation of reality, and thus “implant” human uncertainty into the nonhuman world” (Csicsery-Ronay, 1991, p. 2).

tecnologia, assimilando conhecimentos antes subalternizados. Assim, as transformações do gênero e sua movimentação da margem ao centro também se tornaram objeto de estudo desta tese.

Para compreender tais transformações é necessário observar como a FC se constituiu. Por isso, ao longo do primeiro capítulo, irei abordar a história da FC, entendendo que “não reconhecer a existência dos gêneros equivale a pretender que a obra literária não mantenha relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente esses elos mediante os quais a obra se relaciona com o universo da literatura” (Todorov, 2017, p.7). Com base em teóricos como Adam Roberts (2018), Luckhurst (1994), Broderick (2005), será possível descrever brevemente o gênero FC, bem como seus desdobramentos. Dentre eles, destaca-se o surgimento da FC brasileira (Causo, 2003; Tavares, 1986), de movimentos como o afrofuturismo (Eshun, 2022; Dery, 2020), bem como sua relação com a nossa época e com o imaginário de futuro que engendramos. Ao fim do primeiro capítulo, pretendo refletir sobre como o gênero abre portas para mundos possíveis e para o inconsciente de uma sociedade (Jameson, 2021), sobre a literatura como o sonho acordado das civilizações (Candido, 2012), e sobre a movimentação que o gênero vem fazendo, do centro às margens (Rancière, 2021).

Já o segundo capítulo relaciona as imagens de futuro com o passado. Para isso, na seção 2.1, estabeleço conexões entre as disciplinas que integram a FC, isto é, a história, a ciência e a ficção. Ao explicitar os entrecruzamentos (Ricoeur, 2010) entre as disciplinas, ficam evidentes certos empréstimos de um campo ao outro. Destaco a relação de tais disciplinas com o tempo, com a especulação, que se consolida na utilização do método da narrativa histórica. Também retomo a discussão sobre os modos de percepção do tempo a partir de teóricos como Leda Maria Martins (2021), Antônio Bispo dos Santos (2023), Walter Benjamin (2006) e Jeanne Marie Gagnebin (2020). Ao longo do capítulo fica evidente

Como os desenvolvimentos de futuro influenciam as revisões do passado, a caixa preta da FC também envolve o passado, em uma hesitação que surge em antecipar uma completa revisão das origens. Um passado ainda desconhecido é uma forma de futuro. Assim como um presente não antecipado pelo passado⁷ (Csicery-Ronay, 1991, p. 2, tradução minha).

Nesse sentido, na seção 2.2 analiso a criação de mundos ficcionais e sua relação com a colonialidade a partir de teóricos da América Latina como Anibal Quijano (1992), Enrique

⁷ “Since future developments influence revisions of the past, SF's black box also involves the past, in the hesitation that comes in anticipating the complete revision of origins. A past that is not yet known is a form of the future. So is a present unanticipated by the past.” (Csicery-Ronay, 1991, p. 2).

Dussel (2015), Walter Mignolo (2022), assim como a relação da colonialidade com a exploração da natureza e com as opressões a grupos humanos (Malcom Ferdinand, 2022). Na seção 2.3, analiso a construção de um futuro ancestral (Krenak, 2022) a partir de uma perspectiva cultural, em *Binti*, e de uma perspectiva evolucionista, em *As águas-vivas não sabem de si*.

Por fim, no capítulo três, me debruço sobre a relação do futuro ficcional com o presente, isto é, como as obras contemporâneas representam problemáticas relativas à nossa época. Nesse sentido, inicio o capítulo, na seção 3.1, com algumas digressões sobre o que seria este tempo que chamamos de nosso (Stengers, 2015), trazendo proposições de modos de vida mais comuns (Acosta, 2016; Federici, 2022). Também trago à tona a tónica do encontro com a diferença, característica da FC, observando os modos de representação da alteridade. Na seção 3.2, essa discussão se aprofunda, quando evoco os seres que povoam as obras de Okorafor e Valek: animais, máquinas, humanos e alienígenas. A partir de reflexões sobre a tecnologia (Martins, 2012), reflito sobre o orgânico e o inorgânico na composição de seres híbridos (Haraway, 2009; Haraway, 2003). Por fim, na seção 3.3, abordo a questão da linguagem, já que as obras estudadas são permeadas por tecnologias de comunicação que permitem trocas humanas e interespecies, relacionando a colonialidade e a ideia de bilinguajamento (Mignolo, 2022).

Capítulo 1:

Ficção científica, afrofuturismo e mundos possíveis

1.1 Um breve histórico da ficção científica

Ao longo desta tese, pretendo analisar os futuros ficcionais imaginados em nosso tempo a partir da trilogia *Binti*⁸ (2015), da estadunidense Nnedi Okorafor, e do romance *As águas-vivas não sabem de si* (2016), da brasileira Aline Valek. As imagens de futuro elaboradas pelas autoras são afetadas pelo contexto em que foram produzidas. Inscrita no movimento afrofuturista, *Binti* engendra um universo em que as questões de raça e gênero ganham destaque. Em *As águas-vivas não sabem de si*, as formas de se fazer ciência e as relações interespecies ocupam a centralidade da trama. Essas temáticas estão conectadas ao momento que vivemos, aos movimentos sociais e sua difusão através das redes, ao agravamento da crise climática, tudo isso influencia as histórias que contamos sobre o futuro.

As imagens de futuro, portanto, carregam consigo elementos do presente, o que não significa que não estejam também vinculadas ao passado de diversas formas, seja pela retomada de um tempo de origem, pela referência que fazem a certos processos históricos, ou pela relação com a própria história do gênero. Com o objetivo de analisar os futuros ficcionais imaginados em nosso tempo, pretendo sempre retomar o passado, entendendo que os desdobramentos por vir e os que aqui já se veem hoje têm suas raízes em tempos que já foram. No mesmo sentido, procuro, ao longo desta seção, fazer uma retomada da origem e do desenvolvimento da FC, a fim de compreender como ela chegou ao momento presente, em termos de temáticas, de vínculo com a ciência, de autoria. Diversos foram os acontecimentos históricos, científicos e sociais que compuseram a produção e o imaginário do gênero, e retomá-los nos ajuda a compreender a produção atual.

Em relação ao nosso tempo e ao imaginário de futuro que dele irrompe, são de interesse para esta tese, principalmente, as tecnologias e as relações que os humanos estabelecem entre si e com outros viventes. No que diz respeito à tecnologia, defendo a tese de que as obras *Binti* e *As águas-vivas não sabem de si* elaboram imagens de tecnologias que de alguma forma se relacionam ao passado e que se inspiram na tecnologia da vida. Em *Binti*, isso fica evidente nas imagens de tecnologias que são ao mesmo tempo antigas e complexas, nos organismos vivos que são também naves espaciais, nas tecnologias corporais. Em *As águas-vivas não sabem de si*, há o traje de mergulho que se inspira em uma barata pré-histórica, evidenciando o caráter mimético das tecnologias, as reflexões a respeito da forma e das capacidades humanas e animais.

⁸ Tradução de Carla Bettelli, publicada no Brasil em 2021.

Sobre as relações no interior das sociedades humanas e interespecies, entendo que o desenvolvimento de uma nova sensibilidade sobre essas temáticas é fruto dos movimentos sociais. Assim, é interessante perceber como as discussões sobre raça, gênero, sexualidade e temáticas ambientais surgem na FC. Por muito tempo, a ficção científica se voltou para um público majoritariamente composto por homens brancos e heterossexuais⁹, e muitas vezes as personagens representavam esse público. Contudo, ao longo dos anos, questões ambientais, de gênero, de raça passaram das margens ao centro da FC. Acredito que a autoria tem um papel significativo nesse movimento, pois quando escritoras e escritores de grupos minoritários passam a produzir histórias de FC, há uma mudança tanto na elaboração das personagens quanto na criação de universos ficcionais, que se voltam para questões antes secundárias nas obras do gênero, o que propicia o desenvolvimento de um imaginário de futuro e de tecnologia diferenciado.¹⁰

Nesse sentido, é significativo que *Binti* (2015) seja escrita por uma mulher negra, filha de nigerianos. Certamente sua ascendência motivou sua escolha por escrever uma obra afrofuturista, cuja trama tem início na Namíbia, protagonizada por uma menina negra e himba, que ao longo da história irá refletir sobre seu lugar como mulher, seus antepassados, seus preconceitos e suas tradições. Já *As águas-vivas não sabem de si* (2016) é escrita por uma mulher, branca e latino-americana. Ainda que protagonizada por uma mulher, branca, latino-americana, portadora de uma doença degenerativa, esses aspectos têm um lugar secundário na trama, que se volta muito mais para reflexões sobre a ciência e sobre outras formas de vida. Porém, percebo a busca por uma nova forma de se fazer ciência e pela desarticulação da hierarquia entre as formas de vida como fruto de um pensamento interseccional, que relaciona diversos tipos opressão ao pensamento colonial, que instaura a violência epistêmica, a prevalência dos humanos sobre outras formas de vida, o racismo e o patriarcado. Em busca de perceber esses desdobramentos, voltemos às origens do gênero.

⁹ “Era muito fácil entender, por exemplo, porque dos anos cinquenta até os setenta os leitores negros de ficção científica eram muito poucos – embora de maneira alguma inexistentes. Mas muito menos do que hoje. As luzes piscantes, os mostradores e o resto da parafernália visual da ficção científica funcionavam como signos sociais – signos que as pessoas aprenderam a ler muito rápido. Eles significavam tecnologia. E tecnologia era como uma placa em cima da porta dizendo: “Clube do Bolinha! Fora, meninas. Negros e latinos e pobres em geral, vão embora!” (Delany, Samuel R. **De volta para afrofuturo**. Entrevista concedida a Mark Dery. 2020, p. 22).

¹⁰ “Se nós tivéssemos hordas e hordas de mulheres que fossem pagas para sentar e reimaginar o gênero da ficção científica, elas talvez tratassem a tecnologia de forma diferente, colocando-a em uma relação diferente com o organismo, e então como se pareceriam o ciborgues?” (Delany, Samuel R. **De volta para afrofuturo**. Entrevista concedida a Mark Dery. 2020, p. 22).

Das origens do termo e do gênero ficção científica

A origem do termo *science fiction* é frequentemente atribuída a Hugo Gernsback, que teria usado o termo em uma publicação de revista em 1929, após perder os direitos de uso do termo *scientifiction* (traduzido para o português como científicção). No entanto, em nota ao livro *A verdadeira história da ficção científica* (2018), de Adam Roberts, o editor do livro, Adilson Ramachandra, indica a presença anterior do termo no trabalho de William Wilson, poeta, editor e autor do Reino Unido do século XIX:

[...] Wilson, em sua obra de crítica literária chamada *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover* (1851), cita, no capítulo 10, um comentário do poeta Thomas Campbell sobre o poema “Desert Village”, do poeta irlandês Oliver Goldsmith (1728-1774), no qual Campbell se refere a uma união de ficção e ciência, e no comentário, Wilson menciona, pela primeira vez, o termo “ficção científica”, bem como sua definição: “Campbell diz que ‘ficção na poesia não é o inverso da verdade, mas sua suave e encantada semelhança’. **Portanto, isso se aplica especialmente à Ficção Científica, em que as verdades pela ciência podem ser entrelaçadas com uma história agradável**, que pode ser poética e verdadeira em si mesma – divulgando dessa forma um conhecimento da Poesia da Ciência, revestido com um traje da Poesia da vida” (WILSON, 1851, PP. 138-40; grifos nossos) (Rachamandra, *apud*: Roberts, 2018, p.5).

Atualmente a FC é um gênero extremamente popular, no entanto ela sempre esteve às margens da literatura. Como Luckhurst aponta, “Ser popular é, de alguma maneira, ter sua entrada ao legítimo negada”¹¹ (Luckhurst, 1994, p. 20, tradução minha). A marginalização da FC em relação ao cânone literário, à literatura *mainstream*, implicou uma história do gênero que se constrói sempre em relação ao desejo de legitimação, como veremos ao longo desta seção. Extremamente popular e difundida entre um público diverso, a FC sofreu várias transformações ao longo de sua história.

Inicialmente, seu público era bastante restrito, composto majoritariamente por homens brancos. O gênero se populariza a partir de meados de 1950, já as mulheres passam a ter mais relevância, como escritoras e leitoras, em 1970 com o movimento *new wave*. De maneira geral, as histórias críticas de FC costumam traçar um percurso do século XIX até os dias de hoje. Boa parte dos estudiosos e aficionados ao gênero datam sua origem do início do século XIX, no período mais tardio de Jules Gabriel Verne e Hebert George Wells, ou ainda nos anos de 1920.

¹¹ “To be popular is somehow to be denied entry to the legitimate” (Luckhurst, 1994, p. 20).

No entanto, como coloca Roberts (2000), falar de uma FC que se origina em 1920 é falar de uma FC estadunidense:

Uma faceta do gênero que tende a ser ignorada – tende, inclusive, a ser ativamente enterrada sob essa avalanche discursiva chamada imperialismo cultural anglo-americano – é que, durante os séculos XVII e XVIII, e entrando no XIX, a ficção científica foi dominada por escritores franceses, com escritores britânicos, neolatinos e alemães também contribuindo de forma substancial, mesmo que secundária (Roberts, 2018, p. 21).

Ao longo deste subcapítulo, pretendo elaborar um breve histórico da ficção científica principalmente a partir da obra *A verdadeira história da ficção científica* (2018), de Adam Roberts, fazendo as devidas considerações. Essa história crítica é proveitosa na medida em que retoma aquilo que chama de protoficção científica, isto é, as raízes clássicas do gênero, assim como apresenta os desdobramentos históricos que a transformaram naquilo que compreendemos hoje como FC, sem deixar de lado as diversas mídias que compõem o gênero, sua relação com a cultura de massa e a reprodutibilidade técnica, e o universo dos aficionados.

Protoficção científica

Em *A verdadeira história da ficção científica*, Roberts traça o percurso da FC, que vai das suas origens, perpassa a publicação de revistas para um público *nerd* até a sua popularização entre o grande público. Na contramão da maioria dos estudos sobre FC, Roberts defende que suas raízes são encontradas nas viagens fantásticas da novela grega antiga e usa a expressão de Jules Verne *voyages extraordinaires* (viagens extraordinárias) para descrever esse tipo de texto. Para ele, essas novelas, que contêm narrativas de aventuras e de viagens com interlúdios fantásticos, podem ser entendidas como a ancestralidade da FC. Além de explorações marítimas e jornadas por terra, constam entre as viagens extraordinárias descrições de viagens ao céu, em especial para outros planetas. Uma das obras clássicas frequentemente referenciada por estudiosos da FC é a viagem à lua narrada por Luciano em *Uma História Verdica* (c. 150).

Nascido em Samósata, capital do antigo reino de Comagena, Luciano (125-190) escreveu cerca de oitenta obras. Dentre elas, predominam os diálogos filosóficos, responsáveis pela fama de Luciano. Aos diálogos, vindos desde o tempo de Platão, ele acrescenta um aspecto dramático com viés satírico, sendo esses textos os que abrangem sua crítica panfletária e corrosiva. Em contraste a essas obras, destacam-se as de fantasia, de ficção pura. Escrita em 170, a novela *Uma História Verdica* é uma dessas obras de fantasia. Segundo o autor,

encontraremos em seu texto mentiras variadas com todo ar de verossimilhança, assim como referências a outras obras fantasiosas que narram viagens e expedições. No entanto, em sua obra, ele não pretende que suas “mentiras” passem despercebidas, pelo contrário, na abertura de seu texto, confessa sua mentira, a fim de ser absolvido de qualquer acusação, já que ele escreve coisas que não experimentou, que não existem em absoluto, nem são suscetíveis de ocorrer. Em *Uma História Verdica*, observa-se um exemplo de uma viagem extraordinária, na qual encontramos alguns temas em comum com as narrativas de FC: a viagem espacial, o encontro com seres alienígenas e os diálogos sobre certas tecnologias.¹²

Luciano é apontado por alguns teóricos como o primeiro escritor de FC, contudo, Roberts (2018) indica a ironia dessa especulação, já que ele aparece no fim de uma longa tradição clássica de viagens fantásticas rumo aos céus e outros planetas. Para alguns teóricos como John Griffins, a novela *Uma História Verdica* não seria FC por sua falta de seriedade, pelo caráter implausível e ridículo das aventuras narradas. Outros teóricos defendem que o conhecimento científico permeia a narrativa nas descrições sobre ilhas, rios, pássaros, o sol, a lua, e, por isso, inauguraria o gênero ainda que através da paródia. Há ainda quem acredite que o vínculo da obra com a FC se encontre no estranhamento cognitivo¹³ que ela engendra ao conceber mundos alternativos a partir dos conhecimentos científicos disponíveis em seu contexto. Roberts (2018), todavia, defende que seria mais preciso enquadrar o texto de Luciano como anti-FC, já que ela ridiculariza o discurso científico. No entanto, como ele coloca, a anti-FC ainda assume um compromisso com os termos da FC, as novelas clássicas estariam então permeadas tanto pela especulação científica e pelas viagens extraordinárias quanto por discursos míticos e religiosos.

Mas afinal quais são as implicações de se argumentar em favor de um caráter antigo da FC? Em *Science fiction* (2000), Adam Roberts busca as raízes antigas da FC e argumenta em favor de que há um fator comum que atravessa diferentes histórias e culturas. Para ele, esse fator comum é algo fundamental no tornar-se humano: um desejo de imaginar mundos que não este. Há também quem encontre as origens da FC em cenas bíblicas em que preponderam o fantástico, o milagre, o sobrenatural. Ou ainda no *Gilgamesh*, quando o herói se encontra com

¹² “Quanto ao equipamento, era igual para todos: elmos feitos de favas (realmente, naquela terra as favas são enormes e resistentes); couraças em escama, todas feitas de tremoços (de facto, cosem umas às outras as cascas de tremoços, e assim fabricam as couraças; naquela terra, a casca do tremoço torna-se mais dura que cornos); quanto a escudos e espadas, são como os gregos.” (Luciano, 2012, p. 71)

¹³ Para Darko Suvin (1979), a FC é um gênero literário cujas condições essenciais são a presença e interação entre estranhamento e cognição, criando uma estrutura imaginativa desviante do ambiente empírico do autor.

monstros e com o sobrenatural, cenas que ilustrariam os primeiros desenvolvimentos do que hoje se chama em FC de “encontro com a diferença”.

Sabendo que a cultura grega bebeu da cultura egípcia, é pertinente fazer essa busca também nas histórias do Egito Antigo, como acontece no ensaio fílmico afrofuturista intitulado *The last angel of history* (1996), dirigido por John Akomfrah. No filme, as raízes egípcias do gênero serão retomadas, a fim de reiterar o argumento de que a cultura grega se apropriou de muitos conhecimentos egípcios e de que o conhecimento desse povo é, ao mesmo tempo, antigo e complexo. O argumento de que tecnologias ancestrais são complexas, sofisticadas é recorrente em obras afrofuturistas e surge também em *Binti*, principalmente em relação ao povo enyinyaryia, cujos ancestrais foram presenteados com uma tecnologia alienígena extremamente avançada.

Tendo isso em vista, considero pertinente trazer à tona o argumento de Roberts (2018) em defesa de uma proficção científica. É preciso, no entanto, contextualizar o lugar de onde surgem esses argumentos. A busca pela ancestralidade é um movimento característico do afrofuturismo, o que torna compreensível o desejo por uma FC que se relacione com povos antigos do continente africano. Já Roberts (2018) é motivado por um desejo de legitimação da FC. Em *The Many Deaths of Science Fiction*, Roger Luckhurst (1994) afirma que a identificação da FC com a baixa literatura criou o desejo por legitimação que atravessa as histórias da FC. Para ele, a procura pelas raízes clássicas da FC é uma forma de legitimação histórica, em que a FC seria uma modernização de uma necessidade humana por mitologia, que orientaria a experiência. “A legitimação vem da apropriação, digamos, de Thomas More ou Luciano para a FC; a história salva os filhos ilegítimos ao descobrir seu ‘verdadeiro’ parentesco”¹⁴ (Luckhurst, 1994, p. 8).

Particularmente, apesar de considerar interessante a recorrência de temáticas, como as viagens espaciais, os trabalhos com questões científicas ou do Cosmos através da ficção, não considero imprescindível estabelecer uma obra específica que instaure a proficção científica. Isso porque a FC que conhecemos hoje tem uma relação muito mais importante com eventos históricos como a Revolução Industrial, a Reforma Protestante, bem como com o desenvolvimento científico e tecnológico e suas consequências para a Indústria Cultural. Alguns críticos defendem que a FC não poderia ter se desenvolvido antes do século XIX, pois foi só a partir desse período que a ciência, da maneira que compreendemos hoje, integrou de modo generalizado nossa cultura. De modo geral, podemos definir ciência como “uma

¹⁴ “Legitimation comes from appropriating, say, Thomas More or Lucian to SF; history saves the illegitimate child by discovering its ‘true’ parentage” (Luckhurst, 1994, p. 8).

disciplina que procura compreender e explicar o Cosmos em termos materialistas, em vez de espirituais ou sobrenaturais” (Roberts, 2018, p. 42).

Concerne ao campo da ciência, portanto, as explicações para o Cosmos que possam ser avaliadas significativamente de acordo com os protocolos científicos que incluem um discurso dedutivo, experimental, caracterizado pela refutabilidade, isto é, a premissa de que as teorias podem ser refutadas, mas nunca provadas, a partir do acúmulo de dados empíricos. Desenvolvida por Karl Popper, a noção de refutabilidade propõe que uma teoria não pode ser provada, isto é, observar seres humanos com dois olhos não comprova que todos os seres humanos tenham dois olhos, contudo bastaria um humano com três olhos para refutarmos essa teoria. A partir dessa premissa, Nozick afirma que “as teorias científicas não são formuladas com base em dados; são criações imaginativas concebidas para explicar os dados” (Nozick, *apud*: Roberts, 2018, p. 44). Para Roberts, a posição de Popper implicaria, de maneira implícita, na compreensão da FC como um modo de fazer, simultaneamente, ciência e ficção.

Ao assumir as origens clássicas da FC em sua história crítica, uma questão se apresenta a Roberts: por que há uma lacuna entre os gregos e a Renascença? Essa questão por si só apresenta a problemática do recorte de Roberts, já que, quando remonta a um tempo tão anterior, o gênero perde a conexão consigo mesmo. É inegável que as viagens extraordinárias compartilham temáticas em comum com a FC, assim como há uma tentativa de compreender o Cosmos por um viés ficcional. Contudo, o hiato de doze séculos que Roberts atribui a um caráter coercitivo da Igreja Católica indica que não há a continuidade de um tipo de produção literária, mas sim características em comum entre produções de caráter diferenciado.

Contudo, sobre o questionamento sobre o hiato na produção de FC entre a Era Clássica e a Renascença, é importante apontar que essa indagação produz uma das teses da história crítica proposta por Adam Roberts, isto é, de que o ressurgimento da FC é correlato à Reforma Protestante. É válido apontar que o esforço de Roberts para encontrar as raízes da FC, isto é, as obras que teriam aberto caminho para que mais tarde a FC pudesse se desenvolver, não é uma exclusividade do autor. A exemplo disso, podemos citar o trabalho de Roberto Causo (2003), que defende que a FC é herdeira da tradição oral, assim como apresenta o esforço de pesquisadores que tentaram não só listar obras que poderiam ser consideradas protoficção científica, mas também demonstrar ligações e linhas de continuidade entre elas.

Em sua história crítica, Roberts (2018) faz uma descrição extenuante de obras que integram o que ele chama de FC do século XVII. Tendo em vista que a Revolução Industrial cria as condições para o surgimento de uma cultura de massas, e que a ciência como conhecemos se desenvolve no século XIX, considero mais importante descrever as produções

literárias a partir desse século, pois, a partir dele, a FC se estabelece enquanto tal. Contudo, há alguns eventos científicos anteriores que marcaram a história da ciência que são significativos para entendermos como o conhecimento científico moldou nossa sociedade, as produções literárias que abordam temas científicos e a percepção do humano sobre si mesmo.

Um dos eventos científicos significativos foi a revolução copernicana, que substituiu o modelo do Cosmos ptolomaico – um sistema solar centrado em uma Terra estática, com o sol, a lua e cinco planetas girando ao seu redor – pelo sistema heliocêntrico. Como consequência para a FC, a Revolução Copernicana tornou as viagens além da Terra materiais (para a ficção), pois deixaram de ser entendidas como viagens aos reinos dos céus, e, portanto, teológicas. Por fim, outro evento fundamental foi a nova lógica tecnológica e imperialista que surge com as expansões marítimas. Além das novas tecnologias náuticas surgidas durante as grandes navegações, o período proporcionou a escrita de diversos relatos de viagens sobre a descoberta de “novos mundos”, que se alimentaram das viagens extraordinárias.

Cabe também descrever brevemente o caso Giordano Bruno e seu impacto no imaginário sobre o Cosmos. Queimado na fogueira pela inquisição em Roma, Giordano Bruno fora condenado por afirmar que o Universo era infinito e continha inumeráveis mundos. Tal argumento foi um desdobramento da visão do Cosmos copernicana, além de ser um exemplo de ciência especulativa (como a FC é, muitas vezes, compreendida). Dessa maneira, Bruno desafiava os ensinamentos da Igreja, indo contra a ideia de centralidade da Terra. Além disso, a premissa de uma infinidade de mundos colocava em xeque também a singularidade de Jesus Cristo. Afinal, se existiam outros mundos e eles eram povoados, os seus habitantes também teriam um salvador? Ou Deus teria abandonado esses seres?

Esses questionamentos surgem em obras literárias do período, nas quais esses seres são compreendidos como seres desprovidos de alma (como os animais eram considerados) ou reconhecem Cristo como seu salvador. Lembro que esses mesmos argumentos foram usados durante a colonização, quando se considerou que africanos e indígenas não tinham alma, o que justificava o tratamento que recebiam. Nesse sentido, vale destacar que para o afrofuturismo as situações descritas pela FC e muitas vezes incorporadas por personagens extraterrestres – são, em verdade, a representação das situações vivenciadas por pessoas marginalizadas.

Século XVIII

No século XVIII, destacam-se a produção de romances ambientados no futuro, bem como a produção de obras que assumiram um papel de correlativo cultural do discurso

iluminista, sendo o Iluminismo o consenso filosófico que se estabeleceu em torno do primado da razão e da ciência experimental submetida à prova e que desafiou o pensamento mítico e religioso. Em relação a essa produção, Roberts (2018) aponta um caráter contraditório – presente no próprio Iluminismo – que articulou razão, ciência e conhecimento a um imaginário cultural quase mítico. Tal contradição é observada nas narrativas que, ao mesmo tempo em que se deslumbram com avanços tecnológicos, vidas alienígenas ou a escala do Cosmos, nutrem um medo supersticioso do desconhecido.

Dito isso, pode-se observar um certo fascínio pelas mudanças de escala nas narrativas do século XVIII, em que o macroscópico e o microscópico são usados como recursos imaginativos. Isso se deve às descobertas sobre o Cosmos e à compreensão de que ele se estendia para muito além do que se havia imaginado. A noção de escala está relacionada à própria compreensão sobre o conhecimento, que, durante o Iluminismo, assumiu essa dinâmica do macro e do micro, ao colocar lado a lado um projeto global de total conhecimento e um acúmulo minucioso de dados. A percepção aumentada da escala do Cosmos propiciou o ressurgimento do sublime, ou, como é nomeado nos estudos sobre FC, do sentimento de espanto. Ou seja, o deslumbramento diante da percepção de que o Universo vai além do que se pode imaginar e a compreensão de um fenômeno como algo maravilhoso de se ter conhecimento.

A visão iluminista do mundo é “uma visão do mundo inteiro aberto à conquista, à colonização” (Roberts, 2018, p. 155). Do ponto de vista eurocêntrico e colonizador, o mundo se torna maior à medida que há uma expansão territorial dos países europeus e menor à medida que parece estar todo dominado. A expansão europeia dá início à modernidade, bem como se mostra um momento frutífero para descobrimentos científicos e os avanços tecnológicos decorrentes deles. Pautado no racionalismo científico e em uma ideologia imperialista, o imaginário colonial/moderno, que emerge nesse momento, inspira a produção de FC. Nesse sentido, os relatos de viagem dos europeus recém-chegados ao Novo Mundo são fonte de inspiração para as obras de FC, compartilhando com esta a tensão entre conhecido e desconhecido, assim como o mote do encontro com a diferença.

Produzidos em um momento de “abertura do mundo conhecido na direção de outras fronteiras” (Pizarro, 2012, p. 62), os relatos de viagem se tornam fenômenos da cultura de massas. Para Ana Pizarro, o apelo desses relatos está relacionado ao “prazer da alteridade cultural, social e política” (2012, p. 62), mas também aos movimentos da razão presentes nesta literatura, nos quais se observa a dinâmica entre o conhecimento e a ação humana. Se o encontro com a diferença é um mote comum às obras do gênero, é inegável que a alteridade é

frequentemente apresentada sob uma perspectiva imperialista, que é estendida ao Universo em narrativas sobre viagens a outros planetas. Detenho-me sobre esse aspecto da FC porque as obras de Valek e Okorafor também se constituem a partir dessa lógica, ainda que para contestá-la.

Século XIX: origem da ficção científica que conhecemos

Em *Reading by starlight* (2005), Damien Broderick descreve a linhagem da FC, assim como cita algumas de suas possíveis definições. Assim como Luckhurst (1994), ele não considera válidas as tentativas de associar a FC a uma linhagem direta que se inicia com clássicos como a *Epopéia de Gilgamesh*, *Uma história verídica*, de Luciano de Samósata, passando pela *Utopia* (1516), de Thomas More, e *Somnium* (1614), de Kepler. Para Broderick, a FC se preocupa com as consequências sociais da inovação científica e tecnológica, principalmente em um meio diacrônico, isto é, de mudança histórica. Já o mito operaria em uma dimensão sincrônica, atemporal. Broderick evoca a argumentação de Brian Aldiss, em *Billion Year Spree*, em que o romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818) marca o início da FC. Em defesa de sua marcação histórica, Broderick cita Aldiss e Asimov quando estes afirmam que o surgimento da FC está relacionado à produção industrial, sendo um gênero literário que trata das respostas humanas às mudanças ocasionadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico.

Nesse sentido, o século XIX é tido como ponto de partida para diversas histórias críticas da FC. De maneira geral, pode-se apontar como características desse momento um maior interesse pelo conteúdo místico e teológico de narrativas interestelares e interplanetárias, preocupações imperialistas e políticas, assim como o foco no futuro. Observa-se que o estranhamento e os horizontes alternativos que a FC costumeiramente engendra deslocam-se do espaço ao tempo, a partir de narrativas futurísticas ou de histórias alternativas, como é o caso da obra *Napoléon et la conquête du monde*, de Louis-Napoléon Geoffroy. Nela, a história alternativa se consolida enquanto um dos subgêneros típicos da FC. Seu *Jonbar point*, isto é, o ponto em que a narrativa desvia-se da história real, é uma invasão bem sucedida de Napoleão à Rússia. Cabe apontar que essa não é a primeira obra que explora a ideia de uma história alternativa, mas é a que produziu o modelo que depois seria seguido por outras obras.

Em consonância com o Romantismo, lança-se também um novo olhar sobre a subjetividade. De maneira que surgem muitas narrativas sobre o fim dos tempos e sobre o último homem, temática que reduz o homem à sua existência enquanto indivíduo, e não espécie

ou sociedade, tornando literal o “eu burguês”. A obra de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818/2017), é engendrada a partir desse constructo sobre a subjetividade e a individualidade. O romance de Shelley começa com as cartas de Robert Walton à sua irmã, por meio das quais descobrimos que Walton é o Capitão de uma embarcação em busca de cumprir um propósito desconhecido até então pelo leitor. Ao passar pelo Ártico, Walton encontra um homem, de nome Victor Frankenstein, que logo integra a tripulação. Com a saúde debilitada, o novo tripulante narra sua história ao capitão.

Portador de grandes ambições científicas, Frankenstein deixa sua casa e sua família para dedicar-se à busca pelo conhecimento. Durante suas pesquisas, ele é tomado pela ambição de criar um ser como ele, ou seja, a sua imagem e semelhança, tornando-se uma espécie de criador. O cientista obtém sucesso em seu propósito de dar vida a um outro ser, todavia, a aparência deste é hedionda, o que o condena a viver uma vida de solidão. Cansado de ser isolado da sociedade devido ao sentimento de repugnância que sua aparência gera nas pessoas, o monstro procura seu criador e pede a ele que crie uma fêmea para lhe fazer companhia mediante a promessa de, em companhia dela, mudar-se para as Américas e nunca mais retornar à sociedade. Em um primeiro momento, Frankenstein considera o pedido do monstro, chegando a construir o corpo de sua companheira, mas, em um surto, decide não dar vida a ela e a destrói, com medo de que, juntos, macho e fêmea pudessem se reproduzir e espalhar o mal pela Terra. Irado com seu criador por lhe condenar a uma existência de solidão e sofrimento, o monstro persegue os amigos e familiares do cientista, matando-os, um a um. Por fim, ele assassina a noiva de Frankenstein durante a lua de mel do casal. Sozinho no mundo, o cientista promete caçar a criatura até o fim de sua vida, que acaba no barco de Walton, incumbindo o capitão de finalizar seu propósito.

A narrativa de Shelley não explica de que maneira teria sido possível trazer uma criatura à vida, o que não diminuiu a repercussão de sua obra. Em produções cinematográficas posteriores, vê-se a eletricidade¹⁵ como parte do experimento científico, ainda que isso não seja citado na obra literária. Outra criação das adaptações fílmicas foi a representação de um monstro mudo, na contramão da narrativa de Shelley, visto que, nela, o monstro aprende a falar

¹⁵ Em referência a *Frankenstein*, mas também ao filme *Metropolis* (1927), o filme de 2023, *Pobres criaturas* (*Poor Things*), traz a eletricidade como parte do experimento científico do qual surge Bella Baxter. Como exemplo de FC que se volta para questões de gênero, o filme de Yorgos Lanthimos se desenvolve a partir de um experimento que revive uma mulher adulta, que se suicidou quando gestante. Ao encontrar seu corpo, o cientista coloca o cérebro do bebê – ainda vivo – no corpo da mãe. Nomeada Bella Baxter, a personagem principal se desenvolve enquanto descobre o mundo, por meio de viagens e livros, engendrando questionamentos sobre o que a sociedade espera de uma mulher e sobre o que seria de fato a libertação desses papéis sociais.

e a ler ao observar, à distância, uma família do campo. Além disso, encontramos inserida na narrativa de Victor Frankenstein a história do monstro, contada por ele mesmo ao cientista. Nessa história podemos observar a construção de sua subjetividade, que é marcada pelo isolamento social e pela violência, decorrente da fúria e do medo que sua aparência desperta nos outros. Vê-se aí, mais uma vez, a tópica do indivíduo solitário, distante da sociedade, disseminada na FC por influência do romantismo.

Se a primeira metade do século XIX foi marcada por um senso de individualismo que tendia para o isolamento e para o trágico, na segunda metade do século, surge uma nova forma de solidão, pautada na fantasia de independência e liberdade total. Essa época seria marcada pelo que Adam Roberts (2018) chama de mobilidade e mobilização, ideia inspirada em Taylor, para quem a mobilidade seria:

o processo pelo qual as pessoas são persuadidas, empurradas, intimidadas ou coagidas a participar de novas formas de sociedade, de igreja e de associação [...] e são induzidas por meio dessas novas formas de sociedade, igreja e associação não só a adotar novas estruturas, mas também, até certo ponto, a alterar seu imaginário social (Taylor *apud* Roberts, 2018, p. 223)

Nesse sentido, a mobilidade seria constitutiva da vida social e cultural. Assim como, as novas tecnologias, extrapoladas ou antecipadas pela FC, seriam uma materialização disso. A mobilização, por sua vez, seria a lógica da mobilidade sistematizada. Cabe apontar que tanto a lógica da mobilidade quanto a sistematização são características da FC. Um exemplo de mobilidade característico da época é a mobilização do tempo que se deu a partir de trabalhos científicos, como o do geólogo Charles Lyell, em *Princípios de Geologia*, no qual desenvolve o conceito de “tempo profundo”; ou, ainda, o trabalho de Charles Darwin, *A Origem das Espécies e a Seleção Natural*, no qual há uma longa descrição da evolução da vida na Terra. A mobilização do tempo, isto é, a alteração do imaginário social e, conseqüentemente, cultural a respeito do tempo foi bastante profícua para a FC. Temos, em 1887, na obra *El anacronópete*, do espanhol Enrique Gaspar y Rimbau, a primeira história de viagem no tempo que apresenta um objeto tecnológico capaz de transportar um indivíduo através do tempo, isto é, uma máquina do tempo. No ano seguinte, Wells escreveria o primeiro rascunho de *A Máquina do Tempo* (1895).

Um outro correlativo objetivo da mobilidade é a antigravidade, criada a partir de dispositivos que livram os humanos do campo gravitacional, a fim de tornar plausíveis as viagens a outros planetas ou satélites. Apesar da fama da obra de Verne, a solução encontrada por ele de lançar os astronautas no espaço em um canhão gigante era considerada implausível

já na época de publicação de *Viagem à Lua* (1865). Havia quem acreditasse, inclusive, que a aceleração de um trem a mais de 30 km por hora era capaz de matar seus passageiros. Nesse sentido, a saída encontrada por muitos autores que propuseram narrativas de viagens interplanetárias ou interestelares foi a de elaborar formas de suprimir a força gravitacional da Terra, por meio de dispositivos antigravidade.

Houve ainda uma forma de mobilização que suprimiu todas as restrições mundanas: a vontade. Por vontade, entende-se aqui não a escolha de uma ação em detrimento de outra, mas “uma expressão metafísica das verdades fundamentais sobre o universo – uma espécie de literarização da superação de todas as restrições mundanas” (Roberts, 2018, p. 255). A partir da extrapolação da doutrina da vontade – presente nos trabalhos de filósofos como Schopenhauer e Nietzsche – personagens fizeram viagens interplanetárias apenas porque quiseram. No entanto, em muitas narrativas, essa expressão fetichizada da vontade humana representou um “senso quase fascista da vontade de poder” (Roberts, 2018, p. 256).

Data dessa época a obra de dois autores que costumam ser analisados em conjunto nas histórias críticas da FC, Jules Verne e H. G. Wells, apesar de o primeiro anteceder ao segundo em 30 anos. Broderick (2005) afirma que Verne joga com o conhecido enquanto Wells inventa desde os primeiros princípios, assim como explicita a importância de ambos para uma acessibilização da FC, que, segundo ele, ainda não havia sido estigmatizada como uma literatura de adolescentes do sexo masculino. Roberts (2018) escreve um capítulo integralmente dedicado a Verne e Wells, no qual ele aponta a presença da lógica da mobilidade na obra de ambos os autores. Para ele,

O apelo maior de Verne para os leitores tinha relação com o sonho que eles vendia de mobilidade, imaginativamente extrapolado do presente para um quase futuro, no qual restrições e incapacidades poderiam ser removidas e coisas novas seriam possíveis (Roberts, 2018, p. 222).

A obra de Verne é permeada por uma estagnação, que faz com que os personagens, apesar de sua movimentação no espaço, retornem ao seu estado inicial ao fim das narrativas, como se passassem ilesos, inalterados, por tudo que viveram. Inércia e movimento constituem uma unidade dialética, portanto. Dessa maneira observamos, ao mesmo tempo, uma viagem pelo espaço, mar ou interior da terra oca e personagens e sociedades que permanecem as mesmas ao fim da jornada. Já a obra de H. G. Wells engendraria um modelo inverso, no qual há uma mudança radical. Assim, as narrativas se desenrolam no cotidiano, no campo do ordinário, em que os personagens e a ação frequentemente são estáticos, e, ao mesmo tempo, a mudança integra o cerne dos elementos conceituais e imaginativos das narrativas.

O início do século XX traz algumas problemáticas para o campo da FC. A história crítica da qual estamos nos valendo para a elaboração deste breve histórico inicia o século XX apontando para a questão do fascismo na FC e para os comentários de outros críticos que indicaram vestígios dessa ideologia no cerne do gênero, tanto no que diz respeito à constituição de um sublime materialista quanto a uma apreensão totalizante e sistematizante do mundo, ou seja, na própria forma do texto de FC. Em seguida, Roberts (2018) retoma a divisão entre cultura popular e arte elevada que o modernismo trouxe à tona. Essa retomada servirá para que ele aponte dois desenvolvimentos de FC do início do século: aquele aliado à tradição do alto modernismo¹⁶ e o que se dá nas revistas *pulp*¹⁷, engendrando a dicotomia entre “grande arte” e “arte popular”.

Um dos desdobramentos da tradição alto modernista na FC está relacionada a uma certa hostilidade em relação à tecnologia, sob o argumento de que a negação do mundo orgânico era uma espécie de pulsão de morte cultural. Para os escritores inscritos na proposta antimáquina, a FC assumiu um caráter distópico. A tradição distópica tem início com *Nós*, do escritor russo Yevgeny Zamyatin, escrito entre 1920 e 1921 e publicado a primeira vez em 1924. O romance de Zamyatin descreve uma sociedade aparentemente perfeita, em que o Estado Único priva sua população de direitos fundamentais, supostamente em nome do bem-estar social. Integram essa tradição obras como *1984*, de George Orwell; e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

Contrariamente ao desenvolvimento antimáquina, temos a obra de dois grandes escritores do alto modernismo, o escritor tcheco Karel Čapek e o russo, Mikhail Bulgárov. A título de curiosidade, vale indicar que a peça *Robôs Artificiais da Rossum*, de Čapek, é o texto no qual a palavra robô foi cunhada, sendo *robot* um termo tcheco que denomina o trabalho forçado ou a servidão. Na peça, contudo, os robôs não são metálicos, mas sim feitos de carne e com o objetivo de libertar os humanos do trabalho, tornando-se uma subclasse oprimida. Aqui pode-se observar um exemplo de narrativa que traz temáticas relacionadas à discussão sobre raça, embora, como veremos em outro capítulo, a violência sofrida não seja direcionada aos corpos que costumam sofrê-la em nossa realidade, como os corpos negros, indígenas, homossexuais, dentre outros.

¹⁶ Alto modernismo se refere à fase central do modernismo literário na década de 1920, desenvolvida por autores como Joyce, Elliot, Pound, Woolf, Mann, Kafka e Proust. São características desse movimento a inovação estética e o distanciamento de questões políticas, sociais, historiográficas.

¹⁷ As revistas *pulp* foram publicadas por alguns editores nos Estados Unidos da América. Em seguida explicaremos melhor seu contexto de publicação.

Pulp magazines

Associada à cultura de massa, denominam-se *pulp* as histórias que foram difundidas através de um certo tipo de revista, destinada a um público específico. O termo também designa o formato (25 cm x 18 cm) das revistas, e um tipo de literatura comercial, muitas vezes interpretada como estilisticamente tosca, embora nem sempre seja verdade. Costumeiramente, as narrativas encontradas nessas revistas eram encomendadas e depois publicadas em um papel barato feito a partir de uma polpa de madeira tratada, o que explica seu nome. De baixo custo, essas revistas podiam ser de aventura, policiais, de faroeste, de histórias de amor e, ainda, de não ficção. Mais do que o formato de revista, o que as caracteriza é o seu preço de produção e conseqüentemente sua acessibilidade ao público. As narrativas geralmente eram agéis, com muita ação, e as personagens planas, com uma notável distinção entre bem e mal. A ambientação, nas revistas de FC, se dava sobretudo em lugares fantásticos e exóticos. Causo (2003) aponta que, concomitantemente à publicação das *pulp magazines*, houve a publicação das *slick magazines*: revistas de papel liso e brilhante, que publicavam formas de ficção mais aceitas pela cultura literária.

Luckhurst (1994) aponta a supressão de um nome da história da FC: Hugo Gernsback. As tentativas de legitimação da FC, em busca de um lugar dentre o que é considerado alta literatura, muitas vezes vilificaram Gernsback. No entanto, como coloca Luckhurst, as tentativas de apagá-lo da história FC não podem desconsiderar o papel que ele teve na elaboração das condições para que o gênero viesse a se constituir como o conhecemos no que diz respeito ao rigor científico e à extrapolação. Hugo Gernsback atua primeiro como escritor e depois, mais significativamente, como editor. Seu intuito inicial era purgar a FC de todo misticismo e magia, no entanto, por questões editoriais e de público, ele não teve êxito. No entanto, a Era *Pulp* é responsável pela forma inicial da FC *hard*¹⁸, o que muitas vezes é associado ao didatismo das revistas, tão apreciado por Gernsback. A narrativa típica da Era *Pulp* era vigorosa, cheia de ação e frequentemente envolvia humanos do futuro ou alienígenas. Voltada principalmente para um público branco, masculino e jovem, as histórias representavam

¹⁸ O termo “FC *hard*” remete às “ciências duras” (*hard sciences*), que se referem sobretudo às ciências exatas e às ciências naturais. Essas disciplinas se voltam para a observação do mundo, produzem experimentos replicáveis e, muitas vezes, aplicam a matemática pura. Elas também costumam ter um conjunto de leis irrefutáveis. Em oposição às “ciências duras”, estão as “ciências brandas” ou ainda “ciências moles” (*soft science*), que estão mais presentes no campo das humanidades, muitas vezes se utilizam de métodos narrativos e não têm o mesmo grau de objetividade e certeza que as “ciências duras”. Esses termos inspiraram a classificação das obras de FC entre *hard science fiction* e *soft science fiction*, que se referem às disciplinas que a trama da obra evoca.

a vontade de poder e um impulso sexual através de personagens musculosos, libidinosos e com acesso a tecnologias futuristas.

Durante o mesmo período, também foi se consolidando a relação da FC com a visualidade a partir da publicação de textos visuais tanto nas artes das revistas *pulp* quanto nas histórias em quadrinhos. As capas típicas das revistas *pulp* seguiam a mesma ideia das narrativas, e frequentemente representavam heróis másculos, mulheres erotizadas, alienígenas, robôs, tecnologias futuristas. Já os quadrinhos, publicados a partir de 1930, tinham um componente visual mais importante. Logo surgem revistas especializadas, como a revista estadunidense *Detective Comics Inc.*, que se especializou em romances policiais e hoje é conhecida por *DC Comics*.

A Era de Ouro da Ficção Científica

Ainda mais famosa, é a chamada Era de Ouro da Ficção Científica (1940-1960), que acontece principalmente nos Estados Unidos. Há obviamente um juízo de valor atrelado ao nome que se dá ao período. Isso se deve ao fato de que os ditos “aficionados” por FC costumam nutrir certa predileção por esse período, principalmente pela relação que ele mantém com a FC *hard*, o que se deve a John W. Campbell. Personalidade bastante influente para a FC, Campbell imprimiu seu gosto pessoal nas narrativas por meio de seu trabalho como editor da revista *Astounding Stories*. As publicações da revista privilegiavam narrativas de ficção conceituais que se davam por meio de uma ciência reconhecível, e, mais tarde, por algumas pseudociências, como a telepatia. As narrativas também incluíam temáticas de heróis, expansionistas, bem como extrapolações tecnológicas. No entanto, apesar de sua relevância e da predileção de certos leitores por esse período, ele não configura a totalidade da FC, como alguns aficionados fazem parecer. Pelo contrário, destaca um tipo muito específico de FC. Um dos principais escritores que integra o *corpus* da Era de Ouro é Isaac Asimov, que dá início às suas publicações em 1930 e publica suas obras de maior destaque entre 1940 e 1950. Em sua coletânea de contos *I, Robot*, se encontra o texto que descreve as três leis da robótica:

- Temos o seguinte. A primeira: um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano venha a ser ferido.
- Certo!
- A segunda – continuou Powell –: um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei.

- Certo!
- E a terceira: um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou com a Segunda Lei (Asimov, 2014, local¹⁹ 688).

Dessas três regras se desenrolam diversas histórias. Os contos da coletânea exploram as relações entre seres humanos e robôs proporcionando questionamentos sobre a ética que as permeia. Vale lembrar a origem da palavra robô, que surge pela primeira vez na peça *Robôs Artificiais da Rossum*, de Čapek. Nele o termo tcheco *robota* denomina o trabalho forçado ou a servidão. No conto *Robbie*, narra-se a história de uma família, composta por mãe, pai, uma garotinha e sua babá, e um robô chamado Robbie. Sob os pretextos de que Robbie seria uma “máquina horrível”, a mãe decide se desfazer do robô, provocando imensa tristeza em sua filha. A máquina serve como metáfora para as relações raciais em *Robbie*, que apresenta aspectos profundamente humanos, como a curiosidade pelas histórias contadas pela garotinha, mas é visto pela mãe como um ser que “não tem alma e ninguém sabe o que pode estar pensando”. Relembro como essa questão da alma atravessou as discussões sobre pessoas racializadas e a escravidão, servindo como forma de explicar o porquê de o trabalho forçado não ser um problema ético no que diz respeito a essas pessoas. Nesse sentido, negros e indígenas estariam mais próximos aos animais – seres não sencientes, sem alma ou linguagem – do que dos humanos.

Com o objetivo de persuadir sua esposa a não se desfazer de Robbie, o pai de Glória relembra a primeira lei da robótica, segundo a qual “Um robô não pode causar dano a um ser humano ou, por meio da inação, permitir que um ser humano sofra algum mal” (Asimov, 2014, local 688). No entanto, a mulher argumenta que a máquina poderia quebrar e, com isso, fazer algum mal à sua filha. Ao contar sobre seu histórico de leitura de FC nos anos 50, Samuel Delany (2020) se pergunta se as leituras feitas por ele naquele período tratavam de algum modo sobre a questão racial. Em resposta, afirma que as histórias de robô de alguma maneira chegaram perto disso. Para ele, as três leis da robótica poderiam ser resumidas em “robôs não podem ferir, desobedecer ou desagradar humanos – o que, se se substitui humano por branco e robô por negro é com certeza o ideal branco do ‘bom crioulo’” (p. 172). No entanto, como o próprio Delany afirma, as histórias de Asimov tocam muitos outros temas, sendo as analogias raciais apenas um fio da trama.

¹⁹ O termo *local* se refere à posição em que a citação se encontra no e-book. Esse modelo de referência está em conformidade com a ABNT NBR 10520 2023 em suas alterações sobre documentos não paginados.

A questão racial é deixada de lado na história crítica de Adam Roberts (2018), que no máximo toca a questão quando se refere a autoras ou autores negros. Sobre as três regras de Asimov, ele indica que elas possibilitam observar que as questões éticas presentes em suas narrativas são absolutas e impõem um tipo de conduta de modo categórico. Sobre isso, lembro que regras da robótica são um caso interessante para se apontar a prolífera relação entre o imaginário ficcional-científico e o desenvolvimento científico, já que elas serviram de base para discussões e reflexões acerca das inteligências artificiais. Isso se deve principalmente ao fato de que existe um ponto de inflexão no desenvolvimento das IAs, conhecido como singularidade, momento hipotético em que a IA atingiria um nível de inteligência, no qual ela conseguiria aprender sozinha e continuar ampliando as suas capacidades, sem necessitar de programação humana. Isso levaria a um grau de autonomia no qual o comportamento dessas máquinas se tornaria imprevisível, superando a compreensão humana e gerando impactos profundos na nossa sociedade. A singularidade tecnológica ainda é uma especulação, no entanto, assombrados pelo imaginário de máquinas que dominam o mundo, muitos consideram que as três regras da robótica poderiam ser uma forma de contornar a imprevisibilidade do desenvolvimento das IAs.

Outro autor bastante representativo da Era de Ouro da ficção científica é Robert Heinlein. Ele inicia sua carreira escrevendo ficções curtas para a revista *Astounding Science Fiction*, de Campbell, que mais tarde se tornaria a *Astounding Stories*. Sua relação com Campbell impactou a maneira como escrevia suas narrativas, consideradas algumas das mais representativas da Era de Ouro, pelas histórias instigantes e acessíveis de viagens pelo sistema solar ou outras Terras. Pode-se dizer que a obra de Heinlein tinha uma inclinação mais política, enquanto Asimov tendia para uma especulação ética. É observável também que seu posicionamento político se modificou durante sua vida, engendrando uma FC direitista, com uma temática, muitas vezes, militarista. Esse período foi dominado pelas publicações de escritores majoritariamente do sexo masculino e brancos que escreviam histórias principalmente de FC *hard*.

Anos 1960 e 1970

Os anos 1960 e 1970 proporcionaram o retorno de alguns autores a uma escrita mais *hard*, e, ao mesmo tempo, uma reconfiguração da lógica da FC. Na abertura do seu capítulo sobre o período conhecido como *New Wave*, Roberts (2018) atrela, mais uma vez, o desenvolvimento científico à escrita de FC, ao lembrar o lançamento do satélite espacial russo,

Sputinik, em 1957. Enquanto a FC frequentemente estimula um determinado imaginário de futuro, disseminando um sonho de expansão imperialista vinculado à questão nacional, o lançamento do *Sputinik* tornou realidade a viagem espacial tão imaginada pelas obras de FC. Mais tarde, os Estados Unidos enviariam a nave *Apolo* em missões à Lua, o que gerou em muitas pessoas um sentimento de que o futuro imaginado de expansão se tornava realidade.

A escrita do período pendulou entre dois polos, o da FC *hard* e um de reação à ela, que para muitos já exauria o gênero. Essa reação tinha como objetivo elevar a qualidade literária e estilística das narrativas, mas também tirar o peso do excesso de especulação tecnológica da Era de Ouro. Assim, escreveram-se obras que pretendiam reformular a estética, a forma e o estilo da FC. Nessas obras, uma temática em específico se destacou, a do Messias. O gênero da FC sempre manteve uma relação com a religiosidade, ora tendendo para o imaginário católico, ora para o protestante. Bom, a publicação de diversas narrativas que retomam à temática do Messias se deve tanto à essa relação entre a FC e a religião quanto ao momento cultural específico que foram os anos 1960, em que se viu o florescimento de diversas religiões e cultos, bem como se acreditou em um novo início cósmico com a chegada da Era de Aquário.

Duas das obras mais importantes do período que se ocupam da temática do Messias são *Um Estranho numa Terra Estranha*, de Heinlein, e *Duna*, de Frank Herbert, que inclusive foi adaptado para o cinema em 2021. São expansões do mundo imaginado por Frank Herbert criações derivativas como o filme *Duna*, de 2021, cinco sequências da obra de Herbert, um filme de 1984, duas minisséries de televisão, videogames, duas sequências escritas pelo filho de Herbert, além de outros dois filmes, um de 2006 e outro de 2007. Tendo em vista a temática desta tese, que pretende analisar futuros ficcionais levando em consideração determinadas questões culturais de nossa época e se alicerçando em estudos ecocríticos, é uma curiosidade relevante apontar que *Duna* foi a primeira obra literária de grande impacto que tratou de questões ecológicas.

Muitos são os nomes de autores do período que poderiam ser citados, mas tendo em conta que este subcapítulo pretende um breve relato do desenvolvimento do gênero, irei destacar dois escritores, cujas obras foram bastante apreciadas e que indicam uma mudança no que diz respeito à predominância de autores homens e brancos. Datam dos anos 1960 as primeiras obras de Ursula K. Le Guin – cujo romance *Floresta é o nome do mundo* será brevemente analisado na seção 1.3 – e Samuel Delany, o primeiro autor de FC negro a receber os prêmios Hugo e Nebula, cuja entrevista intitulada *Black to the future* será de grande importância para esta tese. Ainda que tenham existido obras anteriores que tratavam desses assuntos, as temáticas feministas e raciais se tornam uns dos traços característicos da *New Wave*

americana, assim como a escrita mais literária, mais atenta aos elementos estéticos (característica também presente na *New Wave* britânica). Nos períodos que se seguem, a diversidade de autoria, representação e recepção só aumenta.

Fim do século XX e século XXI

A FC esteve em relação com a indústria de massa desde o seu estabelecimento nos moldes do que entendemos hoje como FC, o que se deu no início do século XIX. Todavia é no do século XX que assistimos a um fenômeno que impactou profundamente a difusão do gênero para grandes públicos, assim como alterou a própria maneira de se conceber a FC: a ascensão da mídia visual. Houve a produção de séries televisivas, bem como de filmes espetaculares, que nos apresentam imagens potentes e grandiosas, cheias de efeitos especiais. Desde então a FC foi dominada por uma estética imagística, impactando inclusive a produção literária. Além disso, a difusão das narrativas de FC por meio de mídias visuais aumentou a penetração cultural do gênero, permitindo uma difusão ainda maior. Outro aspecto que é válido lembrar, é que a produção cinematográfica e televisiva de FC estadunidense, de modo geral, impactou mais o público brasileiro do que os clássicos literários da Era de Ouro, como Asimov.

Explorando a relação estreita que a FC passa a estabelecer com a visualidade, faz-se necessário salientar a importância do cinema para o desenvolvimento do gênero. Nas últimas décadas do século XX, a FC foi dominada pela mídia visual, em especial, por uma espécie de espetacularismo visual. A FC audiovisual é veiculada através de mídias variadas: séries televisivas, filmes, videogames. Muitas vezes, principalmente as FC que atingiram um público extenso têm continuidade. Ou seja, ao longo dos anos, vão sendo produzidas continuações em diversas mídias, como livros, filmes, séries, videogames, fanfics, histórias em quadrinhos, ilustrações, dentre outras. É nítido que esses desdobramentos são motivados pelo grande consumo e lucro advindo desses produtos culturais.

Nesse sentido, a FC tem uma característica fundamental que é a existência de bases de fãs ou aficcionados, um público consumidor ativo e fiel. Em termos de séries televisivas, podemos destacar duas de extrema popularidade: *Jornada nas Estrelas (Star Trek)*²⁰ – que acompanhava a nave *Enterprise*, seu comandante Kirk, o alienígena Spock e o médico Bones –

²⁰ A franquia *Jornada nas Estrelas* é, assim como *Guerra nas Estrelas*, um exemplo de obras que se encontram no limiar entre a FC e a fantasia, em um subgênero da literatura especulativa nomeado como *science fiction fantasy*. Contudo, como tais produções tiveram um grande impacto na disseminação da FC, principalmente no Brasil, onde clássicos da Era de Ouro não tiveram o mesmo impacto, optei por inclui-las neste histórico.

e *Dr. Who: O Senhor do Tempo (Dr. Who)* – que contava a história de um alienígena humanoide, o doutor do título, que tinha como tarefa policiar as vias do tempo. Veiculados no fim da década de 1960 e início dos anos 1970, ambos os seriados criaram uma base de aficionados e um megatexto extenso, permeando o imaginário popular. Além disso, *Jornada nas Estrelas* foi responsável por um aumento considerável do público feminino de FC.

É inevitável um trabalho que se dedica ao gênero FC citar o filme que modificou o curso da FC e da produção audiovisual como um todo, a *space opera Star Wars (1977)*, em português, *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. *Guerra nas Estrelas* foi o filme de maior receita bruta da história do cinema, de 926 milhões de dólares não corrigidos pela inflação; com correção, esse valor chegaria à 2,5 bilhões de dólares, sendo que cada um dos filmes subsequentes tiveram uma receita bruta de 1 bilhão de dólares. Há muitas pessoas que condenam o sucesso de *Guerra nas Estrelas* por acreditarem que o filme nivelou por baixo a FC, principalmente por sua narrativa ser voltada a um público juvenil, deixando de lado questões da vida adulta, e por conter traços de um sentimentalismo adolescente e um escapismo reacionário. Baseados em tais acusações, críticos apontam que a narrativa do filme teria deixado de lado o melhor da FC, seu lugar como uma literatura de ideias. A produção do filme engendrou uma transformação da FC de uma literatura de ideias para o campo da visualidade, dos efeitos especiais, e do imaginário do espetáculo.

Já nas décadas de 1980 e 1990, foram lançados alguns filmes bastante relevantes para a FC e que se infiltraram no imaginário popular. Dentre eles, podemos citar *Alien (1979)*, de Ridley Scott. A trama do filme se desenvolve no interior de uma nave espacial cargueira que é invadida por uma alienígena que coloca seus ovos no corpo de um dos membros da tripulação, cujo peito explode com o nascimento da criatura. *Alien* tem um enorme apelo visual, causado pela criatura e pela nave de aspecto cavernoso, concebidos pelo artista suíço Hans Rudolf Giger. Tanto o cenário quanto a criatura são elaborados em um estilo sombrio, de cores escuras e uma organicidade estranha. Mas, além do impacto visual, o filme de Ridley Scott também afeta a maneira como os alienígenas são representados. De 1950 até o lançamento de *Alien*, era costumeira uma representação de criaturas extraterrestres como seres benignos, ainda que desconhecidos e misteriosos (a exemplo de *E.T., O extraterrestre*, que foi reproduzido na televisão aberta brasileira diversas vezes). Depois de *Alien*, a representação do alienígena como uma criatura maligna se tornou extremamente recorrente. Outra característica da obra de Ridley Scott é a leitura feminista que se fez dela, a qual indica uma discussão sobre a natureza do feminino, exaltando o aspecto grotesco da gestação e elaborando cenários que lembram úteros e trompas de falópio.

A produção cinematográfica de FC é extensa e compreende filmes *blockbuster* mais centrados na visualidade do que no desenvolvimento narrativo, derivações de obras literárias, filmes com narrativas complexas. A associação do cinema com a cultura de massa vem do trabalho de Adorno e Horkheimer (2002), que engendrou um preconceito em relação ao cinema, como se a produção para grandes públicos necessariamente gerasse um empobrecimento estético e como se o consumidor também não fosse capaz de desenvolver seu senso crítico frente aos produtos a que tem acesso. É importante apontar também que o cinema é um campo mais aberto e bem resolvido com a FC do que a literatura, haja vista as tentativas de legitimação que frequentemente se empreendem no universo literário. São exemplos de filmes de FC com um desenvolvimento narrativo complexo: *Solaris* (1972), *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004), *A pele que habito* (2011), *Her* (2013), *A chegada* (2016).

Durante essas últimas décadas do século XX, foram escritas várias obras de FC que se tornaram *best sellers*, ao mesmo tempo em que o gênero transitou da escrita para a visualidade, sendo dominado pelo cinema, televisão e quadrinhos. Uma característica crucial que já apontamos durante esse breve histórico é a base de fãs, ou de aficionados, que o gênero reuniu. Com a Internet, essas pessoas passam a se comunicar e discutir sobre obras de FC em espaços virtuais, indo além das costumeiras conferências de fãs. Isso abriu espaço para a criação de *sites* que tecem comentários sobre as obras, gerando um tipo específico de recepção, que não é apenas passiva, visto que esses fãs, além de comentarem as obras, também têm direito a voto em algumas premiações e, muitos deles, se dedicam à escrita de *fanfics*, isto é, textos amadores derivativos. A exemplo de obra literária produzida durante o período, podemos citar a trilogia *Mars*, de Kim Stanley, que narra o processo de terraformação e colonização de Marte, ao longo de dois séculos, trazendo discussões ecológicas sobre a degradação ambiental, as ações possíveis para lidar com ela e as dificuldades de tornar um ambiente inóspito propício à vida humana.

Quanto mais as obras literárias se aproximam de nós no tempo, mas difícil fica analisá-las em termos de desdobramentos históricos. O que fica evidente no século XXI é que os tropos e os traços da FC passam a integrar todos os tipos de textos culturais e a arte se aproxima cada vez mais da tecnologia. Outra característica específica do século XXI é o surgimento da categoria editorial “jovem adulto” (*Young adult, YA*). Roberts (2018) aponta a categoria “jovens adultos” foi impulsionada pelo grande sucesso de séries como *Harry Potter*, *Jogos Vorazes* e *Crepúsculo*. Ainda que dentre essas obras só *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins, possa ser considerado FC, é significativo que as três séries que dominaram a paisagem editorial

estejam dentre o que consideramos FC e fantasia, assim como sejam destinadas ao público jovem adulto.

Dito isso, para compreender o surgimento dessa categoria editorial é preciso levar em consideração que o século XXI assistiu a uma redefinição das etapas da vida, sendo adolescência o período dos 10 aos 19 anos e a juventude o período dos 20 aos 24 anos, de forma que o termo “jovem adulto” nomeia o período de transição entre a adolescência e a vida adulta. A categoria YA se diferencia da infanto-juvenil, pois a primeira visa um público que acaba de adentrar a adolescência e a segunda aqueles que vivenciam a transição entre a adolescência e a vida adulta. Cada uma dessas categorias editoriais aborda temas relativos ao momento de vida de seu público-alvo, por isso obras infanto-juvenis ou YA costumam se passar em ambientes escolares ou universitários, têm características de romances de formação e não dão muito enfoque a questões da vida adulta, como o sexo.

De acordo com Roberts (2018), três grandes mudanças se deram na vida humana no último século que afetaram significativamente a FC: os avanços tecnológicos, a globalização e a relação com a infância. Sendo a tecnologia um tropo da FC é evidente que o papel que ela ocupa na vida contemporânea, mediando diversas das nossas práticas, impacte a produção do gênero, cujas temáticas principais e a estética passam a permear a cultura de modo geral. Além disso, a vida globalizada produz a convivência nos grandes centros urbanos, assim como a mobilidade de pessoas pelo mundo, proporcionando encontros culturais diversos, ainda que tenda também para a criação de cultura cada vez mais homogênea. Sendo o encontro com a diferença uma das temáticas principais da FC, é notável que essas narrativas se debruçam sobre a questão da diversidade a partir das metáforas da alteridade características do gênero, como o alienígena. Ainda, o fenômeno da globalização levou a uma produção multinacional de FC, embora ainda não seja tão significativa em termos comerciais para o gênero, que, nesse quesito, é dominado por poucas obras *mainstreams*, ao estilo das séries YA que citamos anteriormente. Por fim, a relação com a infância e com a juventude propicia o surgimento dessa nova categoria editorial, que, tendo em vista a relação pregressa da FC com o público infanto-juvenil, se adequa muito bem a vários textos de FC.

Uma das obras que compõem o corpus desta tese é bastante representativa desse cenário. A trilogia *Binti* é uma obra de ficção científica e terror publicada em 2015, que se volta para um público mais jovem. Com características do romance de formação, a narrativa conta a história de uma jovem mulher, a primeira de seu povo (os Himba) a ingressar em uma universidade intergaláctica. Os três aspectos ressaltados como significativos na produção de FC do século XXI podem ser observados no romance de Okorafor, que se enquadra na categoria

YA, lida com a diversidade étnica e descreve um mundo mediado pela tecnologia. Como visto ao longo deste subcapítulo, a FC é fruto da Revolução Industrial e mantém um vínculo com a colonialidade²¹ – e também com as narrativas pós-coloniais, já que, em sua grande maioria, as narrativas do gênero se debruçam sobre as consequências da lógica colonial. Nesse sentido observa-se uma relação dos textos de FC com a perspectiva expansionista do Cosmos que frequentemente traduzem o processo de globalização. Como consequência inegável da globalização, tem-se uma produção cultural disseminada mundialmente que incorpora a diversidade, ora exaltando-a ora suprimindo dela qualquer elemento crítico à cultura hegemônica. Nessa direção, vemos o irrompimento do subgênero afrofuturismo, que será analisado mais detidamente nos próximos capítulos.

²¹ “A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados. A “colonialidade” já é um conceito “descolonial”, e projetos descoloniais podem ser traçados do século XVI ao século XVIII. E, por último, a “colonialidade” (por exemplo, el patrón colonial de poder, a matriz colonial de poder – MCP) é assumidamente a resposta específica à globalização e ao pensamento linear global, que surgiram dentro das histórias e sensibilidades da América do Sul e do Caribe” (Mignolo, 2016, p. 2).

1.2 Ficção científica no Brasil e afrofuturismo

“O caro professor, ao ver o meu conto, me disse: caro Jan, espero que não esteja fumando. Ele se referia erroneamente à maconha, que não provoca, que eu saiba, alucinações, mas queria dizer que esperava que eu não estivesse me fodendo com ácido ou algo semelhante. (Devo lhe dizer que no Liceu eu era tido com um estudante atilado mas propenso a cair em “esquecimentos” e “apatias”.) Caro professor, disse a ele, é um conto de ficção científica. O bom homem meditou por uns instantes. Mas, Jan, replicou, essas coisas estão tão distantes! Seu indicador quase se elevou na direção NO e depois, quase em linha reta para o sul, pobre parkinsoniano, ou pobre mente minha que A Realidade, já então, levava a desfocar e a tremer. Reverendo mestre, argumentei, se o senhor é da opinião de que não podemos escrever sobre viagens interplanetárias, para dar um exemplo, de certa maneira nos deixa dependentes per saecula saeculorum dos sonhos – e dos prazeres – de outros; veja, além disso, que meus personagens são russos, opção nada gratuita.”
(*O espírito da ficção científica*, Roberto Bolaño)

A epígrafe que abre este subcapítulo é um trecho do romance de Bolaño, *O espírito da ficção científica*, em que o jovem escritor de ficção científica Jan ouve de seu professor a recepção de seu conto. Inicialmente, o professor se assusta com o conteúdo do texto, como se a predileção de Jan por uma ficção especulativa, fosse uma “viagem”, mais especificamente, uma viagem guiada por substâncias que alteram o estado de consciência. Mas logo Jan lhe explica que aquele era um conto de ficção científica. Eles se encontram na Cidade do México, e o dedo do professor se move do norte ao sul para indicar a distância entre o lugar da FC e o lugar onde eles estavam. Ele aponta para os Estados Unidos e depois para o sul, para a Cidade do México, indicando a sua opinião, popular entre muitos, de que o gênero FC é estadunidense, assim como o desenvolvimento tecnológico. Em contrapartida, Jan responde que se eles não podem escrever sobre viagens interplanetárias, por exemplo, serão eternamente dependentes dos sonhos - e prazeres - de outros.

A literatura se revela como o sonho acordado das civilizações (Candido; Lima, 2012), espaços em que o imaginário cultural se revela. Espaço em que se pode manipular o *tempo do mundo*, o tempo em que as coisas acontecem materialmente. A escrita de Jan, seus personagens russos, indicam que a FC, ao contrário do que o professor pensa, pode dar vazão a diversos imaginários e ideologias. Do mesmo modo, podemos observar que obras do gênero têm sido produzidas de diversos lugares do globo, como consequência, tem-se a representação de personagens de etnias e culturas variadas. A FC não é exclusividade estadunidense. Além das

contribuições europeias, principalmente francesa e inglesa, existiram produções em diversas partes do globo, inclusive no Brasil. Ainda que se tenha escrito FC no Brasil desde meados do século XIX, a produção brasileira é quase invisível. De acordo com Fabiana Pereira (2005), isso se deve ao fato de que a FC “problematiza alguns consensos construídos a respeito da ‘Cultura’ e da ‘Literatura’ brasileiras” (p. 9). Essa invisibilidade também explica a dificuldade em se encontrar pesquisas que enfoquem a FC brasileira. A maioria, senão todas, as pesquisas que tratam do tema reiteram a escassez de trabalhos teóricos sobre o desenvolvimento do gênero no Brasil.

Dito isso, é possível encontrar alguns trabalhos que se dedicam à questão, ainda que a maioria se debruce sobre um período de tempo específico. Para a elaboração deste subcapítulo, irei sobrepor alguns estudos, na tentativa de desenhar uma linha do tempo que vá desde o surgimento da FC no Brasil até o momento presente. Uma das obras basilares para a compreensão da produção brasileira é o estudo feito por Roberto Causo, um escritor brasileiro de FC que, quando produziu seu trabalho teórico, já havia sido premiado por suas obras literárias. Seu estudo é resultado de um trabalho de iniciação científica, abrange obras brasileiras e estrangeiras e, ao ser publicado como livro, foi um pouco além do período mencionado no título. Nessa obra, ele se propõe a fazer uma investigação teórica e histórica do fantástico.

Assim como Adam Roberts (2018), Causo se dedica a uma retomada da proficção científica, das obras que apresentam elementos formativos da ficção especulativa.²² Para Causo, a FC é herdeira de uma tradição mais antiga, cujas origens estão na tradição oral. Ainda, ele aponta que, para que haja a FC da maneira como a entendemos hoje, é necessário um certo desenvolvimento científico e tecnológico por parte da sociedade. Caso contrário, o interesse literário estará em outras partes. No entanto, antes mesmo do conceito de ciência, já existiam trabalhos de proficção científica, a partir das sátiras e utopias. Nesses trabalhos, o que se observa é uma crença na mudança, ou seja, a especulação sobre novas possibilidades. Para a sátira ou a utopia existirem, pressupõe-se uma falha na sociedade que possa ser corrigida, para que assim o sistema seja transformado.

Devido ao senso de mudança social necessário para a elaboração da sátira ou da utopia – isto é, a percepção dos problemas da sociedade analisada tanto para a criação de uma crítica satírica quanto para a transformação em termo de melhorias através da utopia – Causo afirma

²² Ao longo de seu estudo, Causo usa o termo ficção especulativa para abrigar a ficção científica, a fantasia e o horror. A especulação se apresenta como possibilidade de encarar o universo de maneira aberta e, na FC, evidencia seu caráter investigativo, segundo premissas científicas.

que é possível estabelecer o senso de nacionalidade como impulsionador da proto FC em um país, visto que, para empregar essas formas críticas, o autor precisa estar inserido em uma sociedade com consciência de Estado e nacionalidade. O trabalho de Causo argumenta que a FC tem suas origens no fantástico, ao mesmo tempo que busca uma proto FC brasileira. Nesse sentido, quando afirma que é possível que o senso de nacionalidade impulse uma proto FC, ele aponta para o fato de que as utopias e sátiras são indicativos de uma sociedade com consciência de Estado e nacionalidade, e que esses gêneros possibilitam o surgimento da FC devido aos usos de construtores de mundo detalhados.

Isso explicaria, de certa forma, o surgimento tardio da proto FC no Brasil, país que demorou a abandonar o estatuto colonial, assim como teve uma industrialização tardia. Nesse sentido, é sintomático que a primeira narrativa utópica em Língua Portuguesa, *História do Futuro* (1718), escrita por Padre Antonio Vieira, tente reavivar o mito do quinto império (Portugal) a dominar o mundo, sucedendo os impérios assírio, persa, grego e romano, ao invés de focar na colônia brasileira. Já entre 1868 e 1872, é publicado no jornal *O Jequitinhonha* (Diamantina, MG) o folhetim escrito por Joaquim Felício dos Santos. *Páginas da História do Brasil, Escritas no Ano 2000* é uma obra satírica na qual o D. Pedro II é transportado para o ano 2000 e assiste a queda das monarquias ao redor do mundo.

Mas antes de desenhar a linha do tempo da FC brasileira, gostaria de me deter um pouco mais sobre o estranhamento que o conto de Jan causa. E, a partir dele, associar a questão da existência de uma FC mexicana, ou ainda, brasileira, ao desenvolvimento da proto FC. Como apontei anteriormente, as narrativas de viagens foram formativas para o desenvolvimento do gênero, assim como os relatos sobre o Oriente e o Novo Mundo. Assim, a paisagem da mitologia clássica deixa de ser o único cenário possível para as viagens imaginárias, que passam a ser concebidas a partir do exotismo tropical, oriental, romântico fornecido pelas literaturas de viagem. Esse exotismo também serve como porta de entrada para a alteridade, a partir do encontro entre diferentes povos.

No entanto, o exotismo retira o aspecto crítico do encontro com o Outro. De maneira que a relação não funciona como uma troca entre iguais, em que o reconhecimento do Outro revela aspectos sobre si, possibilitando uma reflexão sobre a autopercepção. Pelo contrário, mediante o exotismo, a alteridade é vista de forma superficial e estereotipada. Em palestra, Chimamanda Adichie²³ (2009) fala sobre o perigo de uma história única, isto é, de uma história

²³ ADICHIE. Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Palestra proferida no TED Global, 2009. Disponível em:

que é contada desde uma única perspectiva, uma vez, e outra, e outra, até que se assume uma imagem cristalizada sobre algo, sem conseguir perceber que as histórias são campos de infinitas possibilidades. A escritora defende que representar um povo (podemos estender a uma raça, uma classe, um gênero, uma orientação sexual) de uma determinada maneira corrobora sua redução a um estereótipo. Por outro lado, contemplar múltiplas histórias de um povo contribui para a compreensão de sua complexidade e de suas possibilidades.

Dessa forma, o exotismo revela a incapacidade de dar a palavra ao Outro, mostrando-se um artifício para olhar para si. Dando um salto no tempo, até a literatura pós-colonial, o que se observa é que eventualmente os povos encarados pelos europeus como exóticos tomam o discurso e passam a falar de si a partir de sua perspectiva. Assim “a chamada literatura pós-colonial deu voz ao Outro, (fundamental para a contemporaneidade) para que ele se apresente e desafie tanto o etnocentrismo cultural e literário quanto a própria ordem do mundo ‘Occidental’, nos seus próprios termos” (Causo, 2003, p. 62). No entanto, no que diz respeito à ficção especulativa, ele aponta que

Na ficção especulativa, o Outro nunca tomará a palavra – a menos que se realizem as fantasias de contato com inteligências alienígenas da ficção científica –, ao contrário do que ocorreu com o exotismo. Mas o jogo entre Eu e Outro continua o mesmo, e desse jogo nascem novas percepções. É o mesmo processo de apresentação de realidades alternativas através das quais nós reavaliemos as nossas percepções da realidade que compreendemos. [...] Talvez fosse o momento daqueles que, estando na periferia tanto do mundo ocidental quanto da própria ficção especulativa, tão devedora da tradição anglo-americana, assumissem a voz do Outro – numa *dupla alteridade*, sendo uma real, assumida na posição do autor, e outra virtual, presente nos deslocamentos conceituais da ficção especulativa –, para acrescentar novos ângulos à literatura especulativa mundial. E é com esse enfoque que analisamos, neste estudo, os modos com que as formas importadas do gênero foram absorvidas aqui, e qual o potencial para que a ficção especulativa brasileira venha a retornar ao mundo mais central da tradição anglo-americana o seu próprio olhar inquiridor, mas nos nossos termos. (Causo, 2003, p. 63)

Talvez, em termos geográficos, o Outro ainda não tivesse, como Causo aponta, “tomado a palavra” no momento em que seu estudo foi feito. No entanto, as margens já integravam a ficção especulativa em obras escritas por autoras e autores negros e por mulheres. Recentemente foram publicados mais trabalhos de outras regiões do globo, incluso o Brasil. Dito isso, as obras que proponho analisar nesta tese integram o discurso do Outro, sendo uma escrita por uma autora negra estadunidense, filha de nigerianos, e que tem como personagem principal uma

adolescente do povo himba. E a outra, escrita por uma brasileira, narra a história de uma mergulhadora e de uma espécie marítima desconhecida. Dessa forma, podemos afirmar que este talvez já seja o momento almejado por Causo. Momento em que aqueles que se encontram às margens do mundo ocidental e da ficção especulativa assumem a voz do Outro, em uma *dupla alteridade*, uma real, assumida na voz do autor, e outra virtual, integrada aos deslocamentos conceituais da ficção especulativa, acrescentando outras perspectivas à literatura mundial.

É preciso voltar ao contexto histórico que propiciou o surgimento da FC brasileira. Retomando a afirmação de que é necessário um certo desenvolvimento científico e tecnológico por parte da sociedade para que haja a FC da maneira como a entendemos hoje, irei descrever brevemente o cenário histórico, dando ênfase ao desenvolvimento científico do Brasil nos anos que antecedem às primeiras obras de FC brasileiras. Assim, junto a Causo (2003), relembro que o Brasil, de certa forma, financiou a Revolução Industrial, já que boa parte do ouro extraído daqui foi enviado à Inglaterra a fim de pagar as dívidas da coroa portuguesa. Nesse sentido, Causo argumenta que o Brasil também teria seu papel na criação da FC, que muito deve à Revolução Industrial. Ainda é importante salientar que Portugal empregou boa parte das riquezas adquiridas com a colonização na Igreja Católica, o que explica a falta de um desenvolvimento tecnológico em Portugal e no Brasil. No final do século XIX, ainda não havia um desenvolvimento científico e tecnológico substancial no Brasil, estando relegado ao papel de fornecedor de matéria-prima.

Um dos marcos da história brasileira acontece em 1892, quando Alberto Santos Dummont, fã de Jules Verne, foi para a França construir o primeiro avião capaz de decolar e pousar com seus próprios meios, o famoso 14-Bis. Porém, antes do voo de 26 de outubro de 1906, ele já havia ganhado o Deutsch Prize, em 1901, por circular a Torre Eiffel em um balão dirigível. Enquanto os irmãos Wright contestavam se outras máquinas criadas eram de fato aeroplanos com base em uma patente requerida nos EUA, Dummont doou sua invenção à humanidade. Com o uso dos aviões na I Guerra Mundial, Dummont entrou em um processo depressivo devido ao mal uso de sua invenção, e acabou cometendo suicídio em 1932.

Outro momento da história do Brasil que merece destaque no que diz respeito ao desenvolvimento científico e tecnológico é a empreitada de Oswaldo Cruz, médico recrutado para combater doenças tropicais no início do século XX. Cruz determinou meios de transmissão e estratégias de combate a doenças como a febre amarela e a peste bubônica. Segundo Porto, a cidade do Rio de Janeiro era um foco de epidemias devido à falta de saneamento básico. Em vista de combatê-las, Oswaldo Cruz transforma a cidade em “um gigantesco laboratório de combate às doenças, implantando métodos revolucionários” (Porto, 2003, p. 53). Em 1904, a

cidade é assolada pela varíola e Oswaldo Cruz, em carta ao Congresso, argumenta em favor da obrigatoriedade da vacinação. Devido à resistência da população, a campanha de vacinação é implementada de forma autoritária, com polícias sanitárias invadindo casas para desinfetá-las e vacinando os moradores à força. Mediante a imposição da vacinação, a população se revolta em 11 de novembro 1904, em um momento histórico conhecido como “Revolta da Vacina”.

É nesse contexto que surgem no Brasil as primeiras obras que podem ser reconhecidas como FC. Autores como Fausto (1974) e Causo (2003) apontam o papel da língua francesa no desenvolvimento da FC brasileira. Sendo uma espécie de segunda língua do Brasil, o francês ajudou na divulgação do gênero, tanto pela chegada de obras de autores como Jules Verne e Camille Flammarion, quanto porque foi através das traduções francesas que os leitores daqui tiveram acesso a autores como H.G. Wells. Tido como o primeiro romance de FC brasileiro, *O doutor Benignus* (1875), de Augusto Emílio Zaluar, teve grande influência de Verne e Flammarion, sendo este último correspondente de Benignus e quem fornece o tema central da trama: a possibilidade de se habitar o sol.

A obra de Zaluar é significativa para descrevermos o contexto de produção de FC da época, primeiramente pela relação do autor com a cultura ilustrada. Como aponta Causto (2003), Zaluar tinha uma crença na instrução como se, por si só, ela fosse capaz de humanizar o indivíduo e garantir o progresso social, o que indica uma percepção de inferioridade cultural em relação aos europeus. Nesse sentido, sobrepunha o didatismo e a erudição ao aventuresco e narrativo, copiando modelos literários europeus, em especial, franceses. Isso fica evidente pela própria constituição de Benignus, personagem que exhibe sua erudição e tem como preocupação central a filosofia. Em segundo lugar, ainda que inspirado em Verne, *O doutor Benignus* retrata um cientista próximo aos naturalistas do século XIX, mais preocupado em descrever a natureza do que em transformá-la. Ao contrário das inventivas novelas de Verne, na trama de Zaluar, as tecnologias têm pouco espaço e não têm grande papel no desenrolar da trama. O pouco espaço da tecnologia no romance bem como a ciência contemplativa desenvolvida por Benignus indicam a pouca relevância que ambas tinham no Brasil à época, diferentemente do que ocorria na Europa e Estados Unidos. Fica evidente que a obra é produto da imitação da literatura estrangeira, bem como da distância cultural.

Em 1899, publica-se o folhetim da escritora cearense Emília Freitas, intitulado *A Rainha de Ignoto*. O texto é uma utopia feminista ambientada no litoral cearense, e conta a história de uma ilha protegida por uma rainha abolicionista, republicana e espírita, que protege pessoas marginalizadas, principalmente, mulheres. A autora, Emília de Freitas, nasceu em Aracati, no interior do Ceará, em 1855. Depois, mudou-se para Fortaleza, onde ingressou na Escola

Normal. Aos dezoito anos, passa a publicar textos e poesias. O folhetim de Emília Freitas é a primeira publicação brasileira de literatura fantástica escrita por uma mulher.

As características da FC especulativa também foram exploradas por Machado de Assis, em seu conto *O imortal* (1882), no qual o Dr. Leão, um homeopata, narra a história de seu pai Rui de Leão, cuja vida teria durado 255 anos, graças a um elixir indígena:

Alta noite, lembrou-se do elixir, e perguntou a si mesmo se não era acertado tentá-lo. Já agora a morte era certa, que perderia ele com a experiência? A ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante. Quem sabe, dizia ele consigo, se os homens não descobrirão um dia a imortalidade, e se o elixir científico não será esta mesma droga selvática? O primeiro que curou a febre maligna fez um prodígio. Tudo é incrível antes de divulgado. E, pensando assim, resolveu transportar-se ao lugar da pedra, à margem do arroio; mas não quis ir de dia, com medo de ser visto. De noite, ergueu-se, e foi, trôpego, vacilante, batendo o queixo. Chegou à pedra, arredou-a, tirou o boião, e bebeu metade do conteúdo. Depois sentou-se para descansar. Ou o descanso, ou o remédio, alentou-o logo. Ele tornou a guardar o boião; daí a meia hora estava outra vez na rede. Na seguinte manhã estava bom... (Assis, 1882)

O conto de Machado de Assis cumpre a pretensão de Causo de que a alteridade acrescente novos ângulos à literatura especulativa mundial, haja vista que o *novum*, a inovação científica que possibilita a imortalidade é um elixir indígena, fruto de um conhecimento ancestral. É evidente que essa leitura carrega algo de nosso tempo, já que as relações entre ancestralidade, inovação científica e tecnológica, ficção especulativa têm sido exploradas mais recentemente. Além disso, como o narrador do conto coloca, para Rui de Leão aquela era uma “droga selvática”, termo que pode se referir à selva ou à selvagem, sendo que o último é imbuído de um juízo de valor, oriundo da lógica colonial. No entanto, há também um questionamento da hierarquia da ciência ocidental, ao apresentar o elixir científico que concede a imortalidade como uma droga selvática. Como Pereira (2005) ressalta, o período do início do século XX até meados da década de 1950 é caracterizado por uma produção esporádica de obras de FC. Escritas por autores que se dedicavam a outros gêneros, as obras que integram o histórico da FC brasileira no período ainda não estavam separadas do restante da literatura, sendo que nenhum autor se dedicou exclusivamente à escrita de FC no período.

É comum, dentre os estudos que se propõem a tratar da história da FC brasileira, a lembrança do texto de Monteiro Lobato, *O Presidente Negro ou O Choque das Raças* (1926). Cunha não foge à conduta, apresentando Lobato como um “admirável escritor de histórias para crianças, adaptador e divulgador de temas científicos” (Cunha, 1974, p. 7) e essa obra, em específico, como “um livro detestável” (Cunha, 1974, p. 7). Essa descrição do autor e da obra

desconsidera que o racismo que se encontra em *O Presidente Negro ou O Choque das Raças* já estava presente nas tão aclamadas obras infanto-juvenis escritas por Lobato, ainda que de maneira mais discreta. Para Cunha, o livro de FC de Lobato é uma “brincadeira de mau gosto contra a raça negra, e uma brincadeira levada longe demais” (Cunha, 1974, p. 7). Ao desconsiderar o racismo presente nas obras de Lobato em geral e, reconhecê-lo como “uma brincadeira” na obra em que ele se faz inegável, Cunha abranda a seriedade do assunto.

Em linhas gerais, a obra de FC de Lobato narra um futuro não tão distante em que os negros assumem o poder na América do Norte. Ao mesmo tempo, um cientista cria um método de alisamento de cabelo que esteriliza aqueles que o usam. A questão racial nos Estados Unidos é solucionada, portanto, através da extinção da população negra. Cunha destaca que “Por mais espantosa que pareça semelhante tese, há pouco tempo um cientista norte-americano famoso propôs também a esterilização dos negros através de processo idêntico” (Cunha, 1974, p. 7). A correlação entre ficção e realidade só torna mais evidente a perversidade do enredo que propaga um ideal eugenista²⁴ de branquitude, e que, de modo algum, pode ser compreendido como “uma brincadeira”.

A obra de Lobato não foi a única a ser inspirada pelo pensamento eugenista e higienista. Ela também está presente na obra da escritora Alzira Bittencourt *Sua Excia. a Presidente da República no ano de 2500* (1929). Na obra de Lobato a candidatura de uma mulher à presidência divide o eleitorado branco, dando vantagem ao candidato negro que se torna presidente, em crítica ao feminismo. Já na obra de Bittencourt, Dra. Mariangela de Albuquerque, de 28 anos, é eleita presidenta do Brasil. No entanto, as duas obras operam segundo a lógica da eugenia e do Darwinismo Social. No romance de Bittencourt, a Amazônia foi urbanizada, as pessoas ficaram mais altas e fortes, viviam de 130 a 180 anos, os trabalhadores rurais eram cultos (do parâmetro ocidental). Observa-se então a lógica do progresso implantada através de uma higienização social promovida por mulheres. Já a obra *No Reino de Kiato: O país da Verdade* (1922), de Rodolfo Teóphilo, descreve um país livre de tabaco, sífilis e álcool. Segundo Pereira, “O livro de Teóphilo antecipa diversas questões presentes na plataforma do ‘1º Congresso Brasileiro de Eugenismo’, realizado no Rio de Janeiro em 1929” (Pereira, 2005, p. 26).

Em 1923, com a publicação de *A liga dos planetas*, de Albino José Ferreira Coutinho, temos a primeira obra brasileira que narra uma viagem espacial, cujo objetivo é encontrar recursos humanos para empregar em um Brasil corrupto e endividado. No entanto, a inventividade tecnológica que poderia ser exercitada a partir da temática da viagem espacial é desperdiçada

²⁴ A eugenia surge como uma expressão do Darwinismo Social, isto é, “transposição da seleção artificial aplicada para plantas e animais, para o terreno da reprodução e o cenário social” (Causo, 2003, p. 137).

quando se usa o recurso do sonho como elemento de plausibilidade. Já em 1939, é publicado o romance de Érico Veríssimo, *Viagem à Aurora do Mundo*. A obra abarca a temática do tempo, uma das tópicas características da FC. Porém, se a obra *The Time Machine* (1879), de Wells, apresenta uma máquina do tempo através da qual é possível viajar, a narrativa de Veríssimo não traz essa materialização da viagem no tempo, pois a máquina de “raios Z” só permite a visualização do passado e do futuro. Mais do que a exploração da viagem fantástica, a obra tende para o didatismo, incluindo informações sobre geologia e paleontologia.

Menotti del Picchia também adentrou o campo da aventura e da utopia tecnológica e socialista na obra *A República 3000* (1930), renomeada *A filha do Inca* em 1949. Nas palavras de Causo, a obra “tem muito de superciência e especulação utópica, mas a textura da floresta também é valorizada pelas descrições” (Causo, 2003, p. 191). A aventura de Del Picchia acontece em meio à selva e descreve uma sociedade utópica e socialista constituída por descendentes de Creta, que chegaram às terras brasileiras milhares de anos antes dos portugueses. Essa sociedade intenta controlar o passado, através do aprisionamento da filha do Inca, e o futuro, por meio de uma emigração para as estrelas. Assim, o romance narra uma existência simples, nos moldes da vida cabocla, e atemporal.

A década de 1930 foi marcada pelas primeiras difusões em massa do gênero no país a partir de transmissões de rádio. É nesse cenário que Jerônimo Monteiro roteiriza o programa de rádio *As Aventuras de Dick Peter*, dando início a suas contribuições para o gênero. Monteiro também publicou contos e livros, dentre os quais destaca-se *3 meses no século 81* (1947). Ao contrário de Monteiro, a maioria dos escritores brasileiros não demonstrava ter conhecimento das publicações das revistas de FC estadunidenses, só em 1940 que essas revistas passam a ser mais difundidas no Brasil. Em 1950, surge a primeira revista nacional, *Cine-Lar Fantastic*, que teve doze números publicados de 1955 a 1961 e era uma versão da *Fantastic*, dos Estados Unidos. Até esse período, as publicações de FC eram principalmente traduções de obras de língua inglesa publicadas em grandes coleções.

Os estudos sobre a FC brasileira são marcados por uma tentativa de periodização dividida em “primeira onda”, “segunda onda”, “terceira onda” e “quarta onda”. Essa terminologia é disseminada no início do século XXI, a partir publicação da antologia *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America* (2003). A antologia editada por Andrea L. Bell e Yolanda Molina-Gavilán abarcou as publicações de FC realizadas na Espanha e em dez países da América Latina, de 1862 a 2000. Todavia essa não é a primeira tentativa de periodização da FC da América Latina. Em 1976 o estadunidense David Lincoln Dunbar dedicou sua dissertação de mestrado, intitulada *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*, à

caracterização e tematização da FC brasileira produzida na década de 1960, distinguindo-a da produção estrangeira. Antes disso, André Carneiro e Fausto Cunha já haviam se dedicado brevemente a uma descrição da produção nacional.

O termo “primeira onda” denomina um momento particular da produção de FC brasileira, em que as Edições GRD e a Edart tiveram destaque no campo editorial. Os autores do período que vai de 1960 a 1969 também são conhecidos pelo nome “Geração GRD”, devido à importância das Edições GRD. Nesse espaço de tempo, também aparece o primeiro fandom²⁵ brasileiro, com o surgimento da Associação Brasileira de Ficção Científica, durante a I Convenção Brasileira de Ficção Científica, que aconteceu em 1965, em São Paulo. Voltando à “Geração GRD”, a sigla que lhe dá nome faz referência ao editor Gumercindo Rocha Dorea, que encomendou contos de FC de vários escritores da época. Convenciona-se, então, chamar de “Geração GRD” os escritores que participaram das antologias elaboradas por Gumercindo, dentre os quais podemos citar: Fausto Cunha, André Carneiro, Guido Wilmar Sassi, Antonio Olinto, Zora Seljan, Clovis Garcia.

Algumas obras importantes lançadas no período tanto pelas *Edições GRD* quanto pela *Edart Editora* foram *Fuga para parte alguma* (1961), de Jerônimo Monteiro; *Noites Marcianas* (1960), de Fausto Cunha; *Diário da Nave Perdida* (1963) e *O Homem que Adivinhava* (1966), de André Carneiro; *Comba Malina* (1969), de Dinah Silveira de Queiroz. O grupo de escritores e escritoras que publicaram na década de 1960 era bastante diverso e a produção nacional de FC misturava elementos da cultura local com elementos da produção de FC estrangeira. Nesse contexto, a FC é popularizada e distingue-se dos demais gêneros literários, o que ao mesmo tempo dá forma ao gênero e o configura como um universo à parte, com leitores especializados, tal qual o cenário estadunidense.

Em 1964 ocorre o golpe militar, e, quatro anos mais tarde, em 1968, é promulgado o AI-5, o que inicialmente não impacta a produção de FC nacional. No ano de 1975, as editoras são monitoradas de forma mais incisiva pelos agentes da ditadura. Ainda que autoras e autores do período não escrevessem unicamente FC, as estratégias narrativas de deslocamento e extrapolação, características do gênero, serviram como aliadas na produção de uma literatura crítica à ditadura. Nesse cenário, algumas obras distópicas que endereçavam críticas ao governo brasileiro foram publicadas. Nelas podemos encontrar críticas à tecnologia, usada como instrumento de repressão por regimes totalitários. São exemplos dessas narrativas: *Fazenda modelo – Novela Pecuária* (1974), de Chico Buarque de Holanda, inspirada na *Revolução dos*

²⁵ Diminutivo da expressão em Língua Inglesa *fan kindom*, em tradução livre: reino dos fãs. São Comunidades de aficcionados por algum tema, livro, artista. Nesse contexto, um gênero literário: a FC.

Bichos (1945), de George Orwell; *O Fruto do Vosso Ventre* (1976), romance escrito por Humberto Salles e vencedor do prêmio Jabuti em 1977; *Não Verás País Algum*²⁶ (1982), de Ignácio Loyola Brandão.

No livro de Roberto de Souza Causo, *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, observa-se o surgimento do termo “segunda onda”, evidenciando a disseminação dessa forma de organização da história da FC brasileira. Causo define o ano de 1982 como o ano de surgimento da segunda onda, período marcado pelas revistas especializadas, clubes de leituras propostos por escritores e escritoras. Em meio ao período de redemocratização do Brasil, de 1974 a 1985, o cenário editorial se modificava. Como aponta Pereira (2005), muitas pequenas editoras haviam fechado e os meios de comunicação em massa (rádio e televisão) imperavam. O vínculo com o mercado mundial havia se configurado em um formato de dependência, e mediante a implementação de técnicas produtivas no âmbito cultural, a indústria cultural se consolidava. Em 1980 as pequenas e médias editoras não davam conta desse mercado, assim grandes conglomerados editoriais tomaram a cena, fazendo a importação de *best-sellers* estrangeiros e atraindo os escritores e escritoras mais renomados. Os nichos de mercado que não eram cobertos por selos dessas grandes editoras foram cobertos por microeditoras, que diante da especificidade das suas publicações conseguiam garantir sua permanência.

As publicações do período, de maneira geral, tendiam para uma popularização da linguagem e da narrativa em busca de ampliar o mercado consumidor, estabelecendo um diálogo intenso com a cultura de massa. Ao mesmo tempo, a cultura estadunidense havia se infiltrado no país, estimulada também pela disseminação da FC. Como citei no capítulo anterior, em 1977 é lançada a *space opera* de George Lucas, *Star Wars*, o filme de maior receita bruta da história do cinema. Os outros dois filmes da trilogia são lançados em 1980 e 1983. Outras obras cinematográficas de FC que ficaram populares e integram nosso imaginário de FC são *Alien* (1979), de Ridley Scott; *ET* (1982)²⁷, de Steven Spielberg; *Blade Runner* (1982), de Ridley

²⁶ O romance de Brandão narra a história de um ex-professor universitário, que perde seus direitos civis e é banido de seu núcleo de convivência burguês, passando a integrar um mundo de mutantes e desvalidos. Na obra, a destruição da floresta amazônica e sua desertificação são veiculadas na mídia como uma maravilha. Sabemos que a FC não é preditiva, mas também sabemos que ela faz a extrapolação de elementos da realidade, descrevendo seus possíveis desdobramentos. Nesse sentido, é interessante observarmos esses futuros do passado, isto é, o futuro que outras épocas imaginaram e ver como eles convergem ou divergem do momento atual, posterior à escrita da obra, portanto, seu futuro. A desertificação da Amazônia, antes um cenário de uma ficção distópica, hoje é uma ameaça real e em andamento. Dessa forma, podemos inferir que já nos anos 80 havia indícios desse processo. Sabemos que nesse período a primeira das grandes conferências ambientais da história, a Conferência de Estocolmo (1972), já havia sido realizada. Isso significa que as questões ambientais e climáticas já eram uma preocupação na época, mobilizando diversos países.

²⁷ Em português, *ET – O Extraterrestre*, o filme de Spielberg foi reproduzido mais de uma vez no programa da Rede Globo, *Sessão da Tarde*, assim como *Blade Runner*. Através de grandes produções cinematográficas reproduzidas na televisão aberta a FC entrou nas casas brasileiras e passou a integrar o imaginário da população.

Scott. De grande alcance, esses filmes constituem o imaginário FC do público brasileiro, de maneira geral. Se nos Estados Unidos a menção do gênero frequentemente evoca a lembrança da Era de Ouro e de Asimov, aqui o público provavelmente se lembrará desses filmes dos anos 1980 e de outros posteriores.

Surge, na década de 1980, uma série de fanzines, dentre as quais destacam-se *O Boletim Antares*, editado por Jane Terezinha de Souza em Porto Alegre. O foco do *Boletim* foram as FCs literárias estrangeiras e brasileiras, a abertura de espaço para a publicação de contos nacionais estimulou o desenvolvimento da FC, de maneira que alguns dos autores e autoras publicados – como Causo, Calife, Simone Saueressig, Miguel Carqueija – escreveram muitas obras de FC nas décadas que se seguiram. Outras fanzines, como o *Hiperespaço*, editado por Cesar R. T. da Silva e José Carlos Neves, foram mais abrangentes em sua curadoria, publicando um conteúdo sobre literatura, quadrinhos, cinema, dentre outros.

Um acontecimento interessante foi o agradecimento que Arthur C. Clarke faz a José Luís Calife em sua obra *2010: Uma Odisseia no Espaço II*. Clarke agradece a Calife por lhe ajudar a pensar em uma continuação para a obra *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Em entrevista a José Carlos Neves, Calife conta que seu primeiro conto fora publicado na revista Manchete, em setembro de 1983. O conto era a *fanfic* (ou *fanfiction*), isto é, um texto escrito por um fã que imaginava a sequência do filme *2001*, de Kubrick. Após o acontecimento, a Editora Nova Fronteira o contrata para publicar uma trilogia futurista. O caso de Calife evidencia uma dinâmica muito interessante que a FC estabelece entre autor e recepção. O conto de Calife é derivativo da obra de Arthur C. Clarke, sendo caracterizado como uma *fanfic*. A *fanfiction* ou ainda *fanfic*, isto é, a ficção do fã, é um texto escrito por um fã a partir de uma obra que lhe interessa. Atualmente esses textos são publicados em *sites* e contam com a leitura de outros fãs, que fazem o trabalho de recepção, nesse sentido leitor se converte em autor. Ainda,

o escreitor da *fanfiction* destaca-se pelo empenho em compreender a narrativa original para depois criar uma nova. Esses leitores, vistos como blasfemadores por alguns, fazem da leitura uma brincadeira, produzindo textos de qualidade variável, dentre os quais podemos encontrar alguns consideravelmente bem elaborados [...] (Nakagome, 2013, p. 159).

O texto de Calife se enquadra nesses textos bem elaborados que surgem de outra obra, tanto é que lhe rendeu uma contratação por parte da Editora Nova Fronteira para publicar uma trilogia futurista. O primeiro livro dessa trilogia é publicado em 1985. Intitulado *Padrões de Contato*, o livro de Calife é descrito por Causo e Tavares como o primeiro livro de FC dos anos 1980 e se torna uma referência de FC *hard* no Brasil. No mesmo ano, Roberto Nascimento publica

Quem é Quem na Ficção Científica, onde se podem encontrar traduções para o português da coleção *Argonautas*, de Lisboa. A publicação de Nascimento contava com uma ficha para quem quisesse entrar em contato para trocar novas informações, o que estimulou a fundação do Clube de Leitores de Ficção Científica.

Em um artigo sobre a ascensão da quarta onda, Alexander Meireles da Silva (2001) aponta para o fato de que é a partir da segunda onda que conseguimos observar duas características de cada fase da literatura de FC brasileira: a presença de um manifesto ou um posicionamento por parte dos autores e autoras da época; e o surgimento de um subgênero que expressa a perspectiva dos representantes da nova onda. Na segunda onda, há o “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira”, escrito em 1988 por Ivan Carlos Regina. Inspirado pelo “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, o manifesto de Regina critica a FC brasileira que reproduz os moldes estrangeiros, tentando recriar o modo de vida dos países desenvolvidos tecnologicamente:

Precisamos deglutir urgentemente, após o Bispo Sardinha, a pistola de raios laser, o cientista maluco, o alienígena bonzinho, o herói invencível, a dobra espacial, o alienígena mauzinho, a mocinha com pernas perfeitas e o cérebro de noz, o disco voador, que estão tão distantes da realidade brasileira quanto a mais longínqua das estrelas.

A ficção científica brasileira não existe.

A cópia do modelo estrangeiro cria crianças de olhos arregalados, velhinhos tarados por livros, escritores sem leitores, homens neuróticos, literaturas escapistas, absurdos livros que se resumem as capas e pobreza mental, colônias intelectuais, que procuram, num grotresco imitar, recriar o *modus vivendi* dos países tecnologicamente desenvolvidos (Regina, 1988).

O manifesto de Regina ressoa com a fala de Jan, personagem de Bolaño, amplificando a mensagem. Não é só a ausência de uma FC nacional que nos deixa reféns dos sonhos dos outros, mas também a reprodução de um modelo literário sem as adequações ao nosso contexto. Essa importação sem crítica coloniza o intelecto e o imaginário, e reproduz um modo de vida que não faz jus à realidade brasileira. Por isso, é preciso, à maneira da antropofagia, deglutir essa literatura, como nas palavras de Regina (1988) em que “Um caipora verde e amarelo devora hambúrgueres, destrói satélites, deglute armas e destroça tecnologias”. Já em relação ao subgênero oriundo da segunda onda de FC, observa-se o aparecimento do *tupinipunk* sob a influência do *ciberpunk* estrangeiro. Roberto Causo nota a emergência do *tupinipunk* em obras como *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis, e em alguns contos de Bráulio Tavares. Segundo Causo,

Diferente do *cyberpunk* norte-americano, as questões do *tupinipunk* repousam

menos em uma fascinação com o ciberespaço e implantes do que em um ambiente urbano onde a tecnologia, a sensualidade, o misticismo, e um perspectiva política terceiro-mundista se misturam em um caleidoscópio de contos de fadas de aventuras urbanas em suas capitais modernas (*Causo apud* Silva, 2021, p. 66).

A terceira onda tem início em 2004, o momento da chegada da internet 2.0 no Brasil, que torna a comunicação mais fácil e cria um espaço virtual onde se pode debater sobre diversos assuntos, inclusive a FC. Silva (2021) destaca o papel da internet para a democratização do acesso à FC. O ambiente antes dominado por homens passa a ser ocupado por mulheres e pessoas LGBTQIA+²⁸. Para explicar o movimento, Silva recorre ao conceito de desterritorialização, de Félix Guatarri, o empregando no campo da FC. Assim ele aponta o movimento que a FC brasileira fez de se inserir no cenário internacional, dialogando com comunidade global de FC. E lembra que a desterritorialização demanda a reterritorialização, apontando para o movimento da terceira onda de reconhecer sua nacionalidade em conexão com a comunidade global.

O manifesto que rege a terceira onda é denominado “Manifesto AntiBrasilite”, escrito por Osiris Reis e publicado on-line em 2005. O que ele propõe é algo como o movimento de desterritorialização e reterritorialização, entendendo que não é preciso afirmar reiteradamente a brasilidade para que uma obra seja brasileira. Para Osiris (2005),²⁹ o nacionalismo pressuporia um etnocentrismo. Dessa forma, como aponta Silva (2021), o manifesto posiciona a FC na cultura global, mas também deixa de lado as questões específicas da brasilidade. Uma das críticas à terceira onda é justamente sua falta de diálogo com escritores brasileiros de FC, que parecem ter pouca relevância para sua produção.

Ainda que seja válido apontar que não é preciso que uma obra afirme reiteradamente sua identidade nacional para que ela seja considerada brasileira, esse processo de reterritorialização na comunidade global parece pender para um discurso que romantiza a globalização e suas consequências, como a homogeneização cultural. Que fique claro que não

²⁸ “Destaque para os espaços conquistados, em blogues, revistas eletrônicas, editoras e podcasts, por mulheres e pessoas ligadas ao grupo LGBTQIA+ como, dentre outros nomes, Ana Cristina Rodrigues, Cristina Lasaitis, Lady Sybylla, Ursulla Mackenzie, Jana Bianchi, Anna Fagundes Martino, Roberta Spindler, Clara Mandrigano, Lu Evans, Carol Chiovatto, Caroline Façanha, Nikelen Witter, Ana Rüsche, Camila Fernandes, Claudia Dugim, Alexey Dodsworth, Thiago Ambrósio Lage e Alliah. As duas primeiras décadas do século XXI também foi o momento de estreia ou maior visibilidade de escritores como, por exemplo, Felipe Castilho, Romeu Martins, Tibor Moricz, Ricardo Labuto Gondim, Rodrigo Ortiz Vinholo, Ademir Pascale, Roberto Fiori, Eric Novello, Osiris Reis, Luiz Bras, Enéias Tavares, André Zanki Cordenonsi, André Cáceres, Michel Peres e Jean Gabriel Álamo.” (Silva, 2021, p. 66)

²⁹ Não encontrei o manifesto de Osiris na íntegra, apenas por meio do texto de Silva.

estou colocando como alternativa pender para o lado do nacionalismo exacerbado, pelo contrário, o horizonte que almejo aqui é o de um jogo de equilíbrio, entre o local e o global, tal qual o executado por Nnedi Okorafor em *Binti* (2015).

Na obra de Okorafor, vê-se o delicado equilíbrio que os himba tentam manter entre a tradição e a inovação, cultivando sua religião, história e cultura ao mesmo tempo em que fazem trocas com o mundo externo, este que é permeado de tensões e conflitos, inclusive com a comunidade himba. No entanto, a saída de Binti de sua terra natal indica um desejo por uma expansão ainda maior, já que não é apenas o continente que Binti deixa, mas a galáxia. Mesmo assim, Binti mantém certas tradições, ainda que ocorram transformações inevitáveis. O que quero pontuar aqui é que, mediante a delimitação de fronteiras, é possível o reconhecimento da diferença, proporcionando uma interação entre povos que não penda para o apagamento cultural, para a homogeneização, para um projeto global de cultura e economia.

Quando tendemos para o macroscópico, observando planetas, galáxias, a vastidão do Universo, temos a percepção de nossa insignificância. Diante disso, tudo o que acontece na Terra parece minúsculo e as fronteiras parecem não fazer mais sentido. No entanto a Terra existe em sua infinita complexidade, ainda que minúscula diante das fotografias de satélites, e abriga inúmeras formas de vida, conhecidas ou desconhecidas por nós. Parto do pressuposto que toda forma de vida que aqui se desenvolveu tem seu lugar nesse sistema complexo e tão infinito quanto o Cosmos. Isto é, independente do grau de sofisticação cognitivo ou social, cada espécie, cada ser, é perfeito em seu nicho ecológico, estando adaptado e adequado a ele.

Brincadeiras com as alterações de escala, como as que acontecem na FC, conduzem à percepção da complexidade da qual a vida depende para acontecer, dos microorganismos à organização do sistema solar. A dimensão humana, ainda que ínfima diante do Universo, não passa despercebida. Nesse sentido, as questões sociais e culturais não devem ser negligenciadas, tanto porque fazem parte da nossa realidade quanto porque também participam do equilíbrio que a vida demanda, haja visto o impacto do sistema econômico capitalista nas condições de vida. Atividades humanas, como o agronegócio, consomem, no Brasil, 97,4% da água do país³⁰. O uso de agrotóxicos pelo setor agrícola gera a contaminação do solo e da água, bem como coloca em risco a biodiversidade e a produção de alimentos.

Feitas as devidas considerações ao movimento da terceira onda, retomo esse breve histórico. Como subgênero dessa onda, temos o fantasismo, que abarca o fantástico, o horror e

³⁰ MOREIRA, Anelize. **Destrução e doença**: o que o agro planta no Cerrado. Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, 3 jun. 2025. Disponível em: <https://mst.org.br/2025/06/03/destruicao-e-doenca-o-que-o-agro-planta-no-cerrado-2/>. Acesso em: 8 set. 2025.

a FC. Ele surge principalmente a partir de 2010, quando o mercado de literatura fantástica se fortifica no Brasil. Como ressalta Silva (2021), o fantasismo é marcado por publicações de maior alcance; pela criação de editoras e selos voltados para o fantástico; pela maior publicação de trabalhos acadêmicos sobre o gênero; e pela criação de prêmios, eventos e reuniões entre fãs e escritores. A produção de fantasismo se alinha com o “Manifesto AntiBrasilite” no que diz respeito à desterritorialização.

Se fosse enquadrar a obra *As águas-vivas não sabem de si* (2016), de Aline Valek, em alguma onda, seria na terceira onda. Muitas vezes, os movimentos das ondas coexistem. Por mais que tenha sido publicada em 2016, quando a quarta onda já se iniciava, a obra de Valek se situa mais no âmbito de uma FC que tende para o global, ainda que em um breve momento faça uma menção à cultura brasileira, ao citar a experiência de Martin – um pesquisador estrangeiro – em Salvador, durante o 02 de fevereiro, Festa de Iemanjá.

Por fim, chegamos à quarta onda, mencionada pela primeira vez em 2019, no artigo “Amazofuturismo e Cyberagreste: por uma nova ficção científica brasileira”, de Lidia Zuin, para o portal de notícias UOL TAB. Todavia as mudanças pelas quais a FC brasileira passava se iniciaram em 2015, quando foi publicado o “Manifesto Irradiativo”, por Jim Anotsu e Alliah. O manifesto se volta para a questão da representatividade dentro da FC, ampliando o processo de democratização do gênero para outros grupos minoritários, visto que, desde a terceira onda, a FC brasileira já contava com uma participação feminina contundente. São subgêneros da quarta onda o afrofuturismo, o amazofuturismo, e o *sertãopunk*, que incluem outros modos de vida e cosmovisões na ficção especulativa.

O afrofuturismo dá seus primeiros passos no Brasil em 2014, e conta com o surgimento de editoras independentes dedicadas ao gênero, como a Editora Malê e a Kitembo Edições Literárias. Já o amazofuturismo foi criado por João Queiroz, em 2019, a partir de um experimento estético publicado em suas redes sociais, que se desenvolve a partir da ideia de que a Amazônia foi durante séculos vista como um laboratório natural por viajantes estrangeiros, e vem se disseminando entre os escritores da Região Norte. Já o *sertãopunk*, é uma reinvenção do Nordeste a partir de uma atitude de contestação do poder vigente (*punk*), revisando o olhar de exotismo lançado pelo regionalismo.

As identidades brasileiras são resgatadas durante a quarta onda, mas não sob o ponto de vista do exotismo ou do estereótipo. Pelo contrário, há um movimento de retomada do lugar de fala por grupos marginalizados a fim de imaginarem um futuro de desenvolvimento tecnológico que dê conta de suas especificidades culturais. Como aponta Rita Von Hunty, em vídeo que circulou na internet, “Não existe universal, o universal é o particular em uma posição de poder.

O que a gente aprendeu a chamar de literatura brasileira em oposição à literatura regional, não é brasileira, é do sudeste, e é branca, é masculina, é heterossexual e é cisgênera.” Assim, a quarta onda dá conta do local, quando se insere no contexto global. Levando em consideração que a obra de Nnedi Okorafor, *Binti* (2015), é uma obra afrofuturista, irei analisar mais detidamente o movimento nos Estados Unidos, país de origem da escritora, e alguns de seus desdobramentos em território brasileiro.

Afrofuturismo

“Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente controla o passado.”
(1984, George Orwell)

Retirada da distopia *1984*, a epígrafe desta subseção evidencia o vínculo entre os três tempos: passado, presente e futuro. Na obra de Orwell, o passado é reeditado pelo Ministério da Verdade a fim de justificar as ações do partido. Assim, a afirmativa “quem controla o presente controla o passado” indica que aqueles que estão no poder conseguem controlar o passado, isto é, contá-lo da sua perspectiva. Essa narrativa que dá enfoque ao ponto de vista daqueles que já estão no poder serve de base para a mobilização do presente que engendrará o futuro, de maneira que “quem controla o passado, controla o futuro”.

O afrofuturismo é um movimento filosófico, político e artístico que se propõe a imaginar futuros para as pessoas negras, partindo também do pressuposto de que quem controla o passado controla o futuro. Assim, os trabalhos afrofuturistas buscam retomar o passado a fim de contá-lo não da perspectiva dos vencedores, mas daqueles que foram oprimidos, dando voz às pessoas que tiveram seu passado sistematicamente apagado. Ainda que, na obra de Orwell, o ato de editar o passado fosse feito por um Estado totalitário com objetivo de controlar seu povo, muitas vezes usando informações falsas; o que pretendo com a epígrafe é evidenciar a relação entre a maneira como o passado é contado e como isso afeta o futuro. Ao controlar o passado, isto é, tomar as rédeas da sua história, o movimento afrofuturista busca construir um futuro possível, não ficando, como diz Jan – personagem do romance de Roberto Bolaño – ao professor, “dependentes per saecula saeculorum dos sonhos – e dos prazeres – de outros” (Bolaño, 2017, p. 27).

Em *Outras considerações sobre o Afrofuturismo* (2022), Kodwo Eshun aponta que o racismo negou aos sujeitos negros o direito de participarem do projeto Iluminista, e como isso

determinou a cultura do Atlântico Negro. Como contrapartida, surge a necessidade de se produzir uma contramemória que conteste o arquivo colonial e situe a escravidão como o trauma fundador da modernidade. Nesse sentido, Eshun lembra da escritora norte-americana Toni Morrison, quando ela aponta que diversas experiências vividas por pessoas negras escravizadas na ocasião de seu sequestro, mutilação, roubo, seriam mais tarde compreendidas como essencialmente modernas por filósofos como Friedrich Nietzsche. Isso porque o filósofo indica o deslocamento, a alienação, a vulnerabilidade existencial e a desumanização como experiências típicas da modernidade.

As marcas da escravidão podem ser vistas ainda hoje e moldam a experiência contemporânea, de maneira que a contramemória é um modo de não deixar que esses traumas passem despercebidos, como se já tivessem sido solucionados e fossem parte de um período da história finalizado. Assim, o movimento afrofuturista reitera a necessidade de nos mantermos vigilantes para que o pensamento colonial não se estenda ao futuro, e de que essa vigilância torne possível a criação de contrafuturos. Eshun aponta que

Na era colonial do início até a metade do século 20, pensadores de vanguarda, de Walter Benjamin (1892-1940) a Frantz Fanon (1925-1961), revoltaram-se, em nome do futuro, contra uma estrutura de poder que dependia do controle e da representação do arquivo histórico. Hoje, a situação é inversa. Os poderosos empregam futuristas e extraem poder dos futuros que eles endossam, condenando, dessa maneira, os destituídos a viverem no passado. O momento presente está se alongando: para uns, ele desliza no passado; para outros, ele os alcança no futuro. (Eshun, 2022, p. 207)

Se antes a reivindicação do futuro era feita a partir da retomada do passado suprimido pelo controle e representação do arquivo, hoje é preciso também lutar contra o controle exercido por meio das previsões de futuro. Binti teme esse controle quando percebe que concedeu todas suas informações ao ter seu astrolábio escaneado por um segurança da plataforma de embarque:

Só para sair do planeta tive que dar acesso a minha vida *inteira*³¹ – sobre mim, minha família e todos os **prognósticos do meu futuro**. Fiquei parada ali, imóvel, ouvindo a voz da minha mãe na cabeça: Tem um motivo pelo qual nosso povo não vai para a universidade. A UniOomza aceitou você porque vão lucrar com isso, Binti. Se você for para essa escola vai ser escravizada (Okorafor, 2015, p. 13, grifo meu).

Nesse contexto, as informações sobre o futuro se tornam uma mercadoria cada vez mais importante. Por exemplo, ter informações sobre determinados eventos que possam vir a

³¹ Itálico no original.

acontecer gera a possibilidade de se investir em fundos de empresas que futuramente serão rentáveis. Mas também é possível se produzir imaginários que nos direcionem a um horizonte de futuro. A partir do conceito “Capital de FC”, descrito por Mark Fisher como “a resposta, a devolutiva positiva entre a mídia e o capital orientado para o futuro” (Fisher *apud* Eshun, p. 207), Eshun tece a relação entre as previsões de futuro e a FC. Assim, quando a FC cria um imaginário sobre o poder das redes de computadores, como se deu nos anos 1990, os futuros digitais passam a gerar capital. Isso significa que descrições bem-sucedidas de determinados futuros têm o poder de nos direcionar para eles.

Nesse cenário, a FC funciona como “um departamento de pesquisa e desenvolvimento dentro de uma indústria de futuros que sonha com a previsão e o controle do amanhã” (Eshun, 2022, p. 208). Diante disso, o papel do movimento afrofuturista é também o de reconhecer que o continente africano é frequentemente alvo de distopias de mercado, que descrevem cenários intimidantes, encomendados por multinacionais e organizações não governamentais. Esses cenários são resultados de projeções econômicas, previsões do tempo, relatórios sobre a AIDS, previsões sobre expectativa de vida, que descrevem o futuro de África como décadas de miséria e direcionam a realidade para isso.

As distopias de mercado funcionam como um outro lado da utopia corporativa, de maneira que sempre se prevê um futuro seguro para o mercado e uma distopia para o continente africano. A questão de Eshun não parece ser ignorar as problemáticas que permeiam o continente, mas justamente compreender que há várias realidades em África, não sendo todas elas de miséria e pobreza. Quando ele fala em direcionar a realidade para uma distopia através das previsões, parece-me que está apontando para a mesma questão de Chimamanda Ngozi Adichie, quando fala do perigo da história única. Isto é, de se propagar uma única imagem de África, como se o continente fosse um conjunto homogêneo e como se mesmo as realidades que dão origem ao estereótipo não fossem passíveis de transformação.

Ao incorporar o crítico e o utópico, os projetos artísticos afrofuturistas visam a desmontar futuros predatórios e ressignificar os futurismos, preocupando-se em intervir na dimensão do previsto, do projetado, do antecipatório, do virtual. Eshun (2022) afirma que para que esse objetivo seja alcançado, é preciso tanto analisar as simulações matemáticas e as descrições informais, presentes nessas previsões, projeções e relatórios, quanto as articulações de futuro nas formas de expressão negras corriqueiras. Assim como é necessário que o afrofuturismo aborde com seriedade as audiovisões das ficções extraterrestres, futuroológicas e tecnocientíficas.

Ao longo de seu texto, Eshun (2022) trata o afrofuturismo – concebido como um campo expandido que aborda o ficcional, o teórico, o visual, o digital, o sonoro, o arquitetônico – principalmente em obras sonoras e audiovisuais. No entanto, irei me ater ao campo literário. Independente da mídia que veicula essas obras, há algumas considerações em comum, a mais importante delas é que

O Afrofuturismo não se limita a corrigir a história do futuro. Tampouco é uma questão de simplesmente se inserir mais atores negros em narrativas de ficção científica. Esses métodos são apenas pequenos passos em direção ao maior entendimento de que, de acordo com a formulação de Greg Tate, os sujeitos afrodiaspóricos já vivem o estranhamento que os escritores de ficção científica imaginam. A existência negra e a ficção científica são uma única e mesma coisa. (Eshun, 2022, p. 214)

Como colocado por Eshun, a questão do afrofuturismo não é simplesmente de representatividade, isto é, de proporcionar a pessoas negras a experiência de encontrar no texto literário personagens nas quais possam se reconhecer. Para além da representatividade, do protagonismo, da contramemória e do contrafuturo, o movimento busca demonstrar como a experiência negra está próxima ao estranhamento descrito pela FC.

— Você não parece uma estudante humana da UniOomza — disse ele. — Sua cor é mais escura, e você... — Ele soltou uma grande nuvem de gás, e lutei para não contrair meu nariz. — Você tem *okuoko*. Franzi o cenho diante da palavra desconhecida. — O que é *okuoko*? E então ele se moveu pela primeira vez desde que eu havia despertado. Os longos tentáculos se agitaram aleatoriamente, e uma risada escapou da minha boca antes que eu pudesse detê-la. A medusa exalou mais gás em uma sucessão rápida e soltou um som ritmado profundo. Isso me fez rir mais ainda. — Você quer dizer meu cabelo? — perguntei, sacudindo as tranças grossas. — Sim, *okuoko* — respondeu ele (Okorafor, 2015, p. 44).

Ao conhecer Binti, Okwu repara em duas características fenotípicas da garota que a diferem dos outros humanos que ele conheceu: a cor de sua pele, mais escura; e suas tranças, que remetem aos tentáculos das medusas, seus *okuoko*. Esse trecho é muito significativo no que diz respeito ao estranhamento, pois podemos observar dois movimentos: ela não é reconhecida como humana e um alienígena encontra algo em comum com ela. Já as pessoas brancas, como aponta Tadeu da Silva, “são vistas como norma, como algo desejado, não são pensadas enquanto grupo racial ou étnico, apenas como seres humanos” (Silva *apud* Souza, 2019, p. 28). Ao questionar se Binti é humana, Okwu está se baseando na sua experiência pregressa com esses seres. Binti é a única himba na nave que leva os alunos humanos, composta

majoritariamente por estudantes khoush, o que a faz se sentir uma estrangeira no local, ainda mais porque, apesar dos himbas fornecerem astrolábios aos khoush, estes ainda os consideravam um povo inferior.

O sentimento de estranhamento faz parte de experiência de Binti que, ainda na Terra, tem que encarar os khoush olhando suas tranças, tocando seu cabelo e comentando sobre o cheiro do *otjize* (uma mistura de argila e óleos) que ela passa em seu corpo e cabelo. Em 04 de janeiro de 2018, Nnedi Okorafor publicou em sua página na rede social Twitter³² uma imagem que retrata a experiência do estranhamento em uma situação real. Na imagem, vê-se uma mulher de etnia himba, vestida com seus trajes tradicionais, com a pele e os cabelos cobertos por *otjize*, finalizando suas compras em um caixa de supermercado. Ao seu redor, todas as pessoas se vestem com roupas ocidentais. O texto que acompanha a imagem, em tradução livre, diz: “O povo himba são pessoas reais, e eles estão fazendo suas coisas nessa espaçonave chamada Terra, assim como o resto de nós”. A figura da mulher himba em um mercado pode gerar algum estranhamento, causado pelo contraste entre o ambiente e as vestes e artefatos da mulher. Se colocarmos o termo “himba” em um buscador de imagens on-line, o que salta diante de nossos olhos são imagens de pessoas himba no deserto e em casas rudimentares, não em locais urbanos. Pode-se então imaginar o estranhamento que a figura de Binti causava na UniOonza, acostumada com os humanos khoush:

Diziam que uma mulher humana tribal, de um distante planeta azul, salvara a universidade de medusas terroristas ao sacrificar o próprio sangue e ao usar seu dom singular de harmonia matemática e magia ancestral. Tribal: é assim que eles chamam povos remotos e “não civilizados” demais para enviar estudantes para frequentar a UniOomza (Okorafor, 2015, p. 67).

Em outra publicação na rede social, em 14 de março de 2017, Okorafor afirma: “Os khoush são descritos claramente como árabes enquanto os himba são claramente negros africanos” (tradução minha).³³ A experiência de estranhamento é acentuada na obra, já que além de negra, Binti também pertence a uma comunidade tradicional, cujos integrantes preferem não sair muito de suas terras, muito menos de maneira definitiva, como Binti. A questão étnica também é importante em outras obras de Nnedi Okorafor, como no romance *Quem teme a morte* (2014), que revela tensões entre pessoas de pele escura, e pessoas de pele mais clara e características fenotípicas árabes. Além disso, ambas as obras de Okorafor lidam com protagonistas mulheres, evidenciando seu caráter interseccional.

³² Nome da rede social à época. Atualmente, se chama X.

³³ “The Khoush are written as clearly Arab as The Himba are clearly black African”.

O termo afrofuturismo foi criado por Mark Dery, quando reuniu entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose na publicação *Black to the future* (1994), traduzido para o português pela Revista Ponto Vigulina como *De volta para o afruturo* (2020). No texto que abre as entrevistas, Dery define o afrofuturismo como

A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e que lida com as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro prosteticamente aperfeiçoado [...] (Dery, 2020, p. 5).

Para o crítico, a noção de afrofuturismo gera uma “antinomia problemática”. Afinal como povos que tiveram sua história sistematicamente apagada podem imaginar futuros possíveis? E não estariam esses futuros nas mãos dos brancos, que fazem as previsões, os relatórios, criam as fantasias coletivas? Em entrevista com Dery, o escritor Samuel R. Delany elabora a relação entre a criação de imagens de futuro e a história no contexto da diáspora negra, evidenciando o fato de que “a razão histórica pela qual nós ficamos tão pobres em termos de imagens de futuro é porque, até pouco tempo, nós fomos sistematicamente proibidos como povo de manter qualquer imagem do nosso passado” (Delany *In: Dery*, 2020, p. 15). A relação entre as imagens de futuro e as imagens de passado evidenciam como esses tempos estão conectados. O passado não é algo finalizado, que ficou para trás, ele acompanha o presente e participa do futuro. Saber o lugar de origem é imprescindível para o vislumbre de um horizonte por vir. É nesse sentido que afirmo junto a Ailton Krenak (2022) que “o futuro é ancestral”.

Em entrevista a Mark Dery, o escritor Samuel R. Delany indica o caráter marginal da FC como um de seus aspectos mais importantes e específicos. Para Delany, essa marginalização é parte de sua força, que é perdida quando a FC tenta estar “no centro do palco” (Delany *In: Dery*, 2020, p. 13), e afirma que não gostaria de vê-la operando a partir do centro de nenhum movimento. No Brasil, um dos poucos trabalhos teóricos sobre afrofuturismo³⁴ é a dissertação de mestrado de Waldson Gomes de Souza (2019). Sobre a questão da marginalização, Souza afirma que o afrofuturismo seria alvo de uma dupla marginalização, uma causada pelo caráter marginal da FC e outra pela questão racial. Apesar de essas marginalizações de fato terem existido, é também verdade que a questão racial é uma pauta muito discutida atualmente, e que personagens negras (protagonistas ou não) têm sido cada vez mais comuns. Além disso, a ficção

³⁴ No contexto brasileiro, também encontrei o trabalho da pesquisadora Raissa Lauana Antunes da Silva (2022), que analisa o romance afrofuturista estadunidense, *A parábola do semeador*, de Octavia Butler.

especulativa, como um todo, e o afrofuturismo, em específico, têm feito um movimento das margens ao centro.

Talvez possamos pensar na não centralização proposta por Delany a partir da interseccionalidade, ressaltada por Souza como uma característica do movimento afrofuturista. Em vez de uma pauta social se colocar no centro da narrativa, quando a interseccionalidade entra no jogo, mais de um aspecto marginal entra em cena. Binti, por exemplo, é atravessada por questões raciais, étnicas e de gênero. Esse tipo de atravessamento pode ser encontrado em outras obras de Okorafor, assim como de outras escritoras, como Octavia E. Butler.

A dissertação de Souza (2019) traz à tona algumas discussões importantes sobre o movimento afrofuturista, além de dar enfoque à produção brasileira. Souza demonstra uma preocupação em relação ao termo “afrofuturismo”, criado por Dery. Para ele, a delimitação através do termo, elaborado por um crítico branco, incorre no risco de que a produção de autoras e autores negros cresça como um nicho separado. Contudo, Delany, escritor negro de FC, nem sempre foi colocado como afrofuturista. Isso porque este termo identifica também a mescla entre gêneros da ficção especulativa (FC, fantasia, horror) e a mitologia africana. Ou seja, o nicho criado pelo termo não está ligado unicamente à questão racial, mas ao tipo de produção que é feito, na qual elementos espirituais, ritualísticos, culturais africanos são trazidos à tona.

Souza (2019) elabora em sua dissertação um teste, inspirado no teste de Bechdel³⁵, para identificar obras afrofuturistas. A primeira pergunta a ser feita é se existe na obra elementos especulativos e se ela é de autoria negra. Isoladamente, esses aspectos não definem uma obra como afrofuturista. Isso porque nem toda obra de autoria negra é afrofuturista e nem toda obra especulativa leva em consideração a experiência negra. Em relação à autoria, Souza defende que mesmo que uma obra especulativa leve em consideração temáticas raciais, isso não é suficiente para que ela seja afrofuturista, sendo a autoria negra imprescindível para esse título. Com isso, ele não pretende excluir leitoras e leitores brancos nem definir que autoras e autores brancos não possam escrever sobre pessoas negras, mas somente que eles não seriam enquadrados como afrofuturistas. Quando ressalta a necessidade de elementos especulativos, Souza está se referindo à FC, à fantasia, ao horror e às mitologias africanas, já que o afrofuturismo mescla elementos de vários gêneros especulativos, não só de FC.

³⁵ O teste de Bechdel, ou teste de Bechdel-Wallace, foi nomeado em homenagem à Alison Bechdel. Em 1985, em seu quadrinho *Dykes to Watch Out For*, duas mulheres conversam sobre cinema e uma delas expressa as condições necessárias para que ela decida assistir a um filme, ideia que a autora atribuiu à sua amiga Liz Wallace. A partir desse diálogo, foi criado um teste para mensurar a representatividade de gênero em filmes, séries, videogames, peças de teatro e literatura.

O segundo questionamento para identificar uma obra afrofuturista se detém sobre o protagonismo negro. O terceiro aspecto a ser considerado é se a obra possui perspectivas não eurocêntricas e antirracistas, assim como se considera a experiência negra no mundo real. Vê-se, portanto, que além da questão da autoria, outro aspecto destacado por Souza é a representatividade. Em relação à construção de imagens futuras, ele aponta o caso da atriz Nichelle Nichols, que interpretou a Tenente Uhura na série *Jornada nas estrelas* (1966-1969):

Womack (2013) conta que Nichols quis abandonar o papel, mas acabou mudando de ideia quando foi convencida por Martin Luther King Jr. a continuar interpretando Uhura. A personagem estava mudando mentes e quebrando paradigmas em um contexto mais que necessário. A importância de Uhura fica mais que evidente na biografia de duas mulheres negras famosas. Mae Jemison, a primeira negra a ir ao espaço em 1992, desejou se tornar astronauta porque assistia *Star Trek* quando criança. E Whoopi Goldberg também foi influenciada por Uhura na sua decisão de se tornar atriz. Para essas crianças, a personagem Uhura forneceu rupturas, foi uma imagem poderosa que lhes permitiu sonhar com futuros melhores, que forneceu outro caminho além das representações recorrentes (Souza, 2019, p. 57).

Ainda que a representatividade seja muito significativa para o vislumbre de outras possibilidades, como evidenciado no trecho acima, não se pode deixar de notar que muitas pautas de movimentos sociais são cooptadas pelo capitalismo. Isoladamente, a representatividade pode impactar a construção de identidade de indivíduos e ainda assim perpetuar o sistema que gera a opressão por eles sofrida. Nesse sentido, os outros dois aspectos evidenciados por Souza são cruciais, uma obra afrofuturista precisa trazer perspectivas não eurocêntricas e antirracistas, propiciando leitura profunda da realidade.

Em relação à produção brasileira, o desenvolvimento da literatura especulativa ainda é dificultoso. Sobre o afrofuturismo, que integra a quarta onda de FC brasileira, observa-se uma produção maior de contos, publicados em antologias, como a publicada pela editora Kitembo, *Afrofuturismo: O futuro é nosso*, que conta com três volumes. Também foram publicadas traduções de obras de Octavia E. Butler, Nnedi Okorafor, Samuel R. Delany, Tomi Adeyemi, principalmente pela editora Morro Branco. Essas traduções são significativas, tanto pela democratização das obras quanto por autores de língua inglesa ainda dominarem a cena do afrofuturismo.

Em relação aos romances, a produção brasileira ainda pode ser contada nos dedos. Em 2015, foi publicada a obra de Júlio Peçly *Cidade de Deus Z*, na categoria ficção científica e fantasia sombria. O primeiro romance confessadamente afrofuturista foi a obra de Fábio Kabral, *O caçador cibernético da Rua Treze*, publicado editora Malê em 2017. Lu Ain Zaila foi a

primeira mulher a publicar afrofuturismo no Brasil. Sua duologia intitulada *Brasil 2408* foi publicada em 2016 e 2017. Já o livro *O céu entre mundos*, de Sandra Menezes, teve sua primeira publicação em 2021. O romance de Ale Santos, *O último ancestral*, foi publicado pela primeira vez em 2021 e foi finalista do prêmio Jabuti na categoria romance de entretenimento.

Como evidenciado ao longo desta seção a FC brasileira e o afrofuturismo trazem outras perspectivas para a literatura especulativa, que nos permitem pensar nossa relação com a ciência e a tecnologia, assim como imaginar futuros mais diversos e que retomam a ancestralidade, abrindo portas para outros mundos possíveis. Na próxima sessão, pretendo analisar aspectos teóricos das literaturas de FC, assim como elementos que diferenciam as obras afrofuturistas, a fim de entender como a ficção pode nos ajudar a sonhar outros mundos, outros futuros.

1.3 Que um universo se abra: a ficção como porta para mundos possíveis

“Que tal se delirarmos por um tempinho
Que tal fixarmos nossos olhos mais além da infância
Para imaginar outro mundo possível?”
(*A Utopia*, Eduardo Galeano)

Há muitas maneiras de se abrirem portas para o Universo. Imagens de galáxias, supernovas, buracos negros, nos dão uma sensação de sua vastidão, e, em contraste a isso, uma dimensão da nossa pequenez. Ainda que ínfimos diante da imensidão do Cosmos, quando nos voltamos para nós mesmos, nosso interior parece espelhar a vastidão do Universo. O ser humano é complexo e está sempre descobrindo a si mesmo, seu conhecimento sobre si e sobre o mundo está em constante expansão. As obras de FC proporcionam uma experiência estética cujo movimento é análogo a esse de descobrir o Universo e reconhecê-lo em si mesmo. As protagonistas das obras analisadas ao longo desta tese experimentam um movimento similar. Comumente, as narrativas do gênero operam mediante uma tensão entre conhecido e desconhecido. Na viagem interplanetária de Binti, na expedição às profundezas do oceano empreendida por Corina, as protagonistas dão início às suas jornadas, embarcando rumo ao desconhecido.

Cientistas afirmam que as profundezas do oceano são tão ignoradas por nós quanto o Cosmos. Adentrando esses espaços, Binti e Corina têm acesso a todo um universo, sobre o qual têm pouco conhecimento, e dentro dele, a diversos mundos possíveis. Em sua imersão nesses ambientes e no encontro com outras formas de vida, as protagonistas percebem a si mesmas em relação ao outro. Nesse sentido, podemos indicar a ficção como uma forma de expansão do Universo. A partir dela, criamos portas para mundos possíveis e recriamos o nosso mundo. Segundo os versos da canção *Livros*, de Caetano Veloso: “Mas os livros que em nossa vida entraram/ São como a radiação de um corpo negro/ Apontando para a expansão do Universo/ Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ E, sem dúvida, sobretudo o verso/ É que pode lançar mundos no mundo”. Na tentativa de entender como estamos sonhando futuros e mundos possíveis através da literatura, proponho um estudo comparativo entre a trilogia afrofuturista *Binti* e o romance brasileiro *As águas-vivas não sabem de si*, com interlúdios em que outras obras literárias, cinematográficas, teóricas, surgem para ajudar na composição do argumento.

A literatura lança mundos no mundo, cria realidades ficcionais em que outras versões são possíveis, sejam elas próximas ou não da realidade em que vivemos. A criação de mundos ficcionais expande o nosso universo, pois nos permite pensar em outras maneiras de existir,

engendrando infinitas possibilidades, mais ou menos atreladas à nossa realidade factual. *Floresta é o nome do mundo* (1972), escrito pela estadunidense Ursula K. Le Guin, e traduzido para o português por Heci Regina Candiani³⁶, conta a história da colonização de Athshe. Na língua da população nativa athshe significa, ao mesmo tempo, “mundo” e “floresta”, como indica o título da obra. O duplo sentido da palavra Athshe sugere a forte relação da população nativa com o ambiente em que estão inseridos. Os athsheanos não se consideram seres à parte da floresta, pelo contrário, se veem como parte dela e desenvolvem estratégias evolutivas análogas às dela.

Aos olhos dos terráqueos, que chegam em Athshe com propósitos extrativistas, a sociedade que ali se encontra é uma sociedade estática, na qual não há guerra e nem progresso. Essa aparente falta de movimento pode ser compreendida a partir da relação dessa população com o devir histórico. Enquanto os terráqueos incorporam esse devir, fazendo dele motor de seu desenvolvimento, os athsheanos tentam abrandar suas consequências, a fim de garantir a manutenção de sua tradição e de seu modo de vida. Isso não significa que a sociedade formada em Athshe seja de fato estática, “é tão fastidioso quanto inútil empilhar argumentos para provar que toda sociedade está na história e que muda: isso é a própria evidência” (Lévi-Strauss, 1989, p. 260).

Como um dos athsheanos afirma, “– O mundo é sempre novo – Coro Mena falou –, por mais que tenha raízes antigas” (Le Guin, 2020, local 497). O mundo é sempre novo porque está em constante criação, mas suas raízes são antigas, porque sua conduta está pautada na tradição, na ancestralidade. A fala de Coro Mena ressoa com a tradição ameríndia, segundo a qual todo tempo é tempo de origem, o mundo está sempre se criando e sempre vinculado à ancestralidade. No romance de Le Guin, são os conhecimentos ancestrais que garantem a manutenção da vida e o equilíbrio entre os humanoides e a floresta. No entanto, o equilíbrio entre os seres vivos que habitam o planeta é ameaçado pela chegada dos humanos que intentam extrair madeira, matéria-prima escassa na Terra. O que para os terráqueos é uma extração de matéria-prima, para os athsheanos é o assassinato da floresta.

Uma breve análise da obra de Le Guin nos é cara pela presença de uma cosmovisão não europeia, de elementos que no imaginário científico seriam considerados fantásticos, mas que nessas cosmovisões fazem parte do real – característica que mantém em comum com o afrofuturismo. Tanto o romance de Le Guin quanto as obras afrofuturistas trazem ao universo

³⁶ Levando em consideração que a tradução da obra democratiza o acesso ao público brasileiro e visando em vistas de fazer as citações na mesma língua que este trabalho está sendo escrito, aqui usarei a obra publicada pela Editora Morro Branco e traduzida por Heci Regina Candiani.

da FC outras possibilidades de conhecimentos, aqueles subalternizados por não serem constituídos a partir da racionalidade científica:

artistas afrofuturistas, ao arquitetarem universos narrativos especulativos, intergalácticos, inter-raciais e interespécies, criam ambientes onde outras formas de saber, outras tecnologias vindas de territórios marginalizados, como o continente africano, ganham status de conhecimento, valorizado e reconhecido como tal. Há, pois, fina película entre o interpretado como “crendice” e o interpretado como ciência pelos moldes da cientificidade eurocentrada estabelecida via Filosofia moderna, em especial, pelas contribuições de René Descartes. (Denubila, 2024, p. 230)

A partir da valorização dessas formas de conhecimento, outros imaginários surgem na FC, que passa a ser mais receptiva a especulações que incluam considerações espirituais ou naturais, já que são elementos fundamentais da perspectiva animista das culturas africanas ou ameríndias. Assim, a costura de um trecho do romance *Floresta é o nome do mundo* com um trecho de *A queda do céu* (2015), de Kopenawa e Albert, dá espaço para uma elaboração sobre os sonhos, a literatura, o inconsciente e a criação de mundos possíveis. Ao longo desta seção, pretendo conduzir uma discussão sobre as portas que a ficção pode abrir, que nos levam ora a mundos possíveis, similares ou não ao nosso, ora ao inconsciente de uma sociedade.

Ainda que narre um universo ficcional, com planetas e seres inventados, a obra de Le Guin remete a eventos da história da humanidade. Publicada pela primeira vez nos Estados Unidos em 1972, *Floresta é o nome do mundo* foi escrita durante o período em que se desenrolou a Guerra do Vietnã. Conhecida por seu ativismo político, Le Guin tece, ao longo da narrativa, críticas às guerras imperialistas, ao colonialismo e às práticas extrativistas, sendo um dos exemplos de FC compromissada com a questão ecológica. Mesmo que produzida em diálogo com a guerra que então se desenrolava, o romance confere abertura para várias possibilidades de leitura. Dito isso, enquanto pesquisadora brasileira, é inevitável que eu faça correlações com a história do Brasil.

A narrativa descreve práticas dos athsheanos que remetem ao *tempo dos sonhos*, que integra a cultura dos aborígenes australianos. O sonhar acordado é uma prática ligada à cultura e espiritualidade aborígene, que conecta passado, presente e futuro, através de um estado não comum de consciência, no qual há um distanciamento da realidade material. É no *tempo dos sonhos*, um tempo mítico, da origem do mundo, que eles elaboram os acontecimentos que se dão no *tempo do mundo*. Um diálogo entre dois athsheanos apresenta a perspectiva deles a respeito dos colonizadores no que diz respeito ao ato de sonhar:

São homens. Mas você viveu entre eles, então me diga, Selver: eles sonham? – Como crianças, durante o sono. – Eles não são treinados? – Não. Às vezes, falam de seus sonhos, os curandeiros tentam usá-los para cura, mas nenhum deles é treinado ou tem alguma habilidade para sonhar. Lyubov, que me ensinava, me entendeu quando lhe mostrei como sonhar, e mesmo assim, ele chamou o tempo do mundo de “real” e o tempo do sonho de “irreal”, como se essa fosse a diferença entre eles (Le Guin, 2020, local 503).

Quando Selver afirma que os terráqueos sonham como crianças, durante o sono, ele aponta a falta de conhecimento e domínio sobre o ato de sonhar. Se para os athsheanos o sonho é um estado meditativo, no qual é possível manipular o *tempo do mundo*, para os terráqueos os sonhos acontecem de forma passiva durante o sono e sem que tenham qualquer domínio. Para os nativos de Athshe, o sonho precede a ação, é o momento de criação. Já os terráqueos, quando se lembram de seus sonhos, às vezes o contam a um psicólogo ou psicanalista para tentar entender as mensagens latentes. A falta de acesso a outros estados de consciência é reiterada quando, em outro momento, Selver fala sobre o uso de substâncias psicoativas pelos terráqueos, substâncias que deixam os homens com os olhos de quem sonha, mas só servem para deixá-los bêbados ou doentes.

A dificuldade de sonhar acordado aponta para uma construção sociocultural pautada na racionalidade e no cientificismo, na qual outras formas de compreender, experienciar e estar no mundo não são consideradas. As obras analisadas ao longo desta tese elaboram, cada uma a sua maneira, críticas à subalternização de conhecimentos que se fundam em outras tradições de pensamento que não a ocidental. Em *Binti*, os himbas são descritos como um povo que cultiva sua tradição e ancestralidade, ao mesmo tempo em que desenvolve tecnologias extremamente avançadas. Em *As águas-vivas não sabem de si*, humanos são colocados lado a lado com animais marinhos, provocando questionamentos sobre a suposta superioridade humana, que estaria fundada na inteligência, racionalidade, cultura, tecnologia.

Assim como em *Floresta é o nome do mundo*, há nessas obras uma reflexão sobre o tempo. Em *Binti*, a concepção de tempo africana é subentendida, tanto pelo vínculo com a ancestralidade quando pelas tecnologias, que conectam passado, presente e futuro. Em *As águas-vivas não sabem de si*, a própria estrutura narrativa, que alterna capítulos sobre diversos momentos da evolução da vida, quebra a linearidade do tempo. Além disso, as obras retomam um tempo mítico, de origem, seja da origem de um povo (como em Okorafor) ou da vida no planeta Terra (como em Valek). Nessas obras, a crítica à violência epistêmica surge principalmente a partir do encontro entre seres, sejam eles humanos, animais, alienígenas.

O contato entre a população nativa de Athshe e os colonizadores terráqueos lembra a história do Brasil. É possível associar esse embate à diferença entre a cosmovisão indígena e a

dos europeus que colonizaram o continente. O sonhar acordado faz parte também da cultura ameríndia e abre um universo que só é possível acessar mediante outros estados de consciência. É necessário, portanto, sair da racionalidade que classifica o *tempo do sonho* e o *tempo do mundo* respectivamente como irreal e real para compreender que ambos fazem parte da realidade. Em *A queda do céu*, Davi Kopenawa fala sobre o esforço dos xamãs para segurar o céu, adiar o fim do mundo, e aponta para a necessidade de os brancos começarem a sonhar mais longe:

Na época em que meu sogro me fez beber o pó de *yãkoana* pela primeira vez, eu já tinha visto a imagem do céu se quebrando e tinha ouvido suas queixas: “Mais tarde, se não houver mais xamãs na floresta para me segurar, vou cair de novo na terra como no primeiro tempo! Mas dessa vez vou fazer viver em minhas costas gentes diferentes desses brancos comedores de terra tão hostis a vocês!”. Desde então, muitas vezes escuto em sonho o céu lançando estalos apavorantes e ameaçando quebrar. Os espíritos órfãos dos antigos xamãs mortos estão a cortá-lo há tanto tempo! Ele está coberto de feridas e repleto de placas desajustadas. E se todos os xamãs sobreviventes até hoje forem por sua vez devorados pela epidemia *xawara*, ele com certeza vai desmoronar como antigamente, quando era ainda novo e pouco resistente. Pode levar muito tempo, mas penso que vai acabar acontecendo. Por enquanto, quando os brancos esquentam o peito dele com a fumaça do metal que arrancam da terra, os *xaipiri* ainda estão conseguindo curá-lo, despejando nele enxurradas de água de suas montanhas. Mas se não houver mais xamãs na floresta, ele vai queimar aos poucos até ficar cego. Vai acabar sufocando e, reduzido ao estado de fantasma, vai despencar de repente na terra. Aí seremos todos arrastados para a escuridão do mundo subterrâneo, os brancos tanto quanto nós. Pode ser que então, depois de muito tempo, outras gentes venham à existência em nosso lugar. Mas serão outros habitantes da floresta, outros brancos. São essas as palavras de nossos antigos sobre o futuro. Os brancos também deveriam sonhar pensando em tudo isso (Kopenawa & Albert, 2015, p. 498).

No trecho acima, Kopenawa descreve a cosmologia yanomami, segundo a qual a queda do céu seria o fim do mundo como conhecemos. Os xamãs vivos trabalham para segurar o céu; são esforços contrários aos dos brancos, que lançam fumaças da mineração e degradam a natureza. Assim como os athsheanos, os Yanomami baseiam sua ação no mundo em um conhecimento ancestral, que garante a manutenção da vida. No entanto, a vida não é estática, e, ainda que demore tempo, o céu cairá, como já caiu outras vezes. Cabe aos xamãs então adiar a queda do céu, o que seria mais fácil com colaboração dos brancos, população que também será esmagada pela queda e, ainda assim, não a teme. É interessante que Kopenawa pontue que, depois de muito tempo, é possível que venham a surgir outras gentes, mas serão outros brancos e outros povos da floresta. Nesse sentido, é preciso considerar que, na cosmologia yanomami, no início, todos eram gente e depois foram se transformando em outros seres. Isso indica tanto

uma visão de equidade entre os seres quanto o fato que talvez ser “gente” não seja exatamente ser humano.

Comparando essa cosmologia a uma leitura científica das condições de existência na Terra, encontramos muitos pontos em comum. A queda do céu também está sendo anunciada pelos cientistas que se debruçam sobre questões ecológicas³⁷. Pela primeira vez na história da humanidade, lidamos com o fato de que talvez não haja um horizonte para o nosso desenvolvimento, devido à possibilidade de uma sexta extinção em massa causada pela ação antrópica. Chama-se de extinção em massa a extinção de 70% a 95% das espécies, em todos os ecossistemas, em um tempo geológico curto. Todas as extinções que ocorreram até hoje tiveram causas naturais (Nascimento, 2020). Embora estejamos diante do fim do mundo, este seria, na verdade, o fim da vida humana e de outras espécies, pois o planeta sobreviverá à extinção e, assim como das outras vezes, produzirá condições para que outras formas de vida venham a existir, ou seja, outras “gentes”. O caso de Chernobyl³⁸ é um exemplo de como a vida pode se reformular após catástrofes humanas, já que hoje, mais de 30 anos depois do desastre, a fauna e a flora são abundantes na zona de exclusão, ainda que organismos sofram com a radiação.

Kopenawa sugere que os brancos também deveriam sonhar com tudo isso, sonhar mais longe e ouvir a voz dos espíritos da floresta. Podemos traduzir isso como um alerta para que nos preocupemos mais com as questões ambientais, para que passemos a ouvir a voz dos habitantes da floresta e da própria floresta, expandindo a nossa compreensão do mundo para além da nossa cultura, encontrando novas perspectivas para a vida. Para isso é preciso ultrapassar a subalternização dos saberes instaurada pela colonialidade, que valida apenas o

³⁷ “Omama tem sido, desde o primeiro tempo, o centro das palavras que os brancos chamam de ecologia. É verdade! Muito antes de essas palavras existirem entre eles e de começarem a repeti-las tantas vezes, já estavam em nós, embora não as chamássemos do mesmo jeito. Eram, desde sempre, para os xamãs, palavras vindas dos espíritos, para defender a floresta. Se tivéssemos livros, os brancos entenderiam o quanto são antigas entre nós! Na floresta, a ecologia somos nós, os humanos. Mas são também, tanto quanto nós, os xapiri, os animais, as árvores, os rios, os peixes, o céu, a chuva, o vento e o sol! É tudo o que veio à existência na floresta, longe dos brancos; tudo o que ainda não tem cerca. As palavras da ecologia são nossas antigas palavras, as que Omama deu a nossos ancestrais. Os xapiri defendem a floresta desde que ela existe. Sempre estiveram do lado de nossos antepassados, que por isso nunca a devastaram. Ela continua bem viva, não é? Os brancos, que antigamente ignoravam essas coisas, estão agora começando a entender. É por isso que alguns deles inventaram novas palavras para proteger a floresta. Agora dizem que são a gente da ecologia porque estão preocupados, porque sua terra está ficando cada vez mais quente (Kopenawa & Albert, 2015, p. 479-480).

³⁸ “Olhando para o catálogo de espécies, é tentador argumentar que a radiação poderia ser um escudo para proteger a vida selvagem. Os animais parecem mesmo desenvolver todo o seu esplendor. Os rios ao redor de Chernobyl abrigam o que alguns descrevem como monstruosos peixes mutantes, por seu grande tamanho. Mas na realidade esses peixes não são o resultado da radioatividade nem jamais farão parte do roteiro de um filme da série B. A explicação é muito simples: sem a pressão humana, as espécies crescem desenvolvendo seus verdadeiros tamanhos. Nas palavras de Jim Smith, professor de ciências ambientais na Universidade de Portsmouth, ‘isso não significa que a radiação seja boa para a vida selvagem, mas apenas que os efeitos da vida humana, incluindo a caça, a agricultura e a silvicultura, são muito piores’” (Léon, 2019).

conhecimento especializado e produzido segundo a racionalidade. A superação dessa questão epistemológica propicia outro olhar para os saberes de povos indígenas e quilombolas, por exemplo, que se vinculam à ancestralidade e muito podem ensinar sobre a manutenção da vida. A partir disso, é possível questionarmos como a nossa cultura e nosso modo de vida impactam a vida na Terra, não só a vida humana, mas de outras espécies. Impreterivelmente, o ideal de progresso e desenvolvimento é colocado em xeque com esses questionamentos, já que ele nos conduz a uma exploração cada vez maior da natureza. É importante salientar que a proposta aqui não é de assumir esses modos de vida, mas de, a partir do encontro com a alteridade, repensarmos nossas condutas a fim de encontrarmos soluções para as problemáticas que se apresentam.

A maneira como compreendemos a vida e como imaginamos o futuro está profundamente relacionada às histórias que ouvimos e contamos. Essas histórias, por sua vez, têm a vida como matéria-prima, ainda que completamente reconfigurada. Nos últimos anos, vivemos uma pandemia e o avanço da crise climática, o que nos levou a questionar o que há por vir. Diante das questões políticas, sanitárias, ambientais e sociais que seguem se desenrolando, imaginar o futuro se tornou um trabalho árduo, afinal o horizonte parece ter se estreitado. As ameaças de fim de mundo colocam dúvidas sobre a existência de um futuro. Diante dessas dúvidas, atitudes fatalistas, hedonistas, propositivas, surgem. Inspirada nas obras literárias de Valek e Okorafor, tendo a um impulso utópico, em que o fim sempre é seguido pelo começo.

As obras *Floresta é o nome do mundo* e *A queda do céu* descrevem o embate entre os povos da floresta e seus sonhos e os brancos e sua escassez no que diz respeito ao ato de sonhar. Se entendermos o *tempo do sonho* como uma parte da realidade, um estado de consciência fora da racionalidade que permite a compreensão e a manipulação do *tempo do mundo*, podemos entender que a nossa dificuldade em imaginar um futuro também está relacionada à falta de prática em sonhar. Pautada na racionalidade e no cientificismo, a cultura ocidental rejeita outras formas de pensamento e enfrenta certa limitação ao pensar perspectivas de futuro, visto que a origem da crise que vivemos está no nosso modo de vida, pautado pela lógica do consumo, como afirma a frase ora atribuída a Fredric Jameson, ora a Slavoj Žižek: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que imaginar o fim do capitalismo”.

Literatura como o sonho acordado das civilizações

Por outro lado, no texto *O direito à literatura*, Antonio Candido afirma que “a literatura é o sonho acordado das civilizações” (Candido; Lima, 2012, p. 3). Para ele, assim como o sonho mantém o equilíbrio psíquico, a literatura mantém um equilíbrio social, sendo, portanto, um fator indispensável de humanização e atuando no consciente e no inconsciente. Sua definição de literatura é ampla e compreende do folclore às práticas de produção escrita das grandes civilizações, que tenham toque poético, ficcional ou dramático, em todas as camadas sociais e culturas (Candido; Lima, 2012, p. 3). Em argumentação similar sobre a relação entre a produção poética e o sonho, Jameson (2021) retoma a teoria freudiana, segundo a qual a produção de sonhos diurnos, de fantasias, seria uma maneira de satisfazer anseios. Com o mesmo intuito de satisfação de anseios, a obra de arte também é compreendida por Freud como uma espécie de produção de sonhos diurnos, de fantasias, embora seus “devaneios egoístas” sejam disfarçados por meio de uma versão universalizada, que se torna cativante para outras pessoas. Assim,

o poeta suaviza o caráter do sonho diurno [devaneio] egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, o qual ele nos oferece na exposição de suas fantasias. Pode-se chamar este ganho de prazer, que nos é oferecido para possibilitar, com ele, o nascimento de um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas, de um *prêmio por sedução* ou de um *prazer preliminar* (Freud *apud*: Jameson, 2021, p. 93).

As perspectivas apresentadas sobre a relação entre os sonhos e a literatura abrem espaço para pensarmos *a literatura como o sonho acordado das civilizações*. Isto é, ainda que as civilizações ocidentais não tenham como prática comum o ato de sonhar acordado, entendido aqui como um estado de consciência através do qual se pode manipular o *tempo do mundo*, a produção literária ocupa nessas sociedades um papel correlato ao do sonho acordado. Ela transcende a característica de fantasia individual, assumindo um caráter universal a partir da elaboração estética. Nesse sentido, uma obra literária é uma porta para o inconsciente de uma sociedade, ou seja, através da análise dos produtos culturais de um povo temos acesso aos seus anseios coletivos.

Fredric Jameson (2021) aponta que a descoberta do Simbólico³⁹ sugere, a nível individual e coletivo, que a opinião abstrata, a ideologia ou as fantasias são indicadores de um certo inconsciente político sobre a própria história, pessoal ou coletiva. A partir do Simbólico,

³⁹ Optamos por manter o uso da palavra “Simbólico” em maiúscula em acordo com Jameson (2021).

portanto, é possível transcender a oposição entre verdade objetiva e projeção subjetiva. Jameson defende que é preciso resistir à tentação de compreender as fantasias que determinada coletividade mantém sobre seu passado e seu futuro como algo meramente mítico, projetivo ou arquetípico, em oposição a conceitos que poderiam ser testados cientificamente, como a ideologia, visto que essa oposição caracterizaria um último sintoma da dissociação entre o público e o privado, o pessoal e o político, típica da vida social capitalista. Segundo essa lógica, Jameson propõe uma teoria do *pensée sauvage* narrativo (ou inconsciente político), cuja tarefa é de:

detectar e revelar - por detrás desses *vestígios* escritos do inconsciente político que são os textos narrativos da alta cultura ou da cultura de massas, mas também por detrás daqueles outros sintomas ou vestígios que são a opinião, a ideologia ou até mesmo os sistemas filosóficos - os contornos de certo movimento narrativo mais profundo e vasto, em que os grupos de uma dada coletividade, em certa conjuntura histórica, questionam ansiosamente seu destino e o exploram com esperança e temor (Jameson, 2021, p. 439).

Parto, portanto, do pressuposto de que a literatura pode revelar vestígios de um inconsciente político de determinada coletividade e que, assim como no ato de sonhar acordado, por meio da literatura, podemos manipular o *tempo do mundo*, isso porque entre a vida e a literatura há uma relação dialógica em que uma é matéria-prima da outra, de maneira que, assim como a produção literária é feita a partir do que conhecemos do mundo, suas criações e reconfigurações da realidade também podem modificar o mundo tal qual o conhecemos.

Ficção científica, um gênero do nosso tempo

A escolha por obras do gênero FC deve-se a alguns fatores. Primeiramente, pela relação do gênero com o imaginário de futuro. Em segundo lugar, por sua relação com o momento em que vivemos. Considerada por Bráulio Tavares⁴⁰ o gênero mais característico da nossa época, a FC é subversiva por excelência e promove debates essenciais sobre nosso tempo. Por fim, pela forte relação do gênero com a cultura de massa, visto que minha pretensão é observar a constituição de um imaginário de futuro produzido pelo nosso contexto sociocultural, a fim de analisar o que emerge dele e como nos dá indícios das problemáticas do momento presente.

No que diz respeito a esse vínculo, é preciso apontar que ele se deve à história da FC e das publicações nas *pulp magazines*, à popularização do gênero no fim do século XX e início do

⁴⁰ No prefácio à edição brasileira de *A verdadeira história da ficção científica*, de Adam Roberts.

século XXI, bem como à produção cinematográfica de obras do gênero, que atinge grandes públicos. O texto de Adorno e Horkheimer (2002), *A indústria cultural*, é canônico, sendo importante na discussão do tema, embora certas considerações devam ser feitas, dado seu contexto de produção. Para os autores, na produção industrial de produtos culturais há uma ênfase na técnica e um empobrecimento estético⁴¹, que se deve à repetição de fórmulas que dão certo e que reiteram a hierarquia social. Há também uma padronização dos consumidores, de modo que há sempre algum produto que irá agradá-lo. Esses produtos são parte do processo produtivo, sendo consumidos durante o tempo livre do trabalhador como momento de divertimento para que se possa, depois, retornar à produção. O divertimento deve ser, portanto, um momento que não exige esforço algum. Nessa perspectiva, que pode ser problematizada por sua severidade, a indústria cultural promove a atrofia da imaginação e “subordina o prazer aos fins do progresso” (Horkheimer; Adorno, 2002, p. 16).

Para Umberto Eco, o próprio conceito de *cultura de massas* é problemático, por ser ambíguo e genérico, criando os problemas que Eco se propõe a debater em *Apocalípticos e Integrados* (1984). Os termos que dão nome a sua obra indicam dois posicionamentos diante da cultura de massas. Apocalípticos seriam aqueles que tem como premissa a compreensão da cultura como um feito aristocrático, de forma que a cultura de massas seria uma espécie de anti-cultura. Já os integrados compartilham uma visão mais otimista do fenômeno, concentrando-se mais na ampliação do campo cultural do que no contexto de produção das obras, isto é, se elas foram feitas desde baixo ou de cima. Segundo Eco, “A imagem do Apocalipse surge da leitura de textos sobre a cultura de massas; a imagem da integração emerge da leitura de textos da cultura de massas”⁴² (1984, p. 12, tradução minha).

De modo geral, Eco associa a crítica à cultura de massas a uma raiz aristocrática, que despreza não só a cultura de massas, mas a própria massa. Contudo, ele faz uma ressalva quanto a Adorno, já que “sua crítica é indubitavelmente progressista em suas intenções, e a desconfiança na cultura de massas é a desconfiança em uma forma de poder intelectual capaz de conduzir os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária”⁴³ (1984, p. 43, tradução minha). Ainda assim, o texto de Adorno e Horkheimer hoje

⁴¹ Em sua definição de FC, um dos elementos que Broderick afirma que é característico ao gênero é a ênfase em um plano de ícones e esquemas interpretativos de um megatexto construído coletivamente e a concomitante despreocupação com a escrita e a caracterização.

⁴² “La imagen del Apocalipsis surge de la lectura de textos sobre la cultura de masas; la imagen de la integración emerge de la lectura de textos de la cultura de masas” (Eco, 1984, p. 12).

⁴³ “Su crítica es indudablemente progresista en sus intenciones, y la desconfianza hacia la cultura de masas es desconfianza hacia una forma de poder intelectual capaz de conducir a los ciudadanos a un estado de sujeción gregaria, terreno fértil para cualquier aventura autoritaria” (Eco, 1984, p. 43).

se mostra defasado em sua discussão, bem como desconsidera a capacidade crítica do público consumidor. É necessário considerar que à época o público ainda não estava preparado para a cultura de massas, que hoje tem seus recursos apropriados pela pelo público e pelos artistas. Como pontua Eco, que

O universo das comunicações de massa – os reconhecamos ou não – é nosso universo; e se queremos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas proporcionadas pela existência dos jornais, da rádio, da televisão, da música gravada e reproduzível, das novas formas de comunicação visual e auditiva. Ninguém escapa a essas condições, nem sequer o virtuoso que, indignado pela natureza inumana deste universo da informação, transmite seu próprio protesto através dos canais de comunicação de massa, nas colunas dos jornais de grande tiragem ou nas páginas do folheto impresso em linotipo e distribuído nos quiosques das estações⁴⁴ (Eco, 1984, p. 15-16, tradução minha).

Fazemos parte desse universo de produção e comunicação em massa, negá-lo completamente é negar a realidade. A homogeneização, o empobrecimento estético, a alienação são realidades dentro do contexto de produção em massa. No entanto, isso não significa que todo produto cultural fabricado nesse contexto é massificado, a exemplo de Asimov, cujos textos foram publicados em revistas *pulp*. Assim, é importante fazer uma análise crítica desses produtos, mas de uma forma complexa, que leve em consideração aspectos positivos e negativos desse tipo de produção, evitando a reprodução de preconceitos derivados de críticas hoje defasadas.

Ao mesmo tempo que engendra essas problemáticas, é inegável que a produção em massa proporciona uma difusão maior de seus produtos, democratizando-os. A própria autoria é acessibilizada com a possibilidade de publicações em meios digitais, dando espaço a autores das mais diversas localidades e classes para publicarem seus textos, o que engendrou mudanças significativas na FC. Se antes ela atingia majoritariamente um público masculino, hoje a FC é produzida e consumida por um público diverso que se interessa pela amplitude de temáticas que o gênero consegue abarcar, que vão dos desenvolvimentos tecnológicos aos movimentos sociais (feminismo, antirracismo).

Enquanto gênero literário, a FC cria mundos imaginados que se diferem do mundo em

⁴⁴ “El universo de las comunicaciones de masa — reconozcámoslo o no — es nuestro universo; y si queremos hablar de valores, las condiciones objetivas de las comunicaciones son aquellas aportadas por la existencia de los periódicos, de la radio, de la televisión, de la música grabada y reproducible, de las nuevas formas de comunicación visual y auditiva. Nadie escapa estas condiciones, ni siquiera el virtuoso que, indignado por la naturaleza inhumana de este universo de la información, transmite su propia protesta a través de los canales de la comunicación de masa, en las columnas del periódico de gran tirada o en las páginas del folleto impreso en linotipia y distribuido en los kioscos de las estaciones” (Eco, 1984, p. 15-16).

que de fato vivemos, da nossa realidade factual. Adam Roberts em *Science Fiction* (2000), afirma que as narrativas de FC preconizam uma ficção imaginativa em detrimento de uma realidade observada. Em relação ao termo usado por Roberts, *ficção imaginativa*, é necessário fazer uma ressalva, afinal, outros tipos de ficção não seria também imaginativas? O que importa destacar aqui de sua afirmação é a distinção entre a FC e as outras formas de ficção. Entre os gêneros que constituem a ficção especulativa e a ficção realista, por exemplo, tem-se como ponto de divergência o fato da narrativa se desenvolver em um mundo que se difere ou se assemelha à nossa realidade factual. Dessa forma, enquanto a FC cria – a partir de descobertas científicas postuladas e mudanças ambientais espetaculares – outros mundos, diferentes deste em que vivemos, a ficção realista se dedica à reprodução da nossa experiência neste mundo de maneira apurada. No entanto, há distinções mesmo entre as ficções que engendram outros mundos. Isto é, nem todos os textos literários ambientados em mundos que se distinguem do nosso são classificados enquanto FC, haja vista os contos de fadas, fantasias, realismos mágicos, ficções surrealistas, dentre outros.

Como o próprio nome indica, a FC estabelece uma forte relação com a ciência. Lembro que para que um estudo seja considerado científico, ele precisa seguir as etapas do método científico: observação, questionamento, hipóteses, conclusão. No entanto, as obras de FC não têm como objetivo a descrição da realidade como ela se apresenta para nós, apesar de remeterem à realidade factual, elas engendram mundos cujo funcionamento se distingue do nosso de alguma maneira. Isso pode ser explicado pelo fato de que a FC funciona à maneira de um experimento mental. Entende-se por experimento mental a elaboração de um raciocínio lógico que simula um experimento, em circunstâncias em que esse seria impraticável. Esses experimentos incluem as etapas do método científico. Sua aplicação na FC significa que a partir da observação do mundo factual, se elaboram questionamentos e hipóteses que levam à construção de um mundo ficcional.

O imaginário popular muitas vezes associa a FC às ciências duras, todavia, como pode ser observado em diversas obras, frequentemente é uma ciência humana que fomentam os questionamentos propostos pelas narrativas. Dito isso, a qualidade de experimento mental da FC a aproxima do pensamento científico e do pensamento filosófico ao propor narrativas produzidas a partir de questionamentos como: E se colonizássemos um planeta? E se fosse possível viajar no tempo? E se descobríssemos uma vida tão inteligente quanto a nossa? As narrativas partem de um questionamento inicial que dá origem a um mundo possível, um mundo que tenta responder a uma hipótese e cria desdobramentos narrativos a partir dela. No romance de Aline Valek, *As águas-vivas não sabem de si*, por exemplo, é proposta a pergunta: E se

encontrássemos na Terra uma vida tão inteligente quanto a nossa? Dessa pergunta ramificam-se outras: Que ambiente este ser habitaria? Como ele pareceria? Como nos comunicaríamos?

Luckhurst (1994) aponta que o apego ao rigor científico é uma das tentativas de legitimação da FC, que, contudo, não se sustenta. Heinlein, por exemplo, declara que qualquer história que viole os fatos científicos seria fantasia, incluindo histórias que contassem com naves espaciais, mas não com estudos sobre balística. Contudo, histórias sobre viagens no tempo não seriam fantasia, pois não temos conhecimento suficiente sobre a natureza do tempo. Para Luckhurst, esse é um argumento fraco e que demonstra a problemática de se postular regras tão estritas para a FC, já que inúmeros textos seriam excluídos da FC por conta dessa definição purista. Para ele, a ciência é de fato de interesse da FC, porém, uma vez que ela falha, que ela perde seu rigor.

De acordo com Roberts (2000), a FC difere de outros textos que propõem um mundo que envolve diferenças substanciais em relação ao mundo em que vivemos porque nessas narrativas os acontecimentos, inverossímeis para o nosso mundo, são explicados em um contexto científico, isso é, são racionalizados e há uma explicação lógica para como, na situação forjada, foi possível essa ou aquela sucessão de acontecimentos, a despeito do que a ciência à qual temos acesso na realidade admite. Dentro do mundo sistematizado pelo ficcionista, no contexto narrativo, a explicação desses acontecimentos não é mágica nem arbitrária, ela diz respeito a um contexto científico que muitas vezes é explicado pela ambientação e organização programada em um futuro e com inovações tecnológicas razoáveis nele; pois “é parte da lógica da FC, e não de outras formas de ficção, que essas mudanças sejam plausíveis de acordo com a estrutura do texto” (Roberts, 2000, p. 5). Sobre as premissas científica, é interessante relembrar o comentário de Jameson (2021) sobre o texto *O cair da noite* (1941), de Isac Asimov, segundo o qual:

não precisamos examinar a premissa científica muito detidamente, uma vez que sua característica crucial é, antes, a mimesis de uma premissa científica – e que, de acordo com Aristóteles, deve ser plausível antes de ser necessariamente verdadeira (Jameson, 2021, p. 159).

A depender da obra o comprometimento do enredo com a razão científica pode variar, de maneira que esteja mais relacionado com as ciências duras ou com as ciências brandas, tendendo ora para a explicação criteriosa de premissas científicas relacionadas a campos do conhecimento como a física, a química, a geologia, ora para questões filosóficas, sociais, psicológicas. A obra de Aline Valek (2016), por exemplo, inventa um aparato tecnológico, um traje de mergulho, que permite que os mergulhadores atinjam uma profundidade nunca

explorada pelos seres humanos. Esse traje funciona como *novum* à medida que torna o mundo ficcional uma variação do mundo como conhecemos. O encontro com os outros seres não demanda uma explicação sobrenatural, ele é possível devido ao traje de mergulho, que viabiliza um mergulho em um ambiente outrora desconhecido. A autora não se preocupa em como explicar o funcionamento do traje em si, ela se dedica mais aos desdobramentos psicológicos e históricos decorrentes dessa tecnologia e dos encontros que ela propicia.

A ambientação das obras no futuro também é um recurso muito usado nas narrativas de FC a fim de conferir plausibilidade à obra. Essa estratégia narrativa possibilita que algumas divergências entre nosso mundo e o mundo ficcional sejam explicadas como fruto de um desenvolvimento tecnológico futuro e de suas consequências. Popularmente, muitas vezes a FC é vista como um gênero que olha para o futuro, no entanto, como Roberts (2000) afirma, ela está mais interessada em como as coisas foram. Para ele, as obras de FC estão mais ligadas à nostalgia do que à profecia. Apesar de serem muitas vezes vistas como premonitórias, pouquíssimas foram as obras que de fato fizeram previsões futuras precisas. Certamente essas obras serviram de inspiração para cientistas ou anteciparam algum desenvolvimento tecnológico por meio da extrapolação de conhecimentos científicos.

Novum

Há uma categoria, descrita por Darko Suvin, basilar para os trabalhos que se dedicam ao estudo da FC. Suvin (2010) define o *novum* como um fenômeno ou relação totalizante que desvia da realidade do autor e, conseqüentemente, da realidade do leitor. Por totalizante, podemos entender que o *novum* altera todo o curso da narrativa. Além disso, é importante reiterar que ele pode ser tanto um fenômeno quanto uma relação, assim como tem diversos graus de magnitude, podendo ir de uma inovação discreta – como uma invenção, uma técnica diferenciada, uma relação incomum – a algo mais chamativo – como a ambientação da narrativa, um agente (personagem) ou relação inexistentes na nossa realidade. Para Suvin, o *novum* é a *diferencia específica*, a especificidade da FC.⁴⁵

Uma narrativa de FC pode conter mais de um *novum*. Em *Binti*, por exemplo, há o *edan*, o *zinariya*, os *okuoko*. O *edan* é um dos elementos que está presente do início ao fim da trama, assim como propicia o desenrolar e conecta diversas situações, permitindo a comunicação entre Binti e as medusas, suas aulas com a professora Okpala ou o encontro com a anciã do povo do

⁴⁵ “SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of fictional “novum” (novelty, innovation) validated by cognitive logic” (Suvin, 2010, p. 67).

deserto, Aryia. Nesse sentido, é um fenômeno totalizante, na medida em que sua existência impacta toda a narrativa. O momento em que Binti conta a história da descoberta do *edan* é metalinguístico:

Sempre que meu pai me permitia comprar um novo livro, eu ficava horas em meu quarto de olhos fechados enquanto ouvia-o no meu astrolábio. Em muitas dessas histórias, uma pessoa curiosa encontrava um objeto secreto ou mágico que mudaria sua vida. Sempre quis que isso acontecesse comigo. E naquele momento, eu tinha certeza de que era isso. [...]

A coisa que desenterrei era um cubo estrelado. Cabia na palma da minha mão e era feito de um metal opaco. Havia desenhos trincados por toda parte, voltas, redemoinhos e espirais adaptados cujas linhas nunca se tocavam. Virei de um lado para outro, maravilhada com aquela forma complexa e pontuda (Okorafor, 2015, p. 157).

Na história sobre uma garota que encontra um dispositivo que muda sua vida, Binti fala sobre as histórias em que “uma pessoa curiosa encontrava um objeto secreto ou mágico que mudaria sua vida”. A diferença entre a história descrita e a história vivida por Binti é que seu objeto não é mágico, mas sim um dispositivo tecnológico. Contudo, as tramas de fantasia também envolvem um mundo que difere substancialmente do nosso, assim como a presença de objetos que mudam o curso da narrativa. De modo que a diferenciação entre fantasia e FC vai estar justamente na existência de um contexto científico ou não. Se a narrativa de FC engendra um mundo que se distingue substancialmente do nosso, no qual os acontecimentos inverossímeis para nossa realidade são explicados por um contexto científico, o *novum* é o fenômeno ou relação que confere a plausibilidade desses acontecimentos. Isso significa que essas narrativas inventam um aparato tecnológico, um ambiente, uma espécie de ser que permite que os eventos que seriam compreendidos como inverossímeis em nossa realidade, sejam, na realidade da narrativa, possíveis. Ele confere, portanto, a aparência de verdade da trama, criando o “como se possível” desse tipo de ficção.

Nesse sentido, a FC se diferencia da fantasia, porque enquanto a plausibilidade da primeira é elaborada a partir do *novum*, assumindo assim uma roupagem científica; a segunda é alicerçada na ideia de magia. Apesar da definição estrita que encontramos nos estudos de FC, diversas obras se encontram em um limiar entre a fantasia e a FC, criando subgêneros como a *science fantasy*. O movimento afrofuturista também mantém um vínculo com a magia, embora não seja considerado fantasia. Isso porque, ainda que apresentem elementos associados ao espiritual ou ao sobrenatural, não se considera que eles sejam diferentes da realidade objetiva, “pois esses elementos constituem dados fundamentais da perspectiva animista das culturas africanas tradicionais” (Denubila, 2024, p. 235).

O termo *aparência de verdade* remete ao pensamento aristotélico, segundo o qual a tarefa do historiador se distingue da tarefa do poeta porque o primeiro se dedica à escrita dos fatos tais quais eles ocorreram, enquanto o segundo escreve sobre os fatos tais quais eles poderiam ter acontecido, ou seja, descreve os acontecimentos prováveis ou críveis. Jacques Rancière (2021) ressalta que, de acordo com a tradição aristotélica, o que distingue a ficção da experiência comum, cotidiana, não é a falta de realidade e sim um acréscimo de racionalidade. Isso se deve ao fato de que a ficção organiza os acontecimentos a partir do princípio de causalidade, ou seja, na ficção os acontecimentos não se dão por acaso, mas por necessidade ou verossimilhança, sendo que, na prática, a verossimilhança prova a necessidade. Assim, a passagem da fortuna ao infortúnio ou é, no ficcional, efeito de um encadeamento, que está intrinsecamente relacionado à ação humana e sua relação com o conhecimento. Além disso, o bom encadeamento dos fatos estaria relacionado à sua inversão, isto é, à quebra das expectativas engendradas pela peripécia.

Sob o argumento de que sua tese não tem como intuito provar que tudo é ficção e que nada mudou desde Aristóteles, Rancière se aproxima das fronteiras da ficção para “avaliar as transformações da racionalidade ficcional ao longo da idade moderna”⁴⁶. Assim, ele indica que a racionalidade ficcional não impera sobre a vida da maioria das pessoas, pelo contrário, diz respeito a uma ínfima quantidade de humanos e de suas atividades. Sendo a maioria dos humanos e das atividades humanas submetidos à ausência de causa do real empírico, este poderia ser, inclusive, ignorado, de maneira que não seria necessário racionalizá-lo. O saber ficcional ordena o agenciamento dos fatos, permitindo a passagem da fortuna ao infortúnio ou vice-versa. Para isso é necessário

considerar negligenciável – a massa dos seres e das situações pertencentes ao universo repetitivo das coisas e dos acontecimentos materiais que simplesmente se sucedem uns após os outros sem criar expectativas nem suscitar erros, sem jamais conhecer, portanto, essas reviravoltas da fortuna que conferem ao universo das ações ficcionais sua racionalidade. Quando muito, essa ordem ficcional reservava, com a comédia, um lugar menos para as histórias corriqueiras que acontecem às pessoas sem importância, relegando às suas margens as misturas de condições sociais e os transtornos sem razão que caracterizavam o romance – o qual servia apenas para divertir e não parar produzir conhecimento algum (Rancière, 2021, p. 10).

Para Rancière, então, é justamente a distribuição dos saberes e das ignorâncias que é afetada na Idade Moderna. Isto é, na ciência social e na literatura moderna, já não há mais uma separação entre a razão ficcional e a sucessão empírica dos fatos, mas sim uma inversão no

⁴⁶ (Rancière, 2021, p. 9)

modo como acontecem. Isso porque a ciência social adotou os princípios da racionalidade ficcional aristotélica enquanto a literatura se destituiu desses princípios para acabar com a delimitação do real ficcional, incorporando a potência de história, presente no cotidiano. Há, portanto, uma cisão da racionalidade ficcional, segundo a qual a realidade de uma história em plena evolução e o indivíduo e sua complexidade não integram um mesmo tema, de forma que o primeiro é relegado à ciência social e o segundo à literatura.

Do centro às margens

Ao recusar as articulações entre temporalidade e causalidade aristotélicas, a literatura se aprofunda na potência do “momento qualquer” que se encontra entre a repetição do mesmo e a emergência do novo. A partir de uma análise do movimento constitutivo da ficção moderna, Rancière se aproxima das margens da ficção, onde ele se depara com sua possibilidade de anulação ou com sua alteridade. A partir do olhar para as margens, é possível ver a inclusão de seres e situações marginalizadas, que se encontravam nas beiradas, pairando como acontecimentos insignificantes; as incertas fronteiras entre o relato e a invenção; as modificações que a ficção sofre, de encadeamentos a gêneros, a fim de redesenhar as linhas que a delimitam; como o relato e a ciência, que pretendem evidenciar, nesta ordem, o real e a verdade, e se apropriam das formas da ficção.

Às margens da ficção, está também a FC, que se movimenta de maneira similar ao que é descrito por Rancière. Ainda à parte do cânone literário, pouco a pouco, a literatura especulativa passa a assumir uma posição mais central. É possível observar mudanças quanto à recepção e à crítica do gênero. Bastante popular, a literatura especulativa vem angariando um público cada vez mais extenso. Ao mesmo tempo, a crítica, antes restrita a alguns países cuja tradição de literatura especulativa era mais forte, vem se ampliando em lugares como o Brasil. É inegável que é um momento frutífero para o gênero, que tem sido recorrentemente tema de congressos e revistas sobre literatura. A emergência do gênero está frequentemente relacionada a termos como “mundos possíveis”, “futuros possíveis”, “mundos imaginados”, o que indica que sua aparição cada vez mais frequente está relacionada à crise imaginativa que se apresenta a nós.

Há alguns elementos que justificam o vínculo do gênero com a temática. Em primeiro lugar, a literatura especulativa dá espaço e ferramentas para a elaboração de mundos diversos do nosso em uma diversidade de aspectos. Em segundo lugar, subgêneros como a distopia e a utopia permitem a imaginação de mundos onde os problemas que hoje observamos são levados

ao extremo ou são completamente solucionados. Nesse exercício imaginativo, é preciso criar ferramentas, processos, desenvolvimentos sociais, técnicas, que aprofundem ou solucionem tais questões. Já a FC, em específico, permite elaborações sobre mundos possíveis a partir da materialidade, de maneira que os desenvolvimentos da trama se dão a partir do científico; além disso, ela surge como gênero específico do nosso tempo por estar ligada à tecnologia, que integra, mais do que nunca, a vida humana.

Outro movimento análogo ao descrito por Rancière, isto é, de movimentação das margens ao centro, é a presença cada vez mais ampla da diversidade em obras de ficção especulativa, movimento que vem acontecendo desde o *New Wave* estadunidense, nos anos 1970. Atualmente, movimentos como o afrofuturismo vão ganhando cada vez mais visibilidade, justamente por sua relação com sujeitos marginalizados e suas pautas sociais. Em específico, o afrofuturismo engendra mundos cuja cosmovisão destoa daquela disseminada pela colonialidade, a ocidental e cristã. Lendo esses mundos, se é apresentado a uma outra perspectiva da vida, holística, em que o vínculo com a natureza não é puramente material, mas também espiritual. Essa perspectiva dissolve dualismos; dá valor a outros aspectos da vida, que não o material, o econômico; abre uma fresta por onde podemos vislumbrar um horizonte de futuro, intimamente conectado ao passado e à ancestralidade.

FC: um gênero histórico

A FC é percebida por Roberts (2000) e outros teóricos como um gênero histórico, na medida em que retoma o passado e seu desdobramento no presente como matéria-prima para a elaboração de uma imagem de futuro, à maneira de um experimento mental⁴⁷. Ou seja, questões históricas como a colonialidade, o imperialismo, são retomadas a fim de se elaborar outras possibilidades: e se tal acontecimento se desse assim? Como podemos observar, a elaboração dos mundos possíveis não se dá a partir do nada. Assim como a Quimera⁴⁸, esses mundos, por mais destoantes que sejam do nosso, são elaborados a partir de elementos da realidade, afinal, como alguém poderia imaginar algo nunca imaginado ou visto antes? Sobre a imaginação literária Italo Calvino (1990) afirma que alguns elementos concorrem para formá-la:

⁴⁷ Ursula K. Le Guin aponta que, muitas vezes, as obras de FC são compreendidas como uma extrapolação. No entanto, para a autora, essa seria uma compreensão simplista das obras. Para ela, a extrapolação integra as obras do gênero, mas não são sua essência. Assim, sugere que as obras sejam lidas como um experimento mental, levando em consideração que o objetivo deles é descrever uma realidade e não prever o futuro.

⁴⁸ Monstro mitológico de corpo híbrido, cuja composição é feita a partir de partes de animais como o leão, a cabra, a serpente e o dragão.

[...] a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (Calvino, 1990, p. 81).

A exemplo disso, é possível apontar os eventos que se deram nos últimos anos, a crise sanitária, social, política e ambiental que vivemos, como um cenário que serviu de matéria-prima para a ficção, e, de uma forma privilegiada, para a FC. Alguns elementos do gênero explicam esse vínculo. Primeiramente, esses eventos fizeram com que a realidade vivida durante a pandemia de COVID fosse muitas vezes associada a uma distopia – um dos subgêneros da FC. Em segundo lugar, a combinação entre razão e imaginação que ocorre nas obras de FC propicia a construção de universos ficcionais que sejam diversos do nosso, mas que ainda correspondam ao conhecimento científico. Isso interessa a este trabalho na medida em que a pandemia deu força à crise em relação ao horizonte de futuro (levada adiante por outros desastres relacionados à ação antrópica), bem como impulsionou a produção de FC. Exemplo disso, é o romance publicado em 2021 e ganhador do prêmio Buriti, *Corpos Secos*, de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Bolesso e Samir Machado de Machado.

Corpos Secos é um romance distópico, escrito a oito mãos, em que cada capítulo é narrado por um sobrevivente que conta a maneira como atravessou uma pandemia gerada por um agrotóxico que transforma as pessoas em corpos secos, zumbis que atacam os humanos e os transformam em um deles. Esse atravessamento se dá temporalmente e espacialmente, visto que as personagens são obrigadas a deixar suas casas em busca de áreas seguras, em que haja menor risco de infecção. A narrativa se passa no Brasil e faz referência clara à pandemia de COVID-19, ainda que não a cite em nenhum momento, e ao governo Bolsonaro, que é criticado em alguns trechos da obra. Além disso, o negacionismo científico também é retratado quando algumas personagens questionam os cientistas e o uso de vacinas. Esse romance elabora uma realidade ficcional bem próxima a nossa – apesar de a pandemia de corpos secos ter uma causa e sintomas diversos daqueles que vimos na COVID-19, muitos dos anseios experimentados pelas personagens são correlatos aos vivenciados no auge da pandemia –, todavia gera uma extrapolação da realidade ao inventar uma doença que transforma as pessoas em corpos secos. Esse evento tem como consequência um colapso na estrutura social, já que o caos toma conta do país e as pessoas passam a transitar por ele em busca de um local seguro, saqueando postos de gasolina e supermercados, sem um governo que as ampare. Além disso, os corpos secos, seres em processo de putrefação que ainda caminham e infectam outras pessoas, mas já sem

consciência de si, servem de metáfora para o processo de alienação em que as pessoas passam a infectar outras com medo e desinformação, contribuindo para o colapso social. Mesmo que relativo a um evento histórico muito recente, *Corpos Secos* é um exemplo de como a FC se utiliza da história como matéria-prima, extrapolando os elementos da realidade, a fim de construir imagens que funcionam como metáforas dos processos históricos.

Tendo em vista que se dissociam da necessidade de representação da estrutura da realidade social, as obras de FC dão espaço para uma análise das estruturas mais profundas que compõem essas realidades. A partir da observação do passado e do presente, a FC especula sobre desdobramentos de elementos da realidade. Apesar de serem conhecidas como narrativas que antecipam o futuro, as obras de FC se voltam para processos históricos e questões sociais e políticas de seu tempo, extrapolando-as, e assim proporcionam uma perspectiva distanciada (porque são ficcionais e não correspondem à nossa realidade imediata) e, ao mesmo tempo, mais profunda, porque o distanciamento permite uma análise mais apurada da estrutura social. Como Jameson (2021) aponta, esse distanciamento da nossa realidade imediata indica que, ao transformar o nosso presente no passado de um futuro por vir, a FC torna possível olharmos um presente histórico intolerável a olho nu. Além disso, como afirma Roberts (2000), a “FC não nos projeta no futuro; ela nos relata histórias sobre nosso presente, e, mais importante, sobre o passado que nos levou a esse presente. Contra intuitivamente, FC é um modo *historiográfico*, um meio simbólico de escrita sobre a história” (Roberts, 2000. p. 36). A FC, portanto, elabora o presente, assim como o passado que o engendrou.

A compreensão da FC enquanto um modo historiográfico, uma escrita simbólica da história, conduz aos questionamentos: o que surge do nosso presente o do nosso passado no futuro imaginado por Okorafor e por Valek? Quais são os eventos do passado que irrompem em suas obras e como eles se relacionam com o nosso tempo? A fim de responder a essas perguntas, irei observar alguns desses irrompimentos do passado mais detidamente, relacionando a realidade ficcional com a realidade factual, a fim de entender como a tradição dos himba e sua relação com outros povos, em *Binti*, ou a rememoração de uma história natural, em *As águas-vivas não sabem de si*, evocam elementos que se relacionam com as problemáticas que se desenrolam na nossa realidade.

Quando falamos de irrompimento do passado, estamos fazendo referência à obra de Walter Benjamin, mais especificamente a suas reflexões sobre a história presente nas suas teses de *Sobre o conceito de histórias*, comentadas por Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Benjamin defende que a história não pode ser apreendida em sua totalidade. Sendo a memória e o esquecimento uma unidade dialética, há sempre algo que é lembrado e algo que é

deixado às traças. A historiografia preconiza determinados eventos e perspectivas sobre esses eventos. Assim, a história é sempre contada da perspectiva dos vencedores, enquanto a perspectiva dos vencidos é suprimida, esquecida, apagada. Tendo em vista a impossibilidade de se compreender a história em sua totalidade e o fato de que há uma perspectiva que é continuamente privilegiada ao longo da história, o filósofo propõe um modo historiográfico que crie uma descontinuidade temporal. Para isso, é necessário o aniquilamento das noções de progresso e de decadência, que sugerem que estamos sempre evoluindo e que o passado sempre é superado, e propõe uma forma menos linear de olhar para os movimentos da história.

Jeanne Marie Gagnebin⁴⁹ explica a concepção de tempo benjaminiana a partir das três palavras que os gregos tinham para denominar o tempo: *cronos* (que remete ao deus que come seus filhos, a um caráter destruidor), *aion* (o tempo da eternidade) e *kairós* (momento de interrupção, momento da ocasião). Assim, ela aponta *kairós*, o momento de interrupção, da ocasião, como o tempo ao qual Benjamin se refere ao propor seu modo historiográfico. Esse seria o momento de ocasião no qual o passado irrompe no presente e no qual é possível articular o passado historicamente em relação ao presente. Tal articulação é feita a partir da imagem dialética, que é descrita como um relâmpago que surge do encontro do passado com o presente. Sendo a leitura da imagem dialética interpelada pelo momento presente, ela é única e dinâmica. Esses relâmpagos que surgem em razão do encontro do passado e do presente interrompem o curso da história e proporcionam o despertar de “um saber não consciente do passado” (Muricy, 1998).

Segundo esse modo historiográfico materialista, cada época constrói simultaneamente seu passado e seu futuro. O passado de cada época resulta das imagens do passado que se apresentam no presente, cada época retomará momentos históricos que auxiliam na compreensão do momento atual. Assim como o presente, o futuro de cada época também está fundamentalmente ligado à retomada do passado. Em *Imagens dialéticas – Alegorias da Dialética*, Kátia Muricy afirma que para o historiador materialista, o passado e o futuro estariam no presente. Todavia, esse futuro é um futuro do pretérito, um futuro anterior que permite a formulação de *como poderia ter sido*. Retomando a diferenciação aristotélica entre o trabalho do poeta e o trabalho do historiador, percebe-se que esse futuro anterior se vincula a um caráter mimético da linguagem, ou seja, a produção de uma imagem poética verossímil ou necessária. Assim como o poeta descreve os acontecimentos prováveis ou críveis, a partir da formulação do *como se possível*, esse futuro anterior, o futuro de cada época, é uma projeção abstrata, fruto

⁴⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Leitura das Teses “sobre o conceito da História”** - XXI Semana dos Alunos de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, Palestra realizada na SAF XXI, em 2020.

da retomada do passado. Logo, cada época é a origem de seu passado e seu futuro, criados a partir da reconstituição do passado e do seu encontro com o presente. Nesse sentido, proponho que o passado que irrompe nas obras aqui analisadas seja observado tanto no que concerne ao seu vínculo com o momento presente quanto em relação ao futuro que é projetado a partir de sua retomada.

Outra possibilidade de compreensão menos linear do tempo é a proposta por Santo Agostinho em *Confissões*, obra na qual ele elabora o conceito de *tríplice presente*. Argumentando que nem sempre usamos os termos próprios para falar das coisas, Agostinho propõe que, no lugar de pensarmos em termos de passado, presente e futuro, indicando uma linearidade temporal, pensemos em três tempos coexistentes no momento presente. No lugar de *passado, presente e futuro*, portanto, ele sugere a terminologia *memória, atenção e espera*. A mudança terminológica aponta para a coexistência dos três tempos no presente, de maneira que o passado se faz presente por meio da memória, o presente, através da atenção, e o futuro, da espera. Enquanto o uso dos termos *memória e atenção* é bem compreensível, a escolha do termo *espera*, em referência ao futuro, não é tão evidente. Como sinônimos de espera encontram-se: aguardar, ter esperança, gestar, estar destinado a algo, supor. Esses sinônimos indicam algo ainda por vir, incompleto, em desenvolvimento, incerto. Assim, esse termo sugere a presença de algo, mas, ao mesmo tempo, uma certa incerteza, já que esta coisa ainda está em desenvolvimento, não está finalizada.

Em comentário ao ato de prever o futuro, Agostinho argumenta que não se pode ver o que não existe ainda, logo o que se observa é o que está presente, não o que ainda está por vir, mas seus indícios, que já se apresentam a nós. Portanto, aquele que vê o futuro, vê na verdade uma imagem das coisas futuras, daquilo que é esperado, mas que já está presente. E sendo a memória o passado que se faz presente, infere-se que ela também faz parte dessa imagem de coisas futuras concebida no espírito, que se constitui a partir dos vestígios do futuro e do passado que se apresentam no momento presente. De certa forma, retornamos à ideia da Quimera, segundo a qual não é possível imaginar algo a partir do nada. Assim como a construção do futuro de cada época para Benjamin, a predição do futuro, para Agostinho, está atrelada a um encontro desses três tempos no momento presente.

Esmiuçando ainda o termo *espera*, vamos nos deter um instante sobre seu sinônimo, *gestar*. A imagem de um futuro em gestação indica que ele já está presente, mas ainda em desenvolvimento e não tão evidente. Há sinais de que ele virá, mas ainda não é possível vê-lo. A ideia de gestar o futuro, esperar o futuro, propõe que o futuro está em construção, que ele é resultado da criação de cada época. É isso que Benjamin afirma quando diz que cada época é a

origem, bem como o que Ailton Krenak evidencia quando diz que todo momento é o momento da criação do mundo (Krenak, 1992, p. 4). Essas afirmações conduzem à percepção de que o agora é um momento decisivo para o futuro, pois é no presente que as ações que engendram o futuro são feitas.

É nesse sentido que Ailton Krenak (2022), em palestra na UFMG, afirma que o futuro é hoje. Para ele, nós, brancos, temos dificuldade de invocar o futuro agora, o futuro é sempre outro lugar, que não o aqui e agora. Isso porque “o futuro agora implica na responsabilidade agora, em não negociar mais nada, não aceitar os termos que o capitalismo impõe, que é o de sermos consumidores” (Krenak, 2020). Os ideais de desenvolvimento e progresso, propagados pelo capitalismo, são responsáveis pela predação do mundo e por este presente intolerável, distópico. Quando nos propomos a pensar um outro mundo, muitas vezes, nos deparamos com a pergunta: um outro mundo é possível? Em resposta a isto, Krenak afirma que o mundo é uma invenção da nossa cabeça, que nós inventamos o mundo, e precisamos ter a disposição amorosa de pensar o futuro agora, sem postergar para um tempo que não sabemos se virá. Nesse sentido, o futuro faz parte do presente na medida em que a ação feita hoje cria as possibilidades de amanhã.

As obras literárias *Binti* e *As águas-vivas não sabem de si* apresentam relações entre seres humanos e outros seres vivos, assim como relações no interior da sociedade humana, que apontam para questionamentos próprios do nosso tempo, e indicam que existe uma busca por outras maneiras de se habitar o mundo e por outros mundos possíveis. Nenhuma das narrativas deixa claro o ano em que se desenvolve, mas, a julgar pelas tecnologias que permeiam esses universos ficcionais, podemos inferir que a trilogia de Okorafor se desenrola em um futuro distante, em que as viagens interplanetárias são comuns. No romance de Valek, o núcleo narrativo que conta a história da mergulhadora Corina parece se desenrolar em um espaço-tempo muito próximo ao nosso ou, no máximo, em um futuro próximo, tendo como diferença substancial apenas algumas tecnologias de mergulho mais avançadas, que conferem plausibilidade à narrativa. Ainda que não se desenvolva exatamente no futuro, elegi a obra pelos questionamentos que evoca, entendendo que o futuro é agora. Ou seja, é possível observar hoje os vestígios de um futuro que já se apresenta. Assim, a análise das relações humanas, das relações interespecies, das tecnologias ficcionais e do passado que irrompe nas obras visa trazer à tona as demandas que encaramos quando olhamos para o futuro, como elas integram nossa realidade e de onde se originam.

Capítulo 2:

O futuro do presente

2.1 História, ficção e ciência

“Gostaria de poder lhes contar sobre professores de ciência inspiradores nos meus tempos de escola primária e secundária. Mas, quando penso no passado, não encontro nenhum. Lembro-me da memorização automática da tabela periódica dos elementos, das alavancas e dos planos inclinados, da fotossíntese das plantas verdes, e da diferença entre antracito e carvão betuminoso. Mas não me lembro de nenhum **sentimento de sublime**, de deslumbramento, de nenhum indício de uma perspectiva evolutiva, nem de coisa alguma sobre ideias errôneas em que outrora todos acreditavam. [...] Meu interesse pela ciência foi mantido durante todos esses anos escolares pela leitura de livros e revistas sobre a realidade e a ficção científica” (Sagan, 2006, p. 15, grifo meu).

Durante o primeiro capítulo, tratei da ficção, mais especificamente da FC. Descrevi um breve histórico do gênero, seu desenvolvimento em terras brasileiras, e o movimento afrofuturista, um dos desdobramentos da FC. Neste segundo capítulo, pretendo destacar o vínculo do gênero FC com o passado. Para isso, esta primeira seção será dedicada aos entrecruzamentos entre história, ficção e ciência, evidenciando os encontros entre as três disciplinas a partir do método da narrativa histórica, bem como da relação delas com o tempo, o acaso e a aleatoriedade. Como exemplo de divulgação científica, em que esses entrecruzamentos também acontecem, convocarei a primeira temporada do podcast *20 mil léguas*, da livraria Megafauna, que narra a jornada de Charles Darwin. A escolha pelo *podcast* se deve não só à sua forma – que enlaça ciência, história e literatura – mas também à sua temática. Isso porque certas compreensões sobre a teoria da evolução, a teoria do ancestral comum, serão importantes para a análise do romance *As águas-vivas não sabem de si*. Já que o romance adota uma perspectiva evolucionista quando narra a história dos tripulantes de Auris em relação à história do desenvolvimento da vida como um todo, abrangendo uma história natural que vai desde o primeiro organismo unicelular à vida de Corina, uma mergulhadora.

A epígrafe que abre esta seção foi retirada da obra *O mundo assombrado pelos demônios*, escrita pelo cientista planetário e astrônomo, Carl Sagan. No trecho, Sagan fala do seu contato inicial com a ciência, ainda na escola. Em suas lembranças, estão a tabela periódica, a fotossíntese, as alavancas e os planos inclinados, mas nenhum sentimento de sublime. O grifo na epígrafe foi feito com a intenção de ressaltar o termo, que já apareceu anteriormente neste trabalho. Cunhado por Kant (2018) durante o Iluminismo, o sublime se desenvolve em relação ao belo. Ou seja, é um sentimento de dupla espécie, dividindo-se entre sublime e belo, sendo que o primeiro comove e o segundo estimula:

A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que porém é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo. (Kant, 2018, p. 32)

São dois sentimentos próximos, porém distintos. Enquanto a visão de um prado florido provoca o sentimento de belo, um sentimento alegre e jovial, a vista de uma cordilheira causa uma satisfação acompanhada de um assombro. Em termos de dimensão, o sublime precisa ser grandioso, enquanto o belo pode ser pequeno. Quanto aos detalhes, o sublime deve ser simples, já o belo pode ser adornado. Kant subdivide o sublime em três: o sublime terrível (aquele que vem acompanhado de assombro ou de melancolia), o sublime nobre (que é permeado por uma calma admiração) e o sublime magnífico (cuja beleza atinge uma dimensão sublime).

Outra possível definição é a de Edmund Burke (1993), segundo a qual o sublime estaria relacionado à dor e ao perigo, visto que, para ele, esses tormentos são mais poderosos do que qualquer sensação que provenha do prazer. Para ele,

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz (Burke, 1993, p. 48).

Existem ainda termos similares, que costumam surgir em estudos de FC, como sentimento de espanto ou sentimento de maravilhoso. Ainda que próximos do sublime, esses termos não se referem exatamente à mesma coisa. Csicsery-Ronay (2008) define *sense of wonder* – o que se chama de **sentimento de espanto** ou **sentimento de maravilhoso** – como uma expansão poderosa da consciência do cotidiano, que leva à percepção de que o universo material envolve mais do que qualquer um pode imaginar. A FC transporta o leitor do mundano a mundos imaginados que vão além do conhecido, e o que engendra a liberação do mundano é o sublime ou o grotesco. Csicsery-Ronay entende o sublime e o grotesco como reações ao sentimento de espanto, de forma que o **sentimento de sublime** é a reação em que o ato de compreender um fenômeno observado é percebido como maravilhoso, isto é, há um deslumbramento diante da possibilidade de conhecer e entender algo mais profundamente. Já

no grotesco, objetos aparentemente familiares e sob controle sofrem transformações não observadas em nenhum lugar do mundo, o que provoca um distúrbio no mundo racional, natural e na ordem. Assim, o sentimento de sublime e o sentimento de grotesco deslocam o sujeito que experiencia tais transformações do modo da percepção habitual. Essas reações estão no cerne da FC, pois ambas estão relacionadas a estados de consciência comuns à ciência e à arte: “responsividade aguda a objetos do mundo, o teste de categorias convencionalmente usadas para interpretar o mundo, e o desejo de articular o que a consciência acha inarticulável”⁵⁰ (tradução minha).

Os sentimentos de sublime e de grotesco são relacionados e difíceis de distinguir. Sendo afetos, estão também relacionados ao sujeito que os experiencia, dessa forma o que é percebido por alguém como sublime pode ser percebido por outro como grotesco: “A física quântica parece grotesca para aqueles que não aceitam a irreduzibilidade da indeterminação; e é vista como sublime por aqueles que a aceitam”⁵¹ (tradução minha). Se o sentimento de sublime – comum tanto à ciência quanto à arte – é uma reação ao sentimento de espanto que retira o sujeito do modo de percepção habitual, quando Sagan afirma não ter vivenciado essa reação por meio do ensino escolar de ciência, ele aponta para uma problemática do ensino tradicional.

Extremamente mecanicista, o ensino de ciência nas escolas geralmente se volta para a memorização de fórmulas, de maneira abstrata. Com isso muitos estudantes não entendem de fato os fenômenos ali descritos nem conseguem conectar o conhecimento adquirido com o mundo material. A história do conhecimento científico é muitas vezes deixada de lado, como aponta Sagan: “nenhum indício de uma perspectiva evolutiva, nem de coisa alguma sobre ideias errôneas em que outrora todos acreditavam” (Sagan, 2006, p. 15). Em contraste a isso, está a leitura de livros e revistas sobre ciência e a leitura de FC, que têm uma forma narrativa que engendra o deslumbramento diante do conhecimento, colaborando com a divulgação científica. Nesses livros e revistas, sejam, de ciência ou FC, encontramos a especulação (típica da ciência) costurada a modos narrativos típicos da história ou do ficcional, o que torna a leitura estimulante.

Recentemente diversas publicações têm tido o cuidado de tornar o texto mais palatável, propiciando a divulgação científica, por meio de estratégias narrativas. Uma editora que tem se destacado nesse campo é a Ubu Editora. Durante a pandemia de COVID, Leda Cartum e Sofia

⁵⁰ “acute responsiveness to the objects of the world, the testing of the categories conventionally used to interpret the world, and the desire to articulate what consciousness finds inarticulable” (Ciscsery-Ronay, 2008, p. 147).

⁵¹ “Quantum physics appeared grotesque to those who did not accept the irreducibility of indeterminacy; it is viewed as sublime by those who do” (Ciscsery-Ronay, 2008, p. 147).

Nestrovski se dedicaram à elaboração de um *podcast* de divulgação científica. Realizado pela livraria Megafauna, o *podcast 20 mil léguas* foi intitulado em homenagem à obra de Jules Verne, evidenciando a jornada exploratória em que ele conduz seus ouvintes. Algo que marca o *podcast* é o fato de que ele é narrado por duas mestras em literatura e tem como proposta ler cientistas como escritores. A aproximação entre ciência e literatura é reiterada também pelo próprio nome, dado em referência à obra de Jules Verne. As narradoras lembram que, na ocasião da publicação da obra, o editor de Verne haveria dito: “É chegada a hora de a ciência tomar o seu lugar no campo literário”.

A primeira temporada do *podcast* narra a viagem do naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) a bordo do HSM Beagle, crucial para a elaboração de sua teoria da seleção natural. Como as narradoras de *20 mil léguas* destacam, Darwin também tinha seu vínculo com a literatura e foi um leitor de William Wordsworth, poeta inglês que, com Samuel Taylor Coleridge, fundou o romantismo na literatura inglesa com a publicação de *Lyrical Ballads* (1788). São de Wordsworth os versos: “Come forth into the light of things/ Let Nature be your teacher”, em tradução livre: “Aproxime-se da luz que emana de todas as coisas/ Deixe a Natureza ser sua professora”. Esses versos poderiam entoar o proceder do naturalista, que teve como diferencial seu período em campo, durante o qual passou por Cabo Verde, Ilhas Malvinas, Ilhas Canárias, Cabo da Boa Esperança, Fernando de Noronha, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Terra do Fogo, Patagônia, Valparaíso, Ilhas Galápagos, Taiti, Havaí, Nova Zelândia, Nova Guiné, Austrália, dentre outros... A viagem foi programada para durar cerca de dois anos e acabou se estendendo, chegando aos quatro anos e nove meses de duração.

Inicialmente Darwin havia sido indicado como companheiro de gabinete do capitão Fitz Roy, pois era proibido ao capitão o convívio com seus subordinados, sendo necessária uma companhia de mesma classe social que ele. Contudo era comum que estivesse a bordo desses navios um naturalista e, em pouco tempo de viagem, Darwin substituiu o naturalista da tripulação, quando este brigou com Fitz Roy. Durante esse tempo a bordo, Darwin manteve um diário, depois publicado como *O diário do Beagle*, e coletou mais de 1500 espécimes, muitos nunca antes vistos pelos europeus. Aliando teoria e prática, Darwin levou a bordo 245 livros, sendo que, com exceção de três pessoas, o restante dos tripulantes eram analfabetos.

Três eventos que marcaram a viagem de Darwin voltariam à tona na ocasião da elaboração de sua teoria da evolução: o terremoto de grande escala no Chile, em 1835; os fósseis de animais gigantes na América do Sul; e a observação de pássaros nas Ilhas Galápagos. Esses eventos evidenciaram a relação entre os seres do passado e os do presente, bem como estimularam o pensamento sobre a transformação dos seres ao longo do tempo. É importante

lembrar que muitos dos cientistas da época tinham uma perspectiva fixista, isto é, acreditavam que as espécies que habitavam a Terra sempre haviam existido da mesma forma que se apresentavam naquele momento. Segundo esse ponto de vista, nem a evolução nem a extinção existiam. Quando muito, ao encontrarem fósseis de espécies desconhecidas, alguns argumentavam que se referiam a espécies que não foram colocadas na arca de Noé, assumindo assim uma explicação sobrenatural para a única extinção que haveria acontecido.

A princípio Darwin adotava esse olhar fixista, ainda que seu pai e seu avô fossem evolucionistas. Leda Cartum e Sofia Nestrovski contam que o avô de Darwin, Erasmus, teria inclusive modificado o brasão da família, no qual havia o desenho de uma concha, incluindo uma frase que dava a entender que toda vida teria se originado no mar. É nesse sentido que os três eventos citados modificam sua percepção, já que o terremoto o conduz à percepção de que a Terra sofre transformações; com a descoberta de fósseis, ele questiona a ideia de que as espécies sempre haviam sido as mesmas. Nas Ilhas Galápagos, ele encontra três espécies de tordos, o que evoca um lampejo: essas espécies teriam um ancestral em comum. Isso o leva a considerar que “cada grupo de organismos descendia de uma espécie ancestral. Essa é a teoria da descendência comum de Darwin” (Mayr, 2005, p. 93). Algumas dessas questões já haviam sido elaboradas por geólogos e paleontologistas, cujas descobertas sobre a idade da Terra e de fósseis de animais gigantes haviam abalado a ideia de um planeta imutável, perene, postuladas pelo criacionismo. Esses desenvolvimentos do conhecimento sobre a Terra e a origem da vida se integraram a tal ponto à nossa visão de mundo que essas teorias atualmente são consideradas fatos por nós e suas premissas integram inclusive obras literárias, como *As águas-vivas não sabem de si*.

O principal trabalho do naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882) foi a obra *A origem das espécies por meio de seleção natural* ou *A preservação das raças favorecidas na luta pela vida*, publicada pela primeira vez em Londres em 1859. A obra desenvolve a teoria da evolução das espécies sob o mecanismo da seleção natural, formulado em 1844. Essa teoria é fruto do pensamento de uma época e foi integrada de tal forma ao pensamento ocidental que hoje, mesmo sem termos lido Darwin, pensamos o mundo em consonância com suas teorias. Em sua obra, Darwin se inspira, em relação à forma e também ao conteúdo, nos *Princípios de geologia* (1830-1833), de Charles Lyell, assim como presta a devida homenagem a Jean-Baptiste Lamarck, que argumenta em favor da noção de transformação constante dos seres vivos em *Filosofia zoológica* (1809). Também lembra de Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, que propôs a ideia de um germe primordial único do qual os outros seres vivos descenderiam, e de

seu avô, Erasmus Darwin, leitor de Buffon e dos enciclopedistas franceses, escritor de poemas científicos e evolucionista.

Entrecruzamentos entre ciência, história e ficção

Para desenvolver a ideia de que existem entrecruzamentos entre ciência, história e ficção, exemplificarei o uso de determinadas metodologias a partir de uma disciplina científica, a biologia. Darwin ainda permeia essa discussão, pois, como Paulo Pimenta (2018) destaca, a obra *A origem das espécies* teve grande importância para o desenvolvimento da biologia enquanto ciência com objeto próprio, dotada de princípios e procedimentos consolidados. O surgimento da biologia se deu no século XIX, em boa parte devido a Darwin, mas também a Gregor Mendel e Claude Bernard. Antes disso, o que havia era um *pensamento biológico*, isto é,

o interesse ou a preocupação de explicar a origem, o modo de existência e de operação dos seres organizados, e também um fenômeno a um só tempo óbvio e estranho, concomitante a eles: a vida. Desde a Antiguidade Clássica, no Ocidente, mas também com os chineses, os hindus, sem mencionar os povos ameríndios e as nações da África, foram e vêm sendo adotadas as mais diferentes práticas medicinais, que incidem no corpo e o concebem segundo variados modelos, produzindo saberes sobre a organização vivente (Pimenta *in* Darwin, 2018, p. 13-14).

De acordo com Mayr (2005), o reconhecimento da biologia enquanto uma ciência e sua autonomia foram conquistados mediante a refutação de alguns princípios equivocados – especialmente o vitalismo e a teleologia cósmica⁵²; a demonstração de que certos princípios físicos não eram aplicáveis à biologia; e a percepção de que a disciplina tinha princípios próprios, não aplicáveis ao mundo inanimado. Quando falamos da distinção entre a biologia e outras ciências, como a física e a química, estamos falando de um ramo específico da biologia, a biologia evolutiva. Isso quer dizer que a biologia é dividida em dois campos, a biologia mecanicista – ou funcional – e a biologia evolutiva. A primeira se detém sobre a fisiologia dos seres vivos, principalmente processos celulares, incluso o genoma. Todos os processos

⁵² O vitalismo surge como uma reação dos naturalistas ao mecanicismo da filosofia cartesiana. Diante do mistério da vida, o pensamento cartesiano optou por ignorá-lo, assumindo que os organismos não passavam de uma máquina. Descontentes com esse posicionamento de Descartes, alguns naturalistas assumem que os organismos são regidos por uma força vital, *Lebenskraft*. Já a teleologia cósmica lida com processos naturais que parecem conduzir a um fim ou uma meta específica. Um dos usos da teleologia foi feito por uma escola de evolucionistas. Para explicar os fenômenos evolucionistas progressivos, alguns evolucionistas – incluso Lamarck – se utilizaram da ortogênese, isto é, a ideia de que há na natureza um anseio intrínseco que conduz à perfeição.

funcionais podem ser explicados de maneira mecanicista – por isso o nome – através da física e da química, sem requisitarem qualquer explicação histórica. No entanto, quando se trata de aspectos do mundo vivo que levam em consideração o tempo histórico, isto é, que lidam com a evolução, adentramos o campo da biologia evolucionista ou biologia histórica.

A biologia evolucionista ou biologia histórica se diferencia das ciências mecanicistas também em relação ao método. As ciências mecanicistas conseguem replicar fenômenos da natureza em laboratório, sendo possível que outro cientista replique o experimento e chegue ao mesmo resultado. A biologia evolutiva não é capaz de replicar os fenômenos que estuda em laboratório, afinal, como poderíamos replicar, por exemplo, a origem das espécies? Diante dessa impossibilidade, ela usa do método da narrativa histórica, sendo esse o motivo de Mayr (2005) considerá-la uma ciência histórica. Como dito, para que a biologia se constituísse enquanto uma ciência autônoma, foi necessário demonstrar que nem todos os princípios físicos e químicos eram aplicáveis a ela, e que era dotada de princípios próprios. A falta de aplicabilidade desses princípios muito se deve ao impacto do acaso e da aleatoriedade em sistemas vivos.

De maneira análoga, o acaso e a aleatoriedade também atuam na história humana. A biologia e a história têm em comum o fato de levarem em consideração a ação do tempo, bem como a contestação à teleologia. Isto é, os historiadores já não aceitam a história teleológica, ou seja, aquela que acredita que tudo se encaminhou da maneira necessária para que chegássemos ao ponto em que estamos. Lidamos hoje com o acaso como fator determinante dos processos históricos, entendemos o tempo como um devir, como uma construção na qual o acaso e a necessidade atuam como forças determinantes. Isso também nos leva a considerar que o nosso contexto não era inevitável, que existiam inúmeras possibilidades, e que foi a ocorrência de determinadas circunstâncias que nos levou ao lugar em que chegamos.

Lembro o conceito de multiverso na FC, em que cada acontecimento ou decisão gera uma bifurcação na linha do tempo, como sugere Bráulio Tavares, “Cada momento presente é a encruzilhada entre várias opções possíveis, inclusive na escala mais banal” (Tavares, 1986, p. 45). De alguma maneira, essa árvore de possibilidades também emerge da história, criando o que Paul Ricœur, chama de “os possíveis escondidos no passado efetivo” (Ricœur, 2010, p. 327). Se nas obras de FC que lidam com o conceito de multiverso, as linhas do tempo que divergem da nossa realidade geram um universo à parte, para nós, elas geram o campo do “como se possível”, isto é, da própria ficção. Assim aquilo que não se deu factualmente, que não pertence ao campo da história, pode ser imaginado de inúmeras maneiras.

O acaso também participa do campo do ficcional. Como foi apontado na última seção, Rancière (2021) lembra que, no pensamento aristotélico, o que diferencia a experiência cotidiana da ficção não é a falta de realidade e, sim, um acréscimo de racionalidade. Isto é, na ficção os acontecimentos da intriga se dão por necessidade ou verossimilhança. A passagem da fortuna ao infortúnio está intrinsecamente ligada à ação humana e ao conhecimento. Todavia, a racionalidade ficcional, que relaciona os acontecimentos à ação humana e ao conhecimento, tornando-os necessários, não impera na vida da maioria das pessoas. Pelo contrário, para a maioria das pessoas, os acontecimentos não são regidos por uma causa, não têm uma razão de ser, são fruto do acaso.

Levando isso em consideração, Rancière defende que o que muda com a chegada da Idade Moderna é que a literatura se destitui da racionalidade ficcional, incorporando a potência de história presente no cotidiano. Há, na Idade Moderna, uma cisão da racionalidade ficcional, em que a realidade de uma história em evolução e o ser humano e suas complexidades já não fazem parte do mesmo tema. Quando a temporalidade e a causalidade deixam de estar articuladas, como estavam na tradição aristotélica, a literatura passa a se dedicar ao “momento qualquer”, que está entre a repetição do mesmo e a emergência do novo. A observação dos movimentos constitutivos da ficção moderna possibilita perceber certa aproximação das fronteiras entre o relato e a invenção, a inclusão de situações e seres antes marginalizados nas narrativas, assim como as apropriações das formas do ficcional pelo relato e pela ciência, que se dedicam respectivamente ao real e à verdade.

Outrora, na tradição aristotélica, o trabalho do historiador e o trabalho do poeta foram bem divididos. O primeiro seria responsável pela descrição dos fatos que ocorreram, e o segundo se debruçaria sobre o que poderia ter ocorrido, segundo a necessidade ou verossimilhança. Assim o trabalho do historiador se refere ao particular, e o do poeta, ao universal. No entanto, hoje, conseguimos observar certa permeabilidade nas fronteiras entre o fato e a ficção, o que não significa dizer que nada é real ou que tudo pode ser real. Existem imaginações e fatos observáveis, isso é certo. O que defendo aqui é que os modos narrativos da história e da ficção compartilham certos modos de operar. Ricouer (2010) defende que somos leitores de história tanto quanto de ficção, e que a teoria da leitura criou um espaço para as trocas entre esses modos narrativos. Ele chama de *entrecruzamento entre história e ficção* a percepção de que há uma estrutura fundamental, ontológica e epistemológica, que vincula esses campos de forma que eles só se concretizam mediante ao empréstimo da intencionalidade de um ao outro. Ou seja, a história se utiliza da ficção para reconfigurar o tempo e vice-versa. Assim temos a ficcionalização da história e a historização da ficção.

Ricouer argumenta em favor da tese de que o ato de narrar reconfigura a experiência temporal, tornando o tempo, tempo humano. A transposição entre o tempo do mundo e o tempo vivido só é possível mediante a construção de alguns *conectores*. Um desses conectores seria o calendário, que evidencia o movimento do sol e organiza informações sobre a hora e as estações (procedimentos inventivos). Acontecem dois trabalhos: um de percepção de um fenômeno que faz parte do universo astronômico e do universo humano; e outro de leitura e interpretação de signos. O segundo fenômeno que evidencia o caráter imaginário dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico é o vestígio. Enquanto *efeito-signo*, no fenômeno do vestígio, observa-se a marca deixada e as atividades de interpretação ligadas ao caráter de significância dessa marca, que está presente e vale por algo passado:

O caráter imaginário das atividades que medeiam e esquematizam o vestígio se comprova no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só se lhes atribui valor de vestígio, ou seja, de efeito-signo, *figurando* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, conforme a observação de Heidegger mencionada acima, o *mundo* que, hoje, *falta*, por assim dizer, em torno da relíquia (Ricœur, 2010, p. 316).

O caráter imaginário que Ricouer entende como um empréstimo da ficção à história é a elaboração de uma narrativa histórica que transforma o fóssil, a ruína, o objeto, o monumento em vestígio. Isso se dá no trabalho imaginativo de figurar o mundo, no contexto em que o objeto estava inserido. Assim o fóssil, a ruína, o objeto, o monumento se converte em vestígio, pois é uma “coisa presente que vale por uma coisa passada” (Ricœur, 2010, p. 315). É possível encontrar empréstimo semelhante nas ciências, quando, por meio da narrativa histórica, figura-se o contexto dos fenômenos observados, nas ocasiões em que estes não são replicáveis em laboratório. Dessa forma a narrativa histórica aplica o “como se”, próprio do ficcional, na ciência. O ato de figurar ao qual temos nos referido é o exercício

[...] mediante o qual a imaginação se torna visionária: o passado é o que eu teria visto, aquilo de que eu teria sido testemunha ocular se tivesse estado lá, assim como o outro lado das coisas é aquele que eu veria se as olhasse do lugar de onde você as considera (Ricœur, 2010, p. 317).

Ricœur ainda ressalta outros empréstimos do ficcional ao campo histórico, sendo um deles direto da função metafórica do “ver-como”. Essa referência ao metafórico ajuda na refiguração do tempo pela história. Ainda defende que a escrita da história imita certos tipos de composição da intriga, legados da tradição literária, de maneira que vemos certos eventos

históricos como *trágicos*, *cômicos*, etc. Tais entrecruzamentos tornam possível que a mesma obra possa “ser um grande livro de história e um admirável romance” (Ricœur, 2010, p. 318). A este fenômeno, Ricœur dá o nome de “efeito de ficção”, bem como evidencia que, na sua ocorrência, aderimos também ao pacto de leitura. Isto é, quando lemos um livro de história como um romance, aceitamos o pacto de leitura, que suspende temporariamente nossa desconfiança quanto ao que é narrado. Assim os historiadores conseguem “fazer ver”. No entanto, o efeito de ficção entra em conflito com a vigilância crítica que o próprio historiador exerce e tenta comunicar ao leitor, engendrando uma espécie de ilusão controlada. O que surge aqui é uma ilusão de presença com um distanciamento crítico, que permite que o passado seja posto diante dos olhos, que seja retratado.

Ora, se por um lado há um empréstimo da ficção à história, há também um empréstimo da história à ficção, que torna o “como se passado” essencial à ficção. Um primeiro indício desse empréstimo seria, segundo Ricœur, que as narrativas são escritas no passado. No entanto, ele assinala que Weinrich interpreta o uso dos tempos pretéritos que regem o narrar sem nenhuma função temporal, eles apenas indicariam a entrada em narrativa, a exemplo do “era uma vez”. Ricœur discorda de Weinrich ao entender o tempo da narrativa como um “quase passado”. De acordo com sua perspectiva, os acontecimentos contados em uma narrativa de ficção são fatos passados para a *voz narrativa*, que pode ser identificada ao autor implicado, isto é, um disfarce do autor real. A voz narrativa conta o que para ela ocorreu, de modo que, ao assumirmos o pacto de leitura, aceitamos que os acontecimentos narrados por essa voz pertencem ao seu passado.

Outra razão pela qual Ricœur considera o “como se passado” essencial para ficção é decorrente da regra de ouro da composição da intriga, postulada por Aristóteles, segundo à qual ela deve ser provável ou necessária. Sob a distinção de que a história cuida do passado efetivo enquanto a poesia lida com o possível, Aristóteles relaciona o que ocorreu – o passado efetivo – com o particular; e o que poderia ter ocorrido – a poesia – com o geral⁵³ ou universal⁵⁴, sendo este “o tipo de coisa que um certo tipo de homens faz ou diz, provável ou necessariamente”⁵⁵ (Aristóteles *apud* Ricœur, 2010, p. 326). A primazia que Aristóteles confere à história deve-se a esta se ater ao que ocorreu, assim como uma boa tragédia é aquela que se dedica a nomes

⁵³ Termo usado na tradução de Claudia Berliner de *Tempo e Narrativa*.

⁵⁴ Termo usado na tradução de Paulo Pinheiro de *A poética*.

⁵⁵ Como estou comentando o desdobramento da tese de Ricœur a partir de uma leitura de Aristóteles, cito a tradução que integra o texto de Ricœur, publicada pela editora Martins Fontes.

comprovados. O motivo desta predileção é que o possível é *persuasivo*. Assim, para ser persuasivo, o provável precisa estabelecer uma relação de verossimilhança com o ter-sido.

A simulação do passado pela ficção teria sido “obscurecida posteriormente pelas discussões estéticas suscitadas pelo romance realista” (Ricœur, 2010, p. 326). Essas discussões engendradas pelo romance realista teriam tornado a verossimilhança algo muito próximo à semelhança ao real, o que coloca o ficcional no plano da história. Ainda que, de acordo com Ricœur, os romancistas do século XIX possam ser lidos como historiadores ou sociólogos, a ligação direta com a função histórica não traz à tona a questão da verossimilhança de modo mais autêntico. Pelo contrário, seriam as obras que não detém tanta preocupação em retratar sua época as mais prolíferas para um estudo da *mimesis* da ação:

A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimesis. É precisamente quando uma obra de arte rompe com esse tipo de verossimilhança que revela sua verdadeira função mimética. O quase passado da voz narrativa se distingue então totalmente do passado da consciência histórica. Identifica-se em contrapartida com o provável no sentido do que poderia ocorrer (Ricœur, 2010, p. 327).

Observa-se então que ainda que história e ficção façam empréstimos uma à outra com a finalidade de ajudar na reconfiguração do tempo, “o quase passado da voz narrativa se distingue tão totalmente do passado da consciência histórica” (Ricœur, 2010, p. 327). Ressalto a distinção a fim de evitar qualquer má interpretação que conduza à noção de dissolução das fronteiras entre fato e ficção. A distinção entre história e ficção é feita inclusive quando Ricœur usa termos como “quase passado” ou “quase histórico” para se referir ao ficcional. Então o que fica evidente aqui é a identificação do quase passado com o provável, com o universal. No entanto, o caráter “quase histórico” da ficção a libera para explorar as possibilidades do passado efetivo. O campo da poesia pode, portanto, adentrar as possibilidades do passado efetivo, assim como os possíveis do puramente ficcional. Assim a narrativa ficcional não mantém nenhum tipo de obrigação com o que de fato ocorreu, ainda que possa fazer dos fatos sua matéria-prima.

A partir de uma extrapolação da tese de Ricœur, tenho como objetivo analisar os entrecruzamentos entre a história, a ficção e a ciência. O interesse em fazer a articulação entre esses campos se deve ao fato de que ciência, história e ficção permeiam as obras de FC. Isso porque essas obras literárias são textos ficcionais que engendram uma realidade estranha à nossa, porém os elementos que distinguem a realidade ficcional da realidade observada têm explicações que envolvem premissas científicas, e não sobrenaturais. Além disso, como afirmei anteriormente, a FC por vezes é compreendida como um “modo historiográfico, um meio

simbólico de escrita sobre a história” (Roberts, 2000. p. 36), pois retoma processos históricos a partir de uma perspectiva distanciada, e ao mesmo tempo mais profunda, na medida em que o distanciamento permite uma análise mais detalhada da realidade.

Retomando o entrecruzamento entre ciência, história e ficção, um dos elos que conecta os três campos é a narrativa histórica. Usado pela biologia evolutiva e por outras ciências que estudam fenômenos não replicáveis em laboratório, esse método usa o mesmo recurso que a história toma de empréstimo da ficção. Quando o naturalista e zoologista francês Georges Cuvier (1769-1832) encontra ossadas de mamutes e mastodontes e constata, através de uma análise das arcadas dentárias, que essas ossadas são distintas daquelas de animais vivos, como elefantes asiáticos e africanos, ele percebe que se tratam de espécies distintas. Nesse período, as ideias de evolução e de extinção não faziam parte do paradigma. Fósseis e ossadas encontradas que não fossem de espécies viventes eram explicadas de maneira sobrenatural: seriam animais que ficaram de fora da arca de Noé. A descoberta de Cuvier o leva a considerar a possibilidade de extinção das espécies, ainda que se conservasse um fixista, isto é, não levava em consideração história dos seres vivos, se preocupava em como eles eram no momento de sua observação.

É nesse contexto científico que Charles Darwin começa seus estudos. Como trouxe anteriormente, três momentos a bordo do HMS Beagle são significativos para a constituição de seu pensamento acerca da evolução. Um terremoto no Chile o faz perceber que até mesmo a estrutura geológica da Terra sofre transformações. Os fósseis de animais gigantes o levam a considerar a extinção de espécies, assim como Cuvier. E, por fim, a observação de três pássaros muito parecidos nas Ilhas Galápagos o fazem considerar a existência de um ancestral comum. Em conjunto, essas observações germinam a ideia de transformação, de que tanto a Terra quanto os seres vivos se modificam ao longo do tempo. Através de um exercício imaginativo, ele elabora uma narrativa histórica que figura o mundo e suas transformações. Assim, a partir da observação dos tordos e de sua hipótese de uma descendência comum, ele figura esse ancestral que se origina no mar, suas transformações ao longo do tempo, que dão origem à vida tal qual a conhecemos. Ora, não seria esse o caráter imaginário que Ricouer identifica como um empréstimo da ficção à história? Aquele que elabora uma narrativa histórica que transforma o fóssil, a ruína, o objeto, o monumento em vestígio?

Escrito por historiadores ou por cientistas, o agenciamento dos fatos na narrativa histórica também é regido pela verossimilhança e pela necessidade. Campos como o da biologia evolutiva, a história e a ficção têm em comum a relação com o tempo, elaborado por meio do ato de narrar, no qual um acontecimento é ligado ao outro, formando um todo. Os

encadeamentos narrativos sejam eles ficcionais, históricos ou científicos são regidos pela necessidade ou pela verossimilhança, assim como pelo acaso. Há, tanto na vida quanto em sua mimese, acontecimentos que engendram outros, trazendo à tona a noção de necessidade, mas também acontecimentos aleatórios, da ordem do acaso. Nesse sentido, o que observa-se no ficcional e na narrativa histórica é a requisição de verossimilhança.

No campo do ficcional, a narrativa, ainda que elaborada em um mundo cujo funcionamento difere do nosso, precisa de um ar de verdade. Isso significa que os eventos descritos precisam ser plausíveis naquele contexto, ainda que para o mundo do leitor sejam implausíveis. A história não pode ser apreendida em sua totalidade, não conseguimos ter acesso ao passado exatamente da forma como ele se deu. Sabendo disso, compreende-se que o agenciamento dos fatos que engendra a narrativa histórica é permeado pelo caráter inventivo, ainda que esses fatos sejam comprovadamente parte do passado efetivo. Assim a verossimilhança é uma demanda no campo da história na medida em que a narrativa precisa estar de acordo com o contexto histórico e suas possibilidades. Por fim, citarei a biologia evolutiva como exemplo de ciência que se utiliza do método da narrativa histórica. Tendo em vista que determinados fenômenos não são replicáveis em laboratório, a narrativa histórica parte de evidências científicas e elabora hipóteses de certos desdobramentos. Quando surge alguma evidência que inviabiliza a hipótese postulada, é necessário reorganizar a narrativa de acordo com as novas descobertas. Assim a verossimilhança, o ar de verdade, está presente nessas narrativas por elas precisarem corresponder ao contexto do conhecimento científico que possuímos. A elaboração de uma teoria científica precisa ser plausível, portanto.

A ficção científica: entrecruzamentos dos campos em Valek e Okorafor

Oriunda do ficcional, a FC se nutre do científico e do histórico. A FC se vincula à tradição cuja ênfase está na verossimilhança a partir da concepção de Darko Suvin (1979) de estranhamento cognitivo. O estranhamento indica um distanciamento da realidade tal como a experienciamos, seja pelo advento de uma tecnologia, pelo encontro com outros seres, pela imersão em um ambiente atípico ou em um tempo que não o presente. Cabe indicar que Suvin se inspirou na ideia de estranhamento de Brecht e dos formalistas russos (embora se afaste do sentido original do termo) como estratégia de legitimação da FC, a relacionando a teorias bem quistas no meio acadêmico. Contudo, na definição de Suvin, o estranhamento serve mais para diferenciar a FC da literatura realista. Já a cognição, vincula a narrativa com o saber científico, empregando “as certezas e as especulações de uma época racional e científica secular”

(Jameson, 2021, p. 117) e a diferenciando de outros gêneros fantásticos. O termo cognição tem como sentido aquilo que pode ser entendido ou explicado. Por mais que as narrativas de FC proporcionem o estranhamento, de maneira que o que está sendo narrado muitas vezes pode ser implausível no mundo do leitor, não costumamos ler essas obras descrendo do que é contado. Isso se deve ao pacto de leitura, obviamente, em que aceitamos manter certa credulidade diante do narrado, mas também à verossimilhança. Isso porque há um ar de verdade, ou seja, os acontecimentos fazem sentido dentro do contexto em que a história se desdobra.

A FC se nutre do científico justamente quando se vincula à razão científica. Isso porque para conferir o ar de verdade, para tornar o enredo plausível, as obras de FC optam por explicar os eventos que destoam do mundo do leitor a partir da ciência. Como já descrito, existem outros gêneros nos quais a narrativa engendra um mundo que de alguma forma destoa do mundo tal qual conhecemos, como o conto de fadas, o realismo mágico, a fantasia, o surrealismo. Cada um desses gêneros encontra uma forma de conferir verossimilhança ao enredo, seja elaborando a narrativa em um contexto em que a magia existe e as explicações para os acontecimentos implausíveis para o nosso mundo se devem a ela; ou ainda criando um enredo que se desenvolva em um tempo futuro em que novas descobertas científicas permitem eventos para nós impossíveis. Este segundo exemplo é bastante característico em narrativas de FC, ainda que a ambientação no futuro não seja imprescindível. As narrativas de FC podem criar também um passado alternativo, mediante alguma tecnologia que permita a viagem no tempo. O que é imprescindível é o *novum*, isto é, um fenômeno ou relação que altera todo o curso da narrativa e torna esses acontecimentos plausíveis.

Em *As águas-vivas não sabem de si*, Aline Valek cria um mundo muito próximo ao nosso, tanto no que diz respeito às leis naturais que o regem quanto à temporalidade. Em um dado momento, a protagonista Corina desperta pela manhã ao som de Secos & Molhados, o que entende como um trocadilho de “alguém lá de cima”, isto é, dos responsáveis pela operação do submarino que estão em terra. O trocadilho estaria no próprio nome da banda, evidenciando a existência de seres terrestres e seres aquáticos (objeto de estudo dos cientistas a bordo). A referência à banda surge como maneira de trazer à tona o dilema pessoal enfrentado pela protagonista, que destaca o verso “jurei mentiras e sigo sozinho, assumo os pecados”. O verso ressoa com os dilemas vividos pela protagonista, que, em segredo, embarca na doente na Auris, sabendo que sua doença poderia afetar a missão. Ao longo da narrativa, vê-se como o ambiente restrito e o segredo geram o sentimento de isolamento em Corina, que precisa arcar com as consequências de suas decisões.

Para além da história pessoal da protagonista, a referência à música *Sangue Latino*, nos indica que Corina é brasileira, assim como a maioria dos tripulantes, com exceção do cientista que encabeça a pesquisa, Martin. Embora não haja uma menção à época em que o núcleo narrativo que conta a história da mergulhadora Corina se passa, as tecnologias e relações sociais descritas indicam um momento análogo ao nosso, ou, no máximo, um futuro próximo em que algumas tecnologias de mergulho permitem o desenrolar da história de maneira plausível. Nesse futuro iminente, o elemento que engendra dissonância entre o ficcional e a realidade é um traje de mergulho. A partir desse objeto tecnológico, um mergulho mais profundo no oceano é possível, dando oportunidade ao encontro com seres desconhecidos pelos seres humanos. O mergulho no desconhecido é guiado por um canto que ressoa pelos oceanos e é captado por uma sonda. Canto cujo grau de elaboração indica que aqueles que o entoaram teriam um nível de inteligência muito próximo ou até superior ao humano. Mas vamos nos deter um instante sobre a descrição do *novum*:

Cada traje pesava sessenta e cinco quilos, um suplício se mover dentro deles; fora d'água, absolutamente impossível. Só o capacete pesava dez. Aquele traje, no entanto, era um dos mais leves já fabricados. Estrutura pesada e rígida para suportar a força esmagadora das profundezas e projetada com articulações que facilitavam os movimentos no mergulho. Uma armadura coberta de placas móveis, uma sobre a outra, que mais parecia o exoesqueleto de um isópode gigante. Deviam ter achado uma boa ideia copiar o design de um crustáceo que conseguia viver em águas profundas, por mais que a empresa tivesse que investir anos em pesquisa e milhões em desenvolvimento de tecnologias para se aproximar – se tanto – da eficiência de um bicho que lembrava uma barata pré-histórica (Valek, 2016, p. 20).

A descrição do pesado traje destaca concomitantemente seu caráter tecnológico e orgânico, futurista e histórico. Se por um lado é uma armadura coberta de placas móveis, por outro, seu *design* parece ter sido inspirado por um crustáceo. Resultado de um grande investimento de tempo e dinheiro, o traje se aproxima “da eficiência de um bicho que lembrava uma barata pré-histórica”. Esse vínculo entre passado e futuro vai conduzir, ao longo deste capítulo, à hipótese de que, nas obras estudadas, a construção do futuro está intrinsecamente relacionada à retomada do passado. Através do conhecimento do que já aconteceu, nos inspiramos no passado para solucionar ou transformar as questões que se apresentam a nós no presente. As soluções tecnológicas também se vinculam ao passado em *As águas-vivas não sabem de si*. As tecnologias são desenvolvidas a partir da mimese da natureza, isto é, de recriações de processos do mundo natural. Em Valek, o objeto tecnológico que propicia a jornada de Corina pelas profundezas do oceano é fruto de uma inspiração em formas de vida

que, em tese, seriam pouco evoluídas. Contudo, o que se observa com isso é que cada ser vivo é adequado e adaptado ao meio em que se encontra. Assim, uma barata pré-histórica tem mecanismos mais sofisticados de sobrevivência em certos ambientes do que o ser humano, que replica seu funcionamento para a criação de objetos tecnológicos que permitam seu mergulho sua entrada em um ambiente outrora inabitável por ele.

Através da inovação científica, é possível que as personagens humanas ouçam o canto de seres complexos, vindos do passado. De certa forma, esses seres do passado lhe informam sobre seu futuro, quando cantam o canto da extinção. A narrativa de Valek assume uma forma não linear de tempo quando intercala os capítulos sobre o grupo de mergulhadores e pesquisadores com os capítulos sobre outros seres, cada um em sua época; mas também quando costura as pontas do passado e do futuro ao criar trajes que lembram baratas pré-históricas, ao especular sobre espécies extintas há milhares de anos, de linguagem e cultura complexas. Afirmei anteriormente que a FC se nutre da escrita da ciência e da escrita da história. Em *As águas-vivas não sabem de si*, a narrativa se inspira na história na medida em que retoma uma história das espécies (no sentido evolucionista), da suas origens no oceano até o retorno dos seres humanos ao ambiente onde tudo começou, o oceano, o que acontece graças à adaptação mediante à criação de objetos tecnológicos que suportam a força esmagadora da água e permitem a permanência desses seres em um ambiente no qual não conseguiriam sobreviver sem o traje de mergulho. Em termos de ciência, a obra narra o fazer científico das personagens, bem como descreve outras formas de vida, a maneira como se organizam socialmente, como se comunicam.

FC e ciência fazem o mesmo movimento especulativo por meio da narrativa. O romance de Valek se propõe a imaginar o que poderia ser encontrado no oceano mais profundo, nos ambientes que ainda não conseguimos ingressar. Seria possível encontrar uma forma de vida que ainda não conhecemos? Como ela seria? Ela poderia ser mais ou tão inteligente quanto nós? Como se comunicaria? O que teria a dizer? Ainda que os resultados dessa especulação sejam puramente ficcionais, é inegável que ela movimenta muitos conhecimentos que temos acerca do mundo e de nós mesmos enquanto espécie. É interessante, também, que todo esse enredo que proporciona essas especulações se dá, ele próprio, em um contexto de pesquisa científica. Afinal, o que Corina está fazendo é “assumir um trabalho que consistia justamente em ser cobaia para comprovar que algo era seguro” (Valek, 2016, p. 55).

Corina e Arraia, seu parceiro de mergulho, são cobaias de um experimento científico que testa os trajes para que, comprovada sua segurança, outras pessoas passem a usá-los em pesquisas científicas que dependem do mergulho. Ao mesmo tempo que esse experimento

acontece, outro se desenrola. O cientista Martin e seu ajudante Maurício estão embarcados no mesmo submarino e pretendem, no decorrer dos testes de Corina e Arraia, tentar encontrar os remetentes de uma mensagem captada por acaso por uma sonda. Tendo em vista o conteúdo da mensagem, um canto complexo, eles supõem que a desconhecida forma de vida teria um grau de cognição elaborado. Essa segunda pesquisa, no entanto, não se desenvolve às claras. A princípio Corina, Arraia e Suzana não sabem a função dos dois cientistas naquela missão. Só depois de conversar com Martin, Corina fica sabendo dessa pesquisa que acontece às escondidas.

Colocados em contraste, o romance de Valek cria um mundo muito próximo ao nosso, com elementos do desconhecido – as profundezas dos oceanos, os outros seres, o passado –, enquanto a trilogia de Okorafor engendra um universo desconhecido por nós, mas com elementos que remetem a processos históricos da realidade do leitor. Por um lado, temos Valek com uma abordagem mais próxima à FC dura (*hard*), ainda que não haja descrições muito precisas dos funcionamentos dos aparatos tecnológicos. Por outro, há Okorafor com uma narrativa que, por vezes, parece cruzar a fronteira da fantasia. Muitas das situações em *Binti* apresentam formas de se comunicar, conjurações de correntes elétricas que, em um primeiro momento, parecem soluções mágicas. Sobre isso, são necessárias algumas considerações.

Inserida no movimento afrofuturista, a obra retoma tradições do povo Himba, um grupo étnico que se encontra no norte da Namíbia. É preciso destacar que, nas culturas de matriz africana, a magia faz parte do contexto religioso, portanto, quando a descrição da realidade em *Binti* apresenta elementos mágicos inseridos em contextos religiosos, eles não destoam da realidade, assim como obras de FC que se passam em sociedades que cultivam valores judaico-cristãos muitas vezes descrevem ritos religiosos sem que sua presença na narrativa as retirem da sua categorização enquanto FC. O sobrenatural e o espiritual se integram à FC afrofuturista na medida em que remetem à perspectiva animista que integra a realidade dos povos africanos. Tal perspectiva,

em resumo, consiste em perceber que **tudo o que existe possui energia** que não se perde, mas, sim, se transforma. Estamos próximos de concepção similar à de alma, assim, dentro desse contexto, um ente não ser visto não significa que não exista, principalmente, porque a compreensão de tempo englobante e de energia vital demarcam a instabilidade do sensível e a concepção mágica da realidade. Tais elementos denotam cosmogonia organizada em um sistema de forças comunicantes entre si, isto é, o plano ancestral existe e influencia no plano carnal, uma vez que o presente conecta-se ao passado e ao futuro. (Denubila, 2024, p. 235)

Por outro lado, há uma famosa frase de Arthur C. Clarke que afirma: “qualquer

tecnologia avançada o bastante seria indistinguível da magia”. Para Clarke avanços tecnológicos significativos pareceriam, a olhos leigos, mágica. Eles tornam possível algo outrora impensável. Assim muitas das tecnologias descritas em *Binti* parecem soluções mágicas em um primeiro momento, no entanto podemos perceber que há uma premissa científica por trás delas. Isso não quer dizer que essas tecnologias um dia virão a ser reais, me filio à tese de que a FC não é preditiva, nas palavras de Le Guin: “Previsões são o trabalho de profetas, videntes e futurólogos. Não o trabalho de romancistas. O trabalho de romancistas é mentir” (Le Guin, 2014, p. 8).

Quando afirma que o trabalho do romancista é mentir, Le Guin está apontando para o caráter inventivo do ficcional, reiterando a ideia de que o ficcionista não tem compromisso com o que aconteceu, com o fato, ainda que possa fazer dele matéria-prima de seu trabalho. A trilogia de Okorafor explora muito o campo das possibilidades, elaborando um universo bastante distinto daquele de que temos conhecimento. Aqui escolho falar “o Universo como conhecemos” para deixar evidente que sabemos muito pouco do que há para além do nosso planeta e o que há de desconhecido deixa muitos espaços para serem preenchidos pela nossa imaginação. Em *Binti*, Okorafor preenche o desconhecido com muita vida. Ao sair da Terra rumo à Universidade de Oomza, se depara com a existência de vários viventes, cada um adaptado às condições de vida de seu planeta de origem. As tecnologias que permitem as viagens interplanetárias e a comunicação entre os seres são bastante diferentes do que conhecemos e, muitas vezes, foram desenvolvidas tendo diversas formas de vida como fonte de inspiração. A narrativa produz um universo diferente do que conhecemos, sem que pensemos que aquilo não poderia ser possível, pois os acontecimentos fazem sentido naquele contexto. Muito mais próxima à FC suave (*soft*), os eventos são explicados principalmente a partir de desenvolvimentos científicos e tecnológicos, ainda que essa tecnologia pareça quase mágica, de tão destoante da nossa.

Um dos dispositivos tecnológicos que aparece na narrativa é o *edan* encontrado por Binti no deserto. “‘Edan’ era um nome genérico para dispositivos tão velhos que ninguém mais sabia para que serviam, tão velhos que agora não passavam de obras de arte”. (Okorafor, 2015, p. 147) A princípio a garota carrega o *edan* como um amuleto, no entanto, já embarcada na nave que irá lhe levar até a universidade, ela começa compreender melhor o funcionamento do aparelho e consegue usá-lo para se comunicar com as medusas. O *edan* é, ao mesmo tempo, um dispositivo tecnológico e um vestígio. Está vinculado ao passado, ainda que propicie algo tão inovador quanto a comunicação com as medusas, seres alienígenas originados em ambientes aquáticos da Terra que mais tarde migrariam para outro planeta. Em diversos aspectos da

narrativa, a trama parece evidenciar o vínculo entre futuro e passado, como se esses não fossem tão distantes assim.

O tempo atravessou toda a discussão sobre os entrecruzamentos entre ciência, história e ficção. Expliquei que a narrativa reconfigura a experiência temporal, tornando o tempo, um tempo humano. Também afirmei que o modo narrativo faz parte da escrita da história, tornando possível que a história figure o passado, o coloque diante dos nossos olhos, assim como é encontrado nas ciências que lidam com o tempo como um fator determinante. De maneira que, não podendo reproduzir acontecimentos passados, os figuram através da narrativa histórica. Até agora o tempo foi abordado a partir de uma concepção ocidental, que está relacionada à palavra escrita. Porém, essa não é a única possibilidade de percepção e compreensão do tempo. Tendo em vista que as obras de Valek e Okorafor convocam um tempo que articula passado e futuro, rompendo com a linearidade, é bastante frutífero para esta análise um olhar mais detido sobre as formas que o tempo assume, os suportes (a escrita, o corpo, a voz) sobre os quais ele pode ser inscrito, e as maneiras de experimentá-lo e entendê-lo.

Concepções de tempo

Como a cobra que come o próprio rabo, muitas vezes nas obras aqui analisadas o fim encontra o começo, de modo que não há fim e nem começo. Todo lugar poderia ser começo ou fim. Retomo a afirmativa de Ailton Krenak (1992), “Não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a criação do mundo” (Krenak, 1992, p. 4). Se todo ponto é origem, paramos de adiar o futuro, pois todo tempo é o tempo da criação do mundo, todo momento é de ação. Antônio Bispo dos Santos também descreve uma perspectiva circular do tempo: “O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui. A ordem pode ser qualquer uma” (Santos, 2023, p. 49). A imagem de um tempo circular é colocada em contraste com aquela do tempo linear, que rege a percepção do tempo ocidental. Ele vê no movimento da água, que encontra outras águas, e percorre o espaço ora na forma de nuvem ora na forma de chuva, a lógica da transfluência e confluência. Elas não seguem sempre o mesmo percurso e caminho, vêm na circularidade. Já os transportes seriam da ordem do linear, permitido o movimento de ir e voltar pelo mesmo caminho, a refluência.

Já para Leda Maria Martins (2021), o rio, assim como a seta, é uma imagem que denota o modo de percepção do tempo ocidental. Sem levar em consideração os outros movimentos da água, como a evaporação, a chuva, de fato o que se vê no rio é um percurso linear. Ele estaria

relacionado, portanto, à irreversibilidade, o rio não corre para trás. Martins defende que a noção de tempo ocidental se expressa pela sucessividade, está sob a tirania do Chronos:

Chronos, no Ocidente, inaugura assim uma certa ideia de temporalidade-calendário ao sobrepor-se a seu pai, instituindo uma linearidade e uma linhagem progressiva de substituições e de poder que se instalam e se instituem simultaneamente com a fixação mesma das ideias de passado, presente e futuro (Martins, 2021, local 128).

Chronos é o tempo sucessivo, que separa antes e depois, hoje e amanhã. Dividido em dias, horas, minutos, instantes, é um tempo irreversível. O horizonte do tempo sucessivo é o futuro. Esse horizonte marca o pensamento ocidental através dos ideais de progresso e modernidade, mesmo que sejam contestados por diversos filósofos. Para a autora, a linearidade está presente, de certa forma, até nas teorias ocidentais que tentam subvertê-la, já que, para subvertê-la é necessário, em um primeiro momento, considerá-la. Lembro aqui a questão da historiografia em Benjamin. Sabendo que a história nunca é contada em sua totalidade e sempre privilegia um ponto de vista, sua proposição é a de um modo historiográfico que crie uma descontinuidade temporal. Para isso, é preciso abolir as noções de progresso e decadência, que dão a entender que existe uma superioridade do presente em relação ao passado. Como apontei na sessão 1.3, Jeanne Marie Gagnebin⁵⁶ aponta a conexão da teoria benjaminiana com *kairós*, o momento da interrupção, da ocasião. É neste momento da ocasião que o passado irrompe no presente, tornando possível a articulação entre esses dois tempos através da imagem dialética. Descrita como um relâmpago que surge do encontro do passado com o presente, a imagem dialética interrompe o curso do tempo e proporciona o despertar de “um saber não consciente do passado” (Muricy, 1998, p. 222).

O modo historiográfico de Benjamin articula os três tempos: passado, presente e futuro. E os compreende como únicos e dinâmicos. Isso porque cada época constrói seu passado e seu futuro. A construção do passado é o resultado das imagens dele que se apresentam no momento presente, auxiliando-nos em sua compreensão. O futuro também está atrelado à retomada do passado e à elaboração de uma imagem verossímil ou necessária, sendo uma projeção abstrata. Esses três tempos se encontram no momento presente. Ainda que nessa articulação possamos ver a coexistência do passado, presente e futuro no presente, a linearidade ainda está presente, mesmo que seja para ser subvertida. Ao associar o modo historiográfico benjaminiano com *kairós*, Gagnebin assume a existência de *chronos*, o deus que come aos próprios filhos, que

⁵⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Leitura das Teses “sobre o conceito da História”** - XXI Semana dos Alunos de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, Palestra realizada na SAF XXI, em 2020.

remete à sucessividade, ao sentido progressivo, entendendo que o movimento da escrita da história é o da interrupção desse tempo linear. É justamente a interrupção desse tempo que permitiria o fim da opressão e do fascismo.

Outra característica da percepção de tempo ocidental seria sua relação com a palavra escrita. Leda Maria Martins (2021) defende que esse modo de percepção temporal se funda na falsa dicotomia entre oralidade e escrita. Como exemplo de teorias que vinculam a palavra escrita ao tempo, Martins lembra que Ricœur atrela a percepção do tempo à sua tradução discursiva. Ancorando-se tradição do pensamento ocidental, o filósofo francês baseia-se em Santo Agostinho, mais especificamente em sua digressão sobre o *tríplice presente*, para defender a primazia do presente, e, como vimos há pouco, em Aristóteles, para articular a percepção temporal à estrutura narrativa. No entanto, no seio das sociedades ocidentais, sobreviveriam outras formas de conceber o tempo, como a poesia, na qual se contam os mitos e se cultuam os mortos, possibilitando a reversão do tempo.

Em oposição à concepção de tempo linear, sucessiva, irreversível, estão as concepções africanas do tempo. Leda Maria Martins aponta como marca da diferenciação entre o que estrutura a concepção de tempo linear e as concepções de tempo circulares a relação das tradições que as engendram com a palavra, com a escrita, com a oralidade. O pensamento ocidental confere a primazia à escrita. É a palavra escrita que concede o reconhecimento do sujeito histórico e da historicidade. Não é à toa que os povos de tradição oral foram muitas vezes colocados como sujeitos a-históricos, como povos sem história. No sistema colonial, a ênfase na escritura é parte da prática de dominação sobre os povos que têm a oralidade e as práticas corporais como práticas de fixação e divulgação do conhecimento. A autora destaca que toda sociedade humana dispõe de, ao menos, um meio de fixação que lhe permite apreender o tempo. Em África, isso se deu por meio da oralidade, ainda que lá sempre tenha existido também uma textualidade escrita, porém sem que houvesse uma hierarquização entre oralidade e escrita. Assim, no processo de subjugação desses povos, “O domínio da escrita foi instrumental na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus” (Martins, 2021, local 288).

Por meio da colonização, a sociedade ocidental, do tempo sucessivo, da escrita, se impôs sobre às outras, legitimando sua maneira de conhecer e transmitir o conhecimento. No encontro com o outro, tentou apagar tudo que diferia de si e de sua concepção de mundo. Apesar da primazia da escrita sobre outros sistemas epistêmicos e mnemônicos, as culturas africanas sobreviveram graças à inscrição de sua gnose em corpos que a expressam por meio de movimentos e vocalizações em rituais, cantos, danças. Dessa forma, o corpo em performance

transmite o saber e a memória, assim como a noção de identidade. Com a diáspora africana, essas culturas foram reterritorializadas nas Américas e sofreram processos de readaptação. Calcadas em um tempo espiralar, que se torce sobre si mesmo, tais culturas só são possíveis porque são fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade:

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio mater que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma sophya e uma cronosofia em espirais (Martins, 2021, local 417).

Nesse tempo que se torce e retorce sobre si mesmo, não há cronologia. Passado, presente e futuro já não são momentos subsequentes. O início e o fim podem ser simultâneos. Para além da ideia de progresso, de que estamos sempre indo em direção a um futuro melhor do que o presente, a percepção do tempo espiralar propõe a coexistência desses três tempos. Essa forma de entender o tempo sustenta-se na noção de ancestralidade, como lugar de origem e de conexão entre tudo o que existe, sem hierarquização entre os seres, entre o ontem e o amanhã, tudo está presente, tudo importa porque tudo existe. Ao longo deste capítulo, pretendo me debruçar sobre esse tempo que se dobra sobre si mesmo e em que o futuro e o passado se encontram. Ao observar em que momentos da história esses pontos se encontram na obras de Okorafor e de Valek, é possível entender um pouco mais sobre as questões que se apresentam a nós no momento presente, como elas se repetiram ao longo da espiral, e ainda, imaginar os futuros possíveis para nós. “Memórias pertencem ao futuro. É para lá que estou olhando quando faço esse trabalho todo, Facundo. Só se conta histórias para frente” (Valek, 2021, local 2130), afirma uma personagem de *Cidades afundam em dias nomais* (2020), o segundo romance de Valek. Parto então do reconhecimento da origem para vislumbrar um fim.

2.2 Pluralidade de mundos

Um feixe vermelho em meio à escuridão, e ali, quase imperceptível, um pálido ponto azul. A famosa imagem⁵⁷ obtida pela sonda *Voyager I* pode parecer simplória, de baixa resolução, mas só até compreendermos a sua dimensão. O pálido ponto azul que se observa na fotografia, destacado por um círculo azul, nada mais é do que uma imagem da Terra, obtida pela *Voyager I* em 14 de fevereiro de 1990, de uma posição além da órbita de Netuno. Essa fotografia, tirada a 6,4 bilhões de quilômetros de distância, inspira a obra de Carl Sagan, *Pálido Ponto Azul*. Sobre a imagem, Sagan diz:

Não há, entretanto, sinal de seres humanos na fotografia, nem de nossa reelaboração da superfície da Terra, nem de nossas máquinas, nem de nós mesmos: somos demasiado pequenos e nossa política é demasiado fraca para sermos vistos por uma nave espacial entre a Terra e a Lua. Desse ponto de observação, nossa obsessão com o nacionalismo não aparece em lugar algum. As fotografias Apollo da Terra inteira transmitiram às multidões algo bem conhecido dos astrônomos: na escala de mundos – para não falar da escala de estrelas ou galáxias – os seres humanos são insignificantes, uma película fina de vida sobre um bloco obscuro e solitário de rocha e metal. (Sagan, 1996, p. 8)

A reconfiguração da geografia terrestre pela ação humana é imperceptível na fotografia, assim como o desenvolvimento tecnológico e as questões políticas. Nesse sentido, o que Sagan destaca é relativo à escala. Em relação aos planetas, às galáxias, somos imperceptíveis, insignificantes. Ao longo de *Pálido Ponto Azul*, Sagan defende que esse entendimento vai de encontro com a arrogância humana, como se a consciência de si nessa escala nos tornasse um pouco mais humildes.⁵⁸ Bom, isso pode ser verdade para Sagan, mas não são todos os cientistas, ou humanos, que chegam a essa conclusão, visto os projetos de agências espaciais e empresas privadas para colonizar Marte. Essas empreitadas revelam um desejo de fuga, de isenção da responsabilidade de termos provocado um desequilíbrio na Terra, bem como a falta de consideração com os seres vivos que habitam o nosso planeta.

O jogo com a escala é muito interessante e coloca em perspectiva a visão antropocêntrica. Esse embate entre a visão antropocêntrica e o conhecimento do Cosmos é de longa data. Como foi descrito, Nicolau Copérnico (1473-1543) revoluciona a maneira de se

⁵⁷ Por motivos de direitos autorais, a imagem não pode ser reproduzida nesta tese.

⁵⁸ “Tem-se dito que a astronomia é uma experiência que forma o caráter e ensina humildade. Talvez não exista melhor comprovação da loucura das vaidades humanas do que esta distante imagem de nosso mundo minúsculo. Para mim, ela sublinha a responsabilidade de nos relacionarmos mais bondosamente uns com os outros e de preservarmos e amarmos o pálido ponto azul, o único lar que conhecemos” (Sagan, 1996, p. 10).

compreender o Cosmos ao postular a teoria heliocêntrica, segundo a qual os planetas orbitam o sol, e não a Terra. Isso engendrou também a teoria da pluralidade de mundos, de Giordano Bruno (1548-1600), que gerou um embate com a Igreja Católica, pois além de desafiar a ideia de centralidade da Terra defendida pela Igreja, a teoria ainda colocava em xeque a singularidade de Jesus Cristo.

Ainda que Copérnico já tivesse postulado a teoria heliocêntrica, ela só é comprovada anos depois, quando Galileu Galilei (1564-1642) consegue observar movimentos planetários a partir de seu telescópio. Ainda assim o heliocentrismo não é aceito pela Igreja Católica, que condena Galileu por heresia, fazendo-o declarar que a teoria de Copérnico era apenas uma hipótese e mantendo-o em prisão domiciliar durante seus últimos anos de vida. Alguns anos mais tarde, Isaac Newton (1643-1727) coloca a teoria geocêntrica em xeque, mais uma vez, ao demonstrar que “uma física simples e elegante podia explicar quantitativamente – e prever – todos os movimentos planetários e lunares observados (desde que se assumisse que o Sol estava no centro do Sistema Solar)” (Sagan, 1996, p.15).

Ora, a teoria copernicana foi tão rechaçada pela Igreja Católica porque contraria interpretações das Escrituras, segundo as quais o Sol se movimentaria enquanto a Terra permanece parada. Além disso, como Sagan aponta, outras propostas que nos afastam “do centro do palco cósmico” (Sagan, 1996, p. 15) também encontraram resistência, em certa medida, por motivos semelhantes. Sagan indica uma presunção antropocêntrica como ponto em comum a essa resistência: “Parecemos ansiar por privilégios a que não teríamos direito por nossas realizações, mas pelo nosso nascimento, pelo simples fato de sermos humanos e termos nascido sobre a Terra” (Sagan, 1996, p.16).

Sobre tais ameaças à nossa percepção sobre nós mesmos, lembro que a teoria freudiana descreve grandes três feridas narcísicas causadas pelo pensamento científico na humanidade. A primeira ferida ao ego da humanidade é justamente a teoria heliocêntrica. Infligida por Copérnico (1473-1543), quando ele escreve um texto sobre o heliocentrismo, ela retira o ser humano do centro do Cosmos e o realoca em sua periferia. A segunda é causada por Charles Darwin (1809-1882), quando elabora a teoria da evolução, segundo a qual o ser humano não é fruto de uma criação sobrenatural e seu surgimento poderia ser explicado pela ciência. Contrariamente ao pensamento judaico-cristão, Darwin situa o ser humano junto aos demais animais e descreve seu surgimento como resultado tanto da causalidade quanto do acaso. O ser humano não seria imagem e semelhança de Deus, mas um animal tal qual outros. Por fim, a terceira ferida narcísica é forjada pela própria psicanálise. A teoria de Sigmund Freud (1856-1939) fere o ego humano ao afirmar que a consciência humana está submetida ao inconsciente,

o que implica no entendimento de que não somos senhores de nós mesmos, mas sim geridos por nossos desejos inconscientes. Tais feridas contribuem para as rachaduras no antropocentrismo que hoje observamos, assim como a imagem de uma Terra diminuta, um ponto quase imperceptível no Universo:

Ao esquadrihar o Sistema Solar de um ponto além do planeta mais afastado, a *Voyager I* viu, assim como Galileu e Copérnico haviam previsto, o Sol no meio e os planetas em órbitas concêntricas ao seu redor. Longe de ser o centro do Universo, a Terra é apenas um dos pontos em órbita (Sagan, 1996, p. 15).

A *Voyager I* materializa a imagem prevista por Galileu e Copérnico do Sistema Solar como conhecemos hoje. Os avanços do conhecimento humano sobre o Universo proporcionam uma percepção do quão ínfimos somos diante dele. Ao nos depararmos com isso, podemos resistir a essa noção que ataca a presunção humana ou nos encantarmos com a imensidão do Cosmos e com as múltiplas possibilidades que dela surgem. As obras de FC parecem jogar com essas duas alternativas. Aliando as infinitas possibilidades especulativas que um ambiente desconhecido proporciona e a abertura que o campo do ficcional confere, as narrativas de FC engendram mundos a partir de premissas científicas. Ainda que os enunciados científicos desenvolvidos nessas narrativas nem sempre estejam corretos, eles permitem que a especulação na FC assuma uma roupagem científica. Assim o estranho se insere em nosso imaginário com ares de plausibilidade.

O oceano como um universo

Solta no espaço, viu uma constelação de medusas, um céu onde as luzes eram também vida. Onde mais ela poderia ver tal coisa? Ficaria ali, decidiu, não era tão mau que pudesse olhar aquelas luzes até que não houvesse mais nada, até que as próprias luzes fossem engolidas pela água e ela fosse dissolvida, transformada em algo líquido, sem forma, como lhe parecia certo que fossem as coisas mortas. Ela sabia que aquele não era o tipo de constelação que ficava apenas acima de sua cabeça; bobeira achar que fossem estrelas se tinham tentáculos, se eram transparentes, se dançavam com a água. Não estavam acima de sua cabeça, mas, se ela conseguisse chegar perto o suficiente, estariam acima e abaixo, por todos os lados. (*As águas-vivas não sabem de si*, Aline Valek)

Em um de seus mergulhos, Corina vê “uma constelação de medusas, um céu onde as luzes eram também vida” (Valek, 2016, p. 62). Imersa no oceano, a mergulhadora vê as medusas iluminadas como uma constelação viva e as águas do oceano como um céu. As

palavras *espaço, constelação, céu, estrelas* evocam as imagens que os astronautas, soltos no espaço, também observam. No entanto, as estrelas observadas por Corina não são estrelas mortas, cuja luz nos alcança anos depois, pelo contrário, são criaturas vivas que dançam na água. Como o título do romance indica, *As águas-vivas não sabem de si* é uma narrativa que se desenvolve em um oceano cheio de vida. As águas vivas do título não são apenas as medusas, mas o próprio oceano, lugar de onde se origina a vida na Terra e onde diversas criaturas podem ser encontradas. Já o “saber de si” diz respeito à presença ou ausência de consciência nesses seres.

Alicerçada na premissa de que o oceano é tão desconhecido para nós quanto o espaço, *As águas-vivas não sabem de si* especula sobre como poderia ser e o que teria a dizer uma forma de vida oceânica que estivesse em paridade com o ser humano em termos de intelecto. O que o grupo de humanos que embarca rumo ao fundo do oceano não imagina é que a mensagem que vem até eles atravessou séculos e faz parte da história das espécies. Em uma trama que conecta todas as formas de vida, tratando da existência como um todo, Valek relaciona a vida humana aos primeiros organismos, o oceano com o Cosmos. Em consonância com as narrativas que a ciência postula sobre a origem do Universo e a origem da vida, ela encontra evidências do fio que tudo conecta quando afirma:

É possível dizer que o oceano conserva a memória do espaço. Que receber aqueles fragmentos, de certa forma alienígenas, era receber uma mensagem: uma estrela, em algum lugar numa galáxia próxima, deu seus últimos suspiros. E se um pedaço de pedra, inorgânico, imóvel, esquecido no fundo do oceano por tanto tempo, pudesse ter uma informação tão poderosa guardada, o que criaturas vivas, de linguagens sofisticadas, que se moviam e evoluíam debaixo d'água, teriam a dizer? (Valek, 2016, p. 144).⁵⁹

A afirmação de que “o oceano conserva a memória do espaço” indica que há um momento de origem, em que tudo o que conhecemos surge, o Universo, as galáxias, os planetas, os oceanos, a vida. Cada um a seu tempo e mediante determinadas condições, mas todos fruto da mesma explosão. Ao se debruçar sobre as águas vivas, isto é, sobre a vida que se desenvolveu nos oceanos, Valek especula sobre sua capacidade cognitiva e comunicativa. O que essas criaturas teriam a dizer? A equipe composta por cientistas e mergulhadores tem a chance de descobrir isso quando intercepta uma mensagem através de uma sonda.

“Sinto que atendemos o telefone por engano” (Valek, 2016, p. 260), afirma o cientista Martin. A mensagem que chega a eles, parecida com uma música, de fato não foi enviada a um

⁵⁹ Itálico no original.

destinatário específico. Era, na verdade, o canto outrora entoado pelos azúlis, que ainda ecoava no oceano, séculos depois da extinção da espécie, agora reproduzido por outra espécie (que não compreendia a mensagem), e passado de geração em geração. Embora inteligentes, os azúlis não haviam sido os primeiros a entoarem esse canto e também não haviam entendido a mensagem, só a reproduzido. Os azúlis são uma espécie ficcional que tem um grau de complexidade elevado, são seres coletivos que, juntos, funcionam como um cérebro:

Tornaram-se construtores; acumularam tanta informação sobre o mar e seu relevo que aprenderam a manipulá-lo, a escavar para construir as próprias torres vulcânicas e os labirintos de rocha que se tornaram suas cidades. Cavavam fissuras que permitiam a entrada da água, para depois ser expelida em forma de um bafo quente, abrindo cadeias de vulcões submersos nos arredores de suas construções, que acabavam estruturando todo um ecossistema periférico àqueles vulcões artificialmente construídos por tentáculos. Azúlis moravam em cidades vivas. Era um condomínio complexo, aquele que eles criavam para si, especialmente porque não era um lugar pensado apenas para eles, mas para toda uma diversidade de criaturas que eles passaram a cultivar como forma de arte, como banco de dados e como meio de comunicação, tudo ao mesmo tempo (Valek, 2016, p. 159).

O trecho acima evidencia a organização social dos azúlis, que, à sua maneira, desenvolveram sua própria cultura, arquitetura, linguagem. Assim como rompe com o mito de uma geografia natural, destacando o papel dos seres na constituição das paisagens, e, ainda, dando ênfase às relações de interdependência entre seres vivos e o meio ambiente. Tendo desenvolvido sua própria cultura, arquitetura, linguagem, os azúlis eram a primeira espécie a se enxergar superior a outras devido a sua inteligência, e por isso se consideravam responsáveis pelas outras formas de vida com quem dividiam seu *habitat*. Nesse sentido, Valek coloca os azúlis lado a lado, mas também em oposição aos humanos.

Uma análise literária nos termos da FC propicia uma interpretação dos azúlis como uma metáfora para sociedades humanas que vivem ou viveram sob outros termos, não instaurados pelo capitalismo; ou ainda sociedades utópicas, originadas da imaginação humana. Mesmo assim, essas sociedades são colocadas em contraste com aquelas que se estabelecem sob dualismos como natureza e civilização, e que se voltam para condutas individualistas. Contudo, uma análise sob a ótica da ecocrítica leva a uma interpretação dos elementos da natureza e dos animais como eles se apresentam textualmente. Diante disso, gostaria de analisar os azúlis não como metáfora, mas como uma outra espécie, em oposição às sociedades humanas. Esses seres têm um grau de inteligência elevado, mas agem de forma coletiva entre si e também em relação a outras espécies. Quando um evento desencadeia um processo de extinção, os azúlis sentem

profundamente a falta dos outros:

Essa súbita ausência de alguns seres deixava uma lacuna que não significava uma perda apenas para o ecossistema local, mas para a própria capacidade de leitura e entendimento dos azúlis, que dependiam das outras criaturas como uma extensão de sua própria inteligência. Ver tantas espécies perecerem era perder parte de sua memória, de seus olhos e ouvidos, era perder uma parte deles que se movia e vivia fora de seus corpos (Valek, 2016, p. 163).

Acompanhamos no romance a trajetória dos azúlis rumo à extinção de sua espécie. Contudo, essa elaboração ficcional evidencia uma questão humana, já que diante da crise climática que enfrentamos, ouvimos o mesmo chamado que os azúlis, “um chamado que era possível ouvir apenas quando a extinção se aproximava” (Valek, 2016, p. 166). Enfrentamos a possibilidade real de uma sexta extinção em massa, esta causada pela ação antrópica. Vemos outras espécies em sua marcha rumo à extinção e sabemos que estamos caminhando com elas. No entanto, ao contrário dos azúlis, que sentem a ausência dos outros, sejam outros azúlis ou outras espécies, muitos grupos humanos adotam perspectivas individualistas e parecem não perceber o quanto estamos conectados com as outras formas de vida com as quais dividimos a Terra.

Ao intercalar capítulos sobre Corina e os outros integrantes da equipe com capítulos sobre os azúlis e outras criaturas do mar – águas-vivas, cachalotes, baleias –, o romance de Valek traz à tona uma perspectiva evolucionista. Isso porque reescreve, a partir da ficção, a história da origem da vida na Terra, do primeiro organismo até a vida como conhecemos. Hoje o evolucionismo integra nossa visão de mundo, no entanto nem sempre compreendemos o mundo dessa forma. Como descrito ao longo da última seção, vários cientistas adotavam uma perspectiva fixista do mundo ainda no século XIX. Ou seja, acreditavam que os seres vivos que habitavam a Terra sempre haviam existido da mesma maneira, sem sofrer nenhum tipo de mudança. Segundo a perspectiva fixista, nem a evolução nem a extinção existiam. Publicada pela primeira vez em Londres em 1859, a obra *A origem das espécies* foi um marco no pensamento ocidental, e a tese ali desenvolvida é amplamente difundida até hoje. O impacto da teoria da evolução foi tamanho que Freud a indicou como uma das três principais feridas narcísicas infligidas pela ciência à humanidade, por situar os seres humanos junto aos outros animais. Além disso, a teoria da evolução indica o surgimento da nossa espécie como resultado da causalidade e da aleatoriedade, e não como uma criação divina.

Ao mesmo tempo que nos apresenta o oceano como um universo desconhecido e sublime, o romance de Valek brinca com o ego humano ao apresentar os azúlis – uma espécie

bem diversa da nossa, mas tão inteligente quanto nós, que já habitou a Terra em outro momento da história. A representação desses seres joga com a presunção humana em diversos níveis. Isso porque os azúlis são lidos pelos humanos como animais, categoria que relutamos em aplicar sobre nós mesmos. Como poderia um animal ser tão inteligente quanto nós? Em geral, quando a FC pensa em seres inteligentes, trabalha com a ideia de seres extraterrestres, não com outros seres que dividem o planeta conosco. Um segundo ponto a se considerar, é que temporalmente os azúlis se encontram no passado, o que indicaria que não existe uma evolução contínua, o presente não é melhor ou mais evoluído do que o passado. O surgimento de espécies de um elevado grau de complexidade seria fruto da causalidade e da aleatoriedade, e mesmo essas espécies estariam fadadas à extinção.

Além disso, Valek cutuca a ferida quando conta a história e perspectiva de diversas espécies, evidenciando o seu elo, um ancestral comum. Os humanos, assim como os azúlis (e outras espécies com sua própria forma de inteligência e cultura), também reproduzem (por meios digitais), o canto da extinção (captado por uma sonda) sem saber de onde ele veio, nem entender a mensagem. Isso nos leva a questionar nossa noção de inteligência, tal qual nossa cultura, nosso modo de vida e os impactos que ele tem produzido no planeta. Se outrora espécies foram extintas por causas naturais, hoje nossa espécie provoca a própria extinção. Seríamos uma vida tão inteligente assim?

A brincadeira com a presunção humana no romance de Valek aparece na representação dos azúlis, que surgem enquanto o Outro. Esse encontro com o Outro, com a alteridade, proporciona o conhecimento sobre os azúlis, sobre uma espécie diferente, mas também um conhecimento sobre si, sobre a própria espécie humana. A existência de outra sociedade complexa na Terra indica que não somos tão especiais quanto acreditamos. A sua localização espaço-temporal no passado, subverte a noção de progresso, na qual as sociedades ocidentais baseiam seu modo de vida. Junto à crítica ao progresso, o modo de vida coletivo dos azúlis nos faz questionar a maneira como as sociedades ocidentais têm pensado o mundo.

A partir de dualismos como natureza e cultura, meio ambiente e sociedade, essas sociedades têm nutrido a ideia de que os humanos ocupam uma posição privilegiada dentre os outros viventes. Essa diferenciação é atribuída principalmente ao pensamento racional e ao domínio da técnica, proporcionado pela racionalidade e pelo desenvolvimento científico. Nessa hierarquia, os seres humanos se distinguem da natureza, pois a dominam através da técnica. Em questionamento a esse modo de perceber o mundo e a humanidade, o narrador do romance elabora, assim como Sagan, um jogo de escalas:

Da escala do planeta, os próprios exploradores não eram mais do que micróbios, talvez só um pouco maiores do que bactérias ou pequenas águas-vivas, mas não passavam despercebidos com egos tão grandes – o meu planeta, achavam, mas nunca a percepção de que eram o planeta, porque o ego sempre fazia o ter vir antes do ser, fazia os indivíduos se desgrudarem do todo e acreditarem tão firmemente que eram algo à parte, que flutuavam sozinhos no espaço, tão pequenos, devorados pela imensidão do abismo (Valek, 2016, p. 267).

Se podemos experimentar a sensação de sermos pequenos quando estamos no alto de uma montanha, imagine diante do planeta. No entanto a maneira como temos agido tem feito fortes abalos ao delicado equilíbrio que proporciona a vida na Terra. Sob o entendimento de que o planeta é nosso, que os outros seres que aqui habitam não são tão importantes quanto nós, e que a vida humana é homogênea, certas parcelas da humanidade têm tentado dominar e explorar a natureza e grupos humanos marginalizados em prol de um sistema econômico. Ao mesmo tempo, essa falta de pertencimento em relação à vida parece nos deixar em um lugar de isolamento, como os humanos de Valek, que por “acreditarem tão firmemente que eram algo à parte, que flutuavam sozinhos no espaço, tão pequenos, devorados pela imensidão do abismo”.

Contudo é preciso fazer uma ressalva, não são todos os grupos humanos que assumem essa perspectiva individualista e descolada do todo, como descrito por Valek. Pelo contrário, sociedades com modos de vidas comunitários existem e resistem aos avanços do capitalismo, como povos indígenas e quilombolas. Malcom Ferdinand (2022) argumenta que termos como “planeta”, “natureza”, “meio ambiente”, escondem a diversidade de ecossistemas. Em relação às sociedades humanas, termos como “homens”, “humanos”, pretendem abarcar toda a diversidade humana, mas muitas vezes a escondem sob uma categoria que não propicia a diferenciação entre os modos de vida e cultura dos variados grupos humanos. Ao longo desta tese, uso termos como “seres humanos”, “humanidade” a fim de referenciar a vida humana de modo geral, fazendo as devidas diferenciações, quando necessário.

Os mundos de *Binti*

Em diálogo com Valek e com Sagan, explorei o jogo de escalas, pensando na escala do planeta, na escala do Universo. No entanto, é possível fazer o movimento inverso, explorando agora os recursos microscópicos. Isto é, ao invés de um olhar cada vez mais distanciado, que nos deixa diminutos, fazer o movimento inverso, de aproximação. Aqui proponho, a partir da trilogia *Binti*, um olhar mais próximo, que permita ver as sociedades humanas na obra de Okorafor mais detalhadamente, a fim de observar o que as diferencia. Se termos como

“humanos” e “homens” servem para abranger a diversidade humana, é interessante fazer esse movimento microscópico de compreender o que se abriga sobre esses termos.

A obra de Okorafor nos apresenta um universo diverso, cheio de criaturas inteligentes, com cultura, linguagem e tecnologias próprias. São parte desse universo seres humanos e seres alienígenas que coexistem em um espaço onde naves possibilitam o transporte interplanetário, o que proporciona a existência de uma universidade (UniOonza) onde os mais diversos seres convivem. Dentre os seres humanos, destaco dois povos que surgem na narrativa, os khoush e os himba:

Os khoush são da cor da carne do peixe que você comeu e não têm okuoko. Você é marrom-avermelhada, como a pele do peixe, e tem okuoko, assim como as medusas, mas as suas são pequenas. — Existem tipos diferentes de humanos — expliquei. — Meu povo não costuma sair do planeta. Diversas medusas vieram à porta e se aglomeraram ali. Okwu se aproximou, soltando mais gás e o inalando. Dessa vez, tossi por causa do fedor. — Por que você saiu? — perguntou ele. — Você deve ser a mais perversa de seu povo. Fiz uma careta ao perceber que a medusa falava como Bena, um dos meus irmãos. Nasci somente três anos depois dele, mas jamais fomos muito próximos. Ele era bravo e sempre falava sobre como nosso povo era maltratado pela supremacia khoush, embora eles precisassem de nós e dos nossos astrolábios para sobreviver (Okorafor, 2015, p. 45).

O trecho acima é um diálogo entre Binti e Okwu, em uma de suas primeiras interações. Surpreso com as características fenotípicas de Binti, Okwu, um alienígena do povo medusa, a compara com os khoush e com as medusas, os dois povos que ele conhece até então. Ele percebe que, apesar de humana, ela tem a pele mais escura do que os khoush e seus *dreads* lembram os *okuoko* (tentáculos) das medusas. Em resposta às afirmativas de Okwu, Binti lhe diz que existem diferentes tipos de humanos e explica que seu povo não costuma sair de sua terra, por isso, ela é a primeira himba que Okwu e as outras medusas conhecem.

Enquanto os khoush são bem conhecidos pelas medusas, com quem têm um conflito de longa data, os himbas são quase desconhecidos. Um dos motivos disso é que os himba não viajam, seu vínculo com a terra é profundo: “Nossa terra ancestral é vida; afastar-se dela é ser reduzido a nada” (Okorafor, 2015, p. 12). Já os khoush são maioria na plataforma de lançamento. Dentre eles, havia outros não khoush, mas Binti é a única himba lá. Ela também é a primeira de seu povo a ingressar na UniOonza. Diante disso, sente-se uma estrangeira, como se aquele não fosse seu lugar. Ao longo da narrativa, ela sofre diversas transformações relacionadas aos lugares e seres que conhece, passando a ocupar um lugar limiar, em que não

está nem lá nem cá, mas entre terras que pisou, entre as línguas que falou, entre os povos que conheceu.

Quando toma a decisão de sair de sua terra, Binti está ciente de que será duramente criticada pelos seus, que suas chances de casamento se reduziriam a zero. Ao adentrar o ônibus rumo à estação de lançamento, ela percebe que também não é bem-vinda entre os khoush, quando nota os olhares que recebe por conta de sua pele, seu cabelo e do cheiro do *otijze*: “Uma mulher se inclinou, afastando-se quando passei, e franziu o rosto como se tivesse sentido um cheiro de coisa estragada” (Okorafor, 2015, p. 11). A fala de Okwu a lembra de seu irmão, das críticas que ele faria à sua viagem, se pudesse. Bena, um dos irmãos de Binti, é extremamente apegado às tradições e crítico aos khoush. O ato de Binti de sair do território himba rumo a uma universidade onde conviveria com os khoush e outros povos é entendido por ele como uma espécie de perversão. Isso porque a relação entre himbas e khoush é complexa, ao mesmo tempo que dependem da tecnologia de produção de astrolábios himba, os khoush os marginalizam. Além disso,

Os khoush estabeleceram as matérias em aulas de história, literatura e cultura em diversas regiões. Até meu povo era obrigado a aprender, embora não fosse nossa luta. Os khoush esperavam que todos se lembrassem de seu maior inimigo e da injustiça. Eles até deram um jeito de colocar a anatomia e a tecnologia rudimentar das medusas em aulas de matemática e ciências (Okorafor, 2015, p. 22).

Ao designarem o currículo escolar em diversas regiões, os khoush perpetuam sua versão do conflito com as medusas, assim como perpetuam a memória de sua cultura, não só entre eles, mas entre os outros povos. No romance observa-se uma dinâmica imperialista entre os himba e os khoush. Por um lado, temos os himba, um povo tradicional, pequeno e isolado, com sua cultura, religiosidade, vínculo com a terra. De outro, há os khoush, uma maioria étnica, impondo sua forma de conhecer o mundo, sua perspectiva dos eventos históricos, sobre outros povos. Os khoush, ao mesmo tempo, dependem da produção de astrolábios himba e os segregam. Há, portanto, a imposição de uma cultura hegemônica e a marginalização daqueles que não pertencem a ela, movimentos que revelam uma tentativa de homogeneização do mundo, ao invés do reconhecimento da diferença entre os povos.

A relação entre os khoush e as medusas também é atravessada pelo conflito. Por isso, estudos sobre a tecnologia e anatomia das medusas integram o currículo não só dos khoush, mas de outros povos sobre os quais eles detêm algum poder. Com esse conhecimento, os khoush determinam quem é o inimigo e o que devem fazer para combatê-lo. Como o nome do povo

indica, os ancestrais das medusas viveram nas águas da Terra, há muito tempo. Os khoush também habitavam regiões onde havia muita água. O conflito entre esses dois povos era muito antigo e ninguém sabia explicar direito a origem. Ainda que tivessem estabelecido um acordo para não atacar as naves um dos outros, a trama começa com um ataque das medusas a uma nave cheia de estudantes khoush, onde Binti também se encontrava.

Com a invasão à nave, as medusas intentavam reaver o ferrão de sua líder, que havia sido roubado em um ataque a elas. Exposto na UniOonza, o ferrão era uma evidência da violência sofrida. Essa cena remete aos muitos roubos de objetos de populações tradicionais feitos pelos europeus, hoje expostos em grandes museus. Essa prática indica a posição de objeto em que os povos do que foi chamado de “terceiro mundo” foram colocados. Como Quijano, afirma:

A formação e o desenvolvimento de certas disciplinas como Etnologia e a Antropologia [...] tem demonstrado sempre esse tipo de relações “sujeito” – “objeto” entre a cultura “ocidental” e as demais. Por definição, são as outras culturas “objeto” de estudo (Quijano, 1992, p. 6, tradução minha).⁶⁰

Na configuração tradicional dessas disciplinas, os povos do “primeiro mundo”, que se entendem como povos civilizados, ocupam o papel de sujeito. Enquanto aos povos do terceiro mundo é destinado o papel de objeto de estudo. Tais posições dentro do imaginário colonial/moderno justificam o roubo de artigos de grande importância cultural e até mesmo de vidas humanas para fins de pesquisa. Enquanto objetos, os povos do Terceiro Mundo são interessantes de se observar, mas não têm sua autonomia, seus direitos respeitados. Em *Binti*, a universidade é um espaço ambíguo, onde os diálogos sanam algumas dessas questões, como no episódio do ferrão, mas essa dinâmica segue acontecendo, como na relação entre Binti e a professora Okpala: “– Quando olhou para cima, o olhar dela fixou no meu, e por um instante me perguntei se eu era aluna dela ou um objeto de pesquisa” (Okorafor, 2015, p. 80).

Algo semelhante acontece entre Binti e as medusas, estas, ao descobrirem que o *otijze* auxilia na cicatrização de suas feridas, demandam que a garota lhes dê todo o *otijze* que havia trazido da Terra. Mediante a esse pedido, ela pensa em como aquele preparado de argila e óleos poderia ajudar em sua sobrevivência em outra atmosfera “a superfície dele poderia muito bem ser composta de algo que minha pele não toleraria. Eu não podia dar todo o meu *otijze* para

⁶⁰ “La formación y el desarrollo de ciertas disciplinas como la Etnología y la Antropología [...] han demostrado siempre esa clase de relaciones "sujeto" -" objeto" entre la cultura "occidental" y las demás. Por definición, son las otras culturas el "objeto" de estudio” (Quijano, 1992, p. 6).

aquela medusa; era minha *cultura*” (Okorafor, 2015, p. 41). Aqui se observa que a relação com o cosmético é de sobrevivência tanto no que diz ao efeito das substâncias em sua pele quanto em relação ao que o *otijze* remete afetivamente. Isto é, para além de um preparado que protege sua pele, ele é um vínculo com seu lugar de origem, com sua terra.

Nesse sentido, o pedido das medusas, ainda que mais sutil, se assemelha um tanto ao roubo do ferrão, pois é feito mediante coerção e retira de alguém algo que lhe é essencial e específico de sua cultura. Ao longo da trama, as relações entre Binti e as medusas vão se transformando, alianças e afetos são criados. No entanto, esses momentos iniciais indicam como certos povos podem se beneficiar uns dos outros, mas como essas trocas muitas vezes são feitas de maneira impositiva. Nesse sentido, ao invés de o contato com outros povos, com outros mundos, com outras culturas, expandir o Universo, eles parecem reduzi-lo. Diante das violências perpetradas, fica evidente que elementos de certas culturas só são aceitos quando destituídos de vida, expostos em vitrines. Como o ferrão da medusa, que em seu corpo é dotado de vida e beleza; e, exposto na UniOonza, se encontra deslocado de seu contexto, está morto, é apenas um vestígio.

– Em sua universidade, em um dos museus, disposto numa vitrine como um pedaço de carne rara, está o ferrão de nossa líder – contou ele. Fiz uma careta, mas não falei nada. – Nossa líder é... – Ele fez uma pausa. – Sabemos do ataque e da mutilação de nossa líder, mas não sabemos como o ferrão chegou lá. Não importa. Vamos pousar na UniOonza e pegá-lo de volta. Entende? Temos um propósito. (Okorafor, 2015, p. 47)

Pluralidade de mundos

Na abertura desta seção, retomei alguns eventos científicos importantes, dentre eles a revolução copernicana. Como dito na seção dedicada à história da FC, um dos desdobramentos da teoria heliocêntrica elaborada por Copérnico foi a ideia defendida por Giordano Bruno de que o Universo era infinito e continha inumeráveis mundos. A ideia de uma pluralidade de mundos levou Giordano Bruno a ser condenado pela Inquisição em Roma, desafiou as Escrituras por ir contra à noção de centralidade da Terra, bem como por colocar em questão a singularidade de Jesus. A afirmação de Bruno de que existiam vários mundos mais tarde seria confirmada pelo telescópio de Galileu, e abriu espaço para a especulação, ação comum à ciência e à ficção especulativa. Não é à toa que obras de FC frequentemente criem enredos que se tecem a partir de questionamentos sobre a existência de seres de outros planetas, assim como sobre a

existência de um salvador para esses seres. Aqui gostaria de usar o termo pluralidade de mundos para pensar não em mundos extraterrestres, mas nos diversos mundos que existem neste planeta. Como elaborei há pouco, as obras estudadas nesta tese nos apresentam formas de vida variadas, cada qual com sua complexidade cultural, linguística, política. Essas obras usam a vida tal qual conhecemos como matéria-prima para as tessituras de suas narrativas.

Nesse sentido, também afirmei que a FC nutre um vínculo com a história, pois reelabora eventos históricos em contextos concomitantemente estranhos e similares. Ou seja, quando Okorafor elabora a questão da supremacia khoush, ainda que haja vários elementos que não fazem parte da nossa realidade, como as naves espaciais e os alienígenas, as dinâmicas que surgem nas relações entre khoushs, himbas, medusas, são bem conhecidas por nós, sendo fruto do imperialismo. Segundo Aníbal Quijano (1992), o imperialismo é o sucessor do colonialismo, e este “sucessor, o imperialismo, é uma associação de interesses sociais entre os grupos dominantes (classes sociais e/ou “etnias”) de países desigualmente colocados em uma articulação de poder, mais do que uma imposição desde o exterior”⁶¹ (Quijano, 1992, p. 1, tradução minha).

Há algo em comum nas imagens de passado que emergem das obras aqui estudadas. Analiso os desdobramentos dessa aparição, tanto no que diz respeito ao ficcional quanto ao factual. Destaquei da obra de Valek sua relação com a história natural e como esse olhar sobre outros seres reflete a maneira como os humanos se percebem em relação a si mesmos e à vida de modo geral. Já o romance de Okorafor dá uma ênfase maior às relações sociais, evidenciando certas práticas culturais e políticas. De uma perspectiva latino-americana, a imagem que irrompe das obras é de um passado colonial, não porque essas obras representem um processo de colonização de outro planeta, por exemplo, como é o caso de diversas obras de FC, mas porque é esse momento histórico que instaura o que Walter Mignolo (2022) chama de imaginário do sistema mundial colonial/moderno, do qual emerge a hierarquia entre seres vivos que está por trás das práticas das sociedades ocidentais. Hierarquizações essas que são questionadas pelas obras literárias aqui analisadas. Ao mesmo tempo em que criam mundos ficcionais, as obras de Okorafor e Valek questionam as bases da homogeneização do mundo:

Em sua forma dominante, essa modernidade – capitalista, liberal e secular – estendeu seu campo de influência a maioria dos lugares do mundo desde o

⁶¹ “El sucesor, el imperialismo, es una asociación de intereses sociales entre los grupos dominantes (clases sociales y/o “etnias”) de países desigualmente colocados en una articulación de poder, mas que una imposición desde el exterior” (Quijano, 1992, p. 1).

colonialismo. Baseada no que chamaremos de uma “ontologia dualista” (que separa o humano e o não humano, natureza e cultura, indivíduo e comunidade, “nós” e “eles”, mente e corpo, o secular e o sagrado, razão e emoção, etc.), essa modernidade se arrogou o direito de ser “o” Mundo (civilizado, livre, racional) à custa de outros mundos existentes ou possíveis. Ao longo da história, esse projeto de se consolidar como “Um Mundo” – que hoje chega a sua expressão máxima com a chamada globalização neoliberal de natureza capitalista, individualista, e seguindo certa racionalidade – levou à erosão sistemática da base ontológica-territorial de muitos outros grupos sociais, particularmente aqueles onde predominam concepções de mundo não dualistas, ou seja, não baseadas nas separações indicadas⁶² (Escobar, 2020, p. 5, tradução minha).

Na modernidade, a pluralidade de mundos é suprimida em detrimento de um projeto global, de um único mundo. “O” Mundo da modernidade é civilizado, livre, racional, enquanto todos os outros mundos, existentes ou possíveis, são destituídos de seus territórios e de seus modos de vida, sua existência. No texto *Territórios da diferença: a ontologia política dos “direitos ao território”*, do qual destaca-se o trecho acima, Arturo Escobar relaciona a ontologia ao território. Para ele, a luta por território empunhada por comunidades indígenas, afrodescendentes, campesinas, é uma luta por outros modos de vida, uma luta ontológica. “Nas palavras do pensamento zapatista, são lutas por um mundo em que caibam muitos mundos, ou seja, lutas pela defesa do pluriverso” (Escobar, 2020, p. 5, tradução minha)⁶³.

Atrelando as lutas por território ao direito de ser, Escobar aponta a relação do espaço com o modo de vida de um povo. Lembro que os diferentes modos de vida se relacionam também com os conhecimentos, as práticas, as técnicas de cada sociedade. Nesse sentido, uma outra violência imputada aos povos da exterioridade de modernidade é a epistêmica. Na modernidade, a racionalidade e o pensamento científico ganham destaque, engendrando a subalternização de conhecimentos que não estejam atrelados a ela. Mignolo nomeia como “diferença colonial” a classificação do planeta no imaginário colonial/moderno, praticada pela colonialidade do poder, sendo o racismo “a matriz que permeia todos os domínios do imaginário do sistema mundial colonial/moderno” (Mignolo, 2022, p. 36). Para ele, o primeiro passo para

⁶² “En su forma dominante, esta modernidad – *capitalista, liberal y secular* – ha extendido su campo de influencia a la mayoría de rincones del mundo desde el colonialismo. Basada en lo que llamaremos una ‘ontología dualista’ (que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad, ‘nosotros’ y ‘ellos’, mente y cuerpo, lo secular y lo sagrado, razón y emoción, etc.), esta modernidad se ha arrogado el derecho de ser ‘el’ Mundo (civilizado, libre, racional), a costa de otros mundos existentes o posibles. En el transcurso histórico, este proyecto de consolidarse como “Un Mundo” – que hoy llega a su máxima expresión con la llamada globalización neoliberal de corte capitalista, individualista, y siguiendo cierta racionalidad– ha conllevado la erosión sistemática de la base ontológica-territorial de muchos otros grupos sociales, particularmente aquellos donde priman concepciones del mundo no dualistas, es decir, no basadas en las separaciones indicadas” (Escobar, 2020, p. 5).

⁶³ “En palabras del pensamiento zapatista, se trata de luchas por un mundo en el que quepan muchos mundos, es decir, luchas por la defensa del pluriverso” (Escobar, 2020, p. 5).

a configuração da diferença colonial foi a escrita alfabética, sendo seu domínio o critério segundo o qual os missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam o grau de intelectualidade e de civilização de outros povos. Mais tarde, o critério passa ser a história. De forma que os “povos com história” passam a escrever a história dos “povos sem história”.

Muitas vezes lidos como relatos históricos, os diários dos europeus que desembarcaram no novo mundo dizem muito mais sobre eles do que sobre os povos e territórios que pretendiam descrever. Sob o nome de Deus, os colonizadores recém-chegados viam os povos nativos a partir do que Eduardo Góes Neves (2022) chama de “princípio da incompletude”, ou seja, a ideia de que sempre lhes falta algo. A exemplo disso, tem-se a formulação tão conhecida de Pedro de Magalhães Gandavo “A língua deste gentio, toda pela costa, é uma: carece de três letras – não se acha nela F, nem L, nem R, cousa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente.” (Gândavo, 2008, p. 12). A partir dela, contestava-se a crença e a organização social dos povos do Novo Mundo. Essa formulação indica também que o que era observado por esses viajantes e exploradores era sempre comparado a algo já conhecido, de maneira que o encontro com o Outro funcionou mais como um espelho no qual eles podiam observar a si mesmos mediante o contraste. Nesse jogo de espelhamento, o papel dos colonizadores era o de salvar, civilizar os seres selvagens, tornando-os sua imagem e semelhança, ainda que estivessem eternamente sujeitos à incompletude.

A primeira falta que se constata e que, na perspectiva dos colonizadores, justificava a violência imputada aos povos nativos era a falta da alma. Assim como os povos africanos, os povos originários foram racializados. Ao dizer que lhes faltava a alma, os europeus os aproximavam da concepção que tinham dos animais, indicando a falta de senciência, conhecimento, linguagem elaborada. Dessa forma, era preciso civilizá-los por meio da catequização, do ensino da língua e do trabalho. Nesses relatos o que se observa é a falta de reconhecimento do Outro. Ao olhar para eles, os colonizadores não percebiam que não lhes faltava uma crença ou uma organização social, que suas práticas apenas não correspondiam à cosmovisão europeia. Ao invés de reconhecerem a diferença e estabelecerem uma relação de troca cultural, os europeus impuseram seu modo de compreender e agir no mundo.

Nos relatos de viagem, o Novo Mundo é descrito como exótico, e se cria uma imagem de uma terra que nunca existiu. Permeado pelo fantástico, os relatos do Novo Mundo assumem muito da escrita ficcional ao descreverem uma terra cheia de maravilhas e monstruosidades. Mesmo que já tenham ocorrido muitas transformações, ainda hoje encontramos resquícios desse olhar, reiterando uma ideia do Outro imersa em preconceitos e estereótipos. Nesse

sentido, espera-se que populações indígenas, por exemplo, permaneçam vivendo como há quinhentos anos, como se manter a tradição significasse nunca se transformar ou não acompanhar nenhuma mudança do mundo moderno.

Esse imaginário do Novo Mundo desconsidera toda a história anterior à colonização, como se esses povos fossem a-históricos. Dito isso, é importante ressaltar que a diferenciação feita por Lévi-Strauss entre sociedades frias e quentes foi, muitas vezes, mal interpretada, dando a entender que certos povos eram desprovidos de história. No entanto, o que o antropólogo queria evidenciar era que a relação das sociedades frias com a história é a de procurar anular os efeitos que os eventos tinham sobre seu equilíbrio e continuidade, enquanto as sociedades quentes contêm em si os mecanismos de mudança e assim incorporam os movimentos históricos, fazendo deles o motor para o seu desenvolvimento. As divergências percebidas entre povos de tradição oral e povos de tradição escrita não dizem respeito à ausência ou presença da história, mas sim à sua relação com o devir histórico, pautada no progresso ou na continuidade.

No século XIX, época em que a antropologia social e a arqueologia estavam se constituindo, o princípio da incompletude penetra o discurso da ciência, legitimando esse imaginário. A ideia de falta corrobora para que não vejamos esses modos de vida e de organização social como alternativas. Ao assumir que falta a esses povos cultura e organização, pressupõe-se que seus modos de vida são inferiores e não têm nada a agregar. Todavia, o avanço da crise climática e as desigualdades sociais engendradas pelo capitalismo nos sinalizam que este sistema econômico não privilegia a vida. Limitados em termos de perspectivas de futuro, mais uma vez, nos deparamos com a disseminada ideia de que é mais fácil pensar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Vale lembrar que o capitalismo é resultado da atualização do pensamento colonial e tido, muitas vezes, como a única possibilidade de existência. Dessa forma, a conquista segue acontecendo, agora sob uma nova forma de imperialismo: o desenvolvimentismo. Essa renovação do discurso colonial usa dos aparatos tecnológicos e cria formas de exploração e desigualdade, mas sua essência continua de exploração e homogeneização da vida.

Os relatos de viagem do Novo Mundo inspiraram a FC ao mesmo tempo que foram inspirados por outros relatos de viagens, imaginadas ou não. Causo (2003) aponta que os relatos de Marco Polo e de Mandeville inspiraram o imaginário que Cristovão Colombo carregava ao aportar nas Américas. Possivelmente escrita por diversos autores, a viagem imaginária de Mandeville apresentou aos europeus um Outro que possuía opinião própria e divergente, assim como criaturas mitológicas. Não é à toa que, ao chegar às Américas, “Colombo imaginasse estar aportando nesse estranho mundo inverso, as Índias ou as Antípodas, nas quais os

esperavam estranhos seres e homens fabulosos, que não tinham cabeça ou possuíam rabos, em muitos dos relatos que permearam os testemunhos dos viajantes daquele tempo” (Causo, 2003, p. 86).

As empreitadas colonizatórias expandem os territórios europeus ao mesmo tempo que reduzem o mundo, pois ele está quase todo dominado. Os mundos dentro do mundo vão rareando, já que o domínio colonial suprime culturas, modos de organização social, crenças, línguas, assim como a biodiversidade. A partir do século XVIII, as narrativas de FC assumem a lógica colonial (de maneira crítica ou não) estendendo-a ao Universo inteiro. Crítica a esse proceder, a obra de Le Guin, *Floresta é o nome do mundo*, narra a colonização de outro planeta. Em movimentação inversa, mas também lançando um olhar crítico, *Guerra dos Mundos*, de Wells, conta como se dá uma invasão alienígena a Londres, aqui tida como o mundo todo. Com a incorporação das margens à FC, isto é, quando grupos minoritários se tornaram autoras(es) do gênero, as narrativas passaram a ser contadas de outro ponto de vista, gerando também uma outra relação com a alteridade.

O protagonismo de uma adolescente negra e himba em *Binti* gera desenvolvimentos específicos para a personagem, que precisa lidar com o racismo, com questões de gênero, e tem impasses quando seu mundo passa a se expandir para além do povoado himba. Esses questionamentos só são possíveis mediante o desenvolvimento da personagem que tem essas características específicas e não fica relegada a um segundo plano da narrativa. Através da ficção, acessamos o desdobramento da colonialidade em um futuro que reflete o presente e o passado. Nesse sentido surgem questões relacionadas ao racismo, ao machismo, à subalternização de saberes de povos tradicionais, oriunda da lógica colonial, e que, no entanto, não se restringem a um passado finalizado, pelo contrário, se fazem presentes até hoje.

Pelo fato de a protagonista pertencer a um grupo minoritário, ela própria encarna a alteridade, visto que ela é o Outro de uma maioria étnica, os Khoush. Além disso, através de uma metáfora de trocas genéticas, que pretendo analisar mais detidamente no próximo capítulo, as relações que ela estabelece com os outros seres é de um intercâmbio cultural mais horizontal. Ainda que ela apresente preconceitos em suas interações iniciais com outros seres, como as medusas e o Povo do Deserto, na medida em que convive com eles, esses preconceitos vão se dissipando. Ao conhecê-los, ela passa a compreender a cultura, a linguagem, a tecnologia desses povos. O que era estranho se torna familiar, e os vínculos de afeto se fazem possíveis. Esse modo de encarar a alteridade reverbera em Binti, que se transforma a cada encontro, expandindo seu mundo externo e interno. O processo de converter o estranho em familiar não se dá apenas

em relação ao outro, mas também a si mesma. Pouco a pouco, Binti vai conhecendo partes suas que temia ver, e se desprende de preconceitos que tinha em relação a si mesma e à sua origem.

Já em *As águas-vivas não sabem de si*, temos a representação de outras formas de vida, como as baleias, os cachalotes, os azúlis. Na narrativa, estão em contraste o grupo de humanos – que adentra as profundezas do oceano por meio de recursos tecnológicos (submarino, traje de mergulho) – e os animais marinhos (ficcionais ou não) que habitam esse lugar. Sendo os humanos os seres que adentram um lugar desconhecido, eles se entendem como o Outro, o estranho, o alienígena. Ao perder uma sonda durante uma missão de mergulho, Corina se dá conta de que aquele objeto estava fora do lugar:

Bastou um breve instante para perceber que a pequena caixa continuaria se afastando até ser impossível reavê-la, até que se tornasse mais um pedaço de lixo vindo da superfície, um objeto alienígena pairando nas profundezas até que o tempo o desintegrasse (Valek, 2016, p. 60).

Para Corina, a sonda seria percebida pelos seres marinhos como um objeto alienígena. Ao longo da trama, fica evidente que tanto os tripulantes como a própria autora assumem que os seres que habitam o ambiente marinho têm consciência da presença humana. Em certos momentos, os tripulantes se sentem, inclusive, observados pelos animais. O narrador especula sobre seus pensamentos: “Que persistente, o polvo pensaria, admirado mais uma vez com a inteligência dos humanos [...]” (Valek, 2016, p. 30). A presença dos animais na obra, a delicadeza e a complexidade com que são pensados marca a emergência de uma nova sensibilidade em relação a outras formas de vida, a outras espécies. Isso pode ser notado também pelo aumento de publicações de romances que de alguma forma representam animais, porém sem personificá-los.

Obras como *As águas-vivas não sabem de si*, de Aline Valek, *A autobiografia de um polvo*, de Vinciane Despret, criam narrativas em que a presença dos animais não é secundária e em que suas singularidades são assumidas. Ou seja, eles não são humanizados nem minimizados em relação a suas capacidades, pelo contrário, são considerados sujeitos autônomos, providos de formas de linguagem, cultura e organização social, ainda que a limitação humana não nos permita compreendê-los tão profundamente. Como em todo encontro com a alteridade, mediante o contraste com o Outro – aqui com os animais –, o sujeito vive o reconhecimento de si. Representações de animais em sua diferença, sem a tentativa de humanizá-los ou de simplificá-los, geram o reconhecimento das limitações humanas. Não são os animais que são desprovidos de complexidade, nós que não entendemos bem o modo como se organizam, se comunicam: “É uma pena que a capacidade humana de compreender os

idiomas das coisas vivas que nos cercam seja tão limitada, pobre e rudimentar” (Valek, 2016, p. 145).

De acordo com Regina Horta⁶⁴, no que diz respeito à História, sabe-se que os animais sempre estiveram como pano de fundo da história humana, como em trabalhos que contavam a história da pecuária, por exemplo. No entanto, dos anos 1980 em diante, há um aumento significativo da presença dos animais nos relatos historiográficos. Isso se deve a uma influência da história social que passa a olhar para os grupos marginalizados e esquecidos, como mulheres, LGBTQIA+, dentre outros. Essa mudança indica uma nova forma de pensar, menos otimista em relação ao ser humano, e uma sensibilidade em relação ao mundo natural, que culmina no desmoronamento do antropocentrismo. Assim, a questão animal surge no esteio das questões ambientais e dos movimentos por justiça social.

A tradição judaico-cristã estabelece uma ordem social segundo a qual os animais estão a serviço da humanidade. Tal prerrogativa se baseia na premissa de que os animais são seres sem alma, sendo este um ponto de divergência entre os seres humanos e os animais. Outra diferença essencial seria a capacidade de pensar racionalmente. Percebe-se, portanto, uma maneira de organizar a vida segundo a qual os seres humanos estão no alto de uma hierarquia e os outros seres abaixo dele. Todavia, a emergência de uma nova sensibilidade em relação a outras formas de vida levou à compreensão dos animais – e outros seres vivos – como sujeitos de direitos. Segundo tal perspectiva, cada ser seria perfeito em seu nicho ecológico, onde suas capacidades estão adaptadas e adequadas ao ambiente em que estão inseridos.

Observa-se que os movimentos sociais em muito contribuíram para a emergência de novas sensibilidades em relação aos grupos marginalizados, humanos ou de outras espécies. A partir do conceito de dupla-fratura colonial, Malcom Ferdinand (2022) propõe uma associação entre o pensamento decolonial – inspirado principalmente em teóricos latino-americanos como Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Enrique Dussel – e as pautas de movimentos antirracistas, feministas, ambientais. Interseccional por natureza, o trabalho de Ferdinand vincula a questão colonial às outras formas de opressão que os grupos minoritários sofrem. Sob o argumento de que mesmo as críticas que se pretendem interseccionais articulam muito pouco as questões sociais às questões ambientais, ele defende uma ecologia decolonial que relacione o fato colonial, a crise ecológica, o racismo, e o machismo. Para ele o imaginário ocidental da crise ecológica apaga o fato colonial, ao mesmo tempo em que as lutas ecológicas são vistas com desconfiança pelos pensadores subalternos.

⁶⁴ Tais considerações foram feitas ao longo da disciplina “História dos Animais”, ministrada pela professora Regina Horta, na UFMG, em 2023.

Por dupla fratura colonial, ele entende que há uma fratura ambiental, que se baseia em dualismos como homem x natureza, cultura x sociedade. Essa fratura coloca os seres humanos em uma posição superior aos demais seres vivos, havendo mesmo entre os seres humanos um grau de valoração maior a um certo tipo de gente. Encontra-se no topo dessa hierarquia o homem, branco, cristão, de ensino superior e classe abastada. Essa valoração também existe entre os animais (gado, *pets*, animais silvestres) e a natureza (natureza urbana, natureza virgem). Já na fratura colonial, há a divisão entre o colonizador, a metrópole e o colonizado, a colônia. Isso engendra também a valoração entre pessoas racializadas e não brancas. No interior dessas fraturas, o machismo, a homofobia, a racialização vão atuar conferindo o grau de valoração de cada ser humano.

Como já afirmei, a lógica colonial suprime a diversidade humana e a biodiversidade. Isso fica evidente no conceito de dupla fratura colonial proposto por Ferdinand, que articula a questão ambiental aos movimentos sociais, encontrando sua gênese no colonialismo. Ao alegar que a imagem de passado que irrompe das obras de Valek e Okorafor é a do colonialismo – já que essa é a origem do imaginário colonial/moderno que cria as hierarquias no interior das sociedades humanas e entre humanos e os demais seres vivos – é justamente a crítica interseccional que busco efetivar. Mediante a imposição do imaginário europeu que pretende a homogeneização do mundo, a hierarquização das formas de vida, o rareamento dos mundos dentro do mundo, proponho o movimento de articulação com um todo, do macro ao micro, como fui costurando ao longo desta seção. Entendendo por pluralidade de mundos não só a possibilidade de pensarmos em outros planetas e em vidas extraterrestres, mas de compreender que há muitos mundos dentro do nosso mundo, sejam eles humanos ou não. E com cada um deles podemos aprender formas de existir que nos ajudem a enfrentar a crise ecológica. Porém, para que isso seja possível, é preciso defender a diferença, entendendo humanos e outros seres viventes como sujeitos de direitos, que devem ter suas fronteiras e culturas respeitadas.

Dentre essa pluralidade de mundos, há também os mundos ficcionais. Aqueles que surgem da imaginação humana. Um breve excursão pela história da FC, e a análise de obras mais recentes deixa evidente a transformação que o gênero tem sofrido ao longo do tempo, incorporando, cada vez mais, os sujeitos que se encontravam à margem. Pessoas que antes eram alocadas no lugar de objeto hoje se encontram na posição de sujeito e podem imprimir sua perspectiva em obras literárias, imaginando futuros negros e feministas, como em *Binti*. Simultaneamente, uma sensibilidade mais apurada sobre as demais formas de vida faz os seres humanos, diante de suas limitações de comunicação com esses seres, tentarem imaginar a perspectiva deles tendo a ficção como artifício. Nesse sentido, Valek faz como o cientista de

seu romance, Martin, que em vez de tentar decodificar o canto das baleias, tenta escutar como elas escutam.⁶⁵

⁶⁵ “Já conheci pesquisadores que tentavam decodificar o canto das baleias. O idioma delas. Mas acho que você é o primeiro que conheci que tentou, em vez disso, apenas escutar como elas escutam.” “Você nunca vai entender o que alguém do outro lado da linha está falando se primeiro não colocar o telefone na orelha. O que eu faço não é muito diferente disso” (Valek, 2016, p. 43).

2.3 Futuro e ancestralidade

“Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui”.
(*Futuro ancestral*, Ailton Krenak)

Abro esta seção com um trecho do livro *Futuro ancestral* (2022), de Ailton Krenak, no qual ele evoca a imagem dos rios. Em suas palavras, “seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas”. Há nesta descrição dois movimentos: o de transformação e o de permanência. Afinal, os rios sempre habitaram os mundos, são perenes. No entanto, habitam-no de diferentes formas, isto é, transformam-se ao longo dessa permanência. São esses mesmos seres que sugerem a Krenak que “se há um futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui”. O futuro parece então correr como os rios, sendo algo que sempre habitou o mundo de diferentes formas, algo que se transforma e permanece. A água do rio está sempre em movimento, é sempre outra, seu curso pode mudar, desembocar em outro rio, formar nuvens, cair do céu. Apesar dessas transformações, ela é perene, está sempre presente no ciclo da água, da vida.

A epígrafe evoca um movimento temporal em que o futuro e o passado se encontram, um futuro ancestral. Tal movimento de encontro pode ser representado de inúmeras formas: uma cobra que come o próprio rabo; um relâmpago; uma espiral. E cada uma dessas representações tem sua razão de ser. Com a cobra que come o próprio rabo, tem-se o encontro do fim com o começo, mais evidente do que em qualquer outra imagem. O relâmpago remete à imagem dialética, um encontro momentâneo, um irrompimento do passado no presente. Já a espiral evoca o tempo que baila, que se torce e retorce sobre si mesmo, um tempo que se assemelha à poesia, com suas “recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade” (Martins, 2021, local 226).

Retomo a temática do tempo, a quebra de sua linearidade e as formas como podemos percebê-lo, a fim de olhar mais detidamente para a maneira como ele aparece nas obras de Okorafor e Valek. Se por muito tempo a FC se desenvolveu a partir da ideologia do progresso, imaginando futuros em que desenvolvimentos tecnológicos propiciavam a expansão territorial até outros planetas, obras mais recentes parecem questionar tanto o modo de vida capitalista quanto a percepção linear do tempo:

É sabido que os sedimentos no fundo do oceano carregam muita informação e história – fósseis submersos que preenchem as lacunas de nosso ralo conhecimento e que fornecem pistas do que já viveu e de como já foi nosso planeta há milhões ou bilhões de anos, até seus registros fatalmente acabarem perdidos quando o solo oceânico é remexido e perfurado em nossa busca incansável por combustível para alimentar nossos sedentos e poluentes carros. Porém, mais do que combustível ou histórias em forma de fóssil, o oceano também guarda vestígios do nascimento e da morte das estrelas, de substâncias que viajam pelo espaço, da história da nossa galáxia (Valek, 2016, p. 143).

O mergulho de Corina no oceano é possível por conta do desenvolvimento tecnológico: a sonda que capta uma mensagem, o submarino que leva a tripulação, o traje de mergulho que adapta o corpo humano ao ambiente oceânico. Esse é também um mergulho na história natural, já que o solo oceânico contém “fósseis submersos que preenchem as lacunas de nosso ralo conhecimento e que fornecem pistas do que já viveu e de como já foi nosso planeta há milhões ou bilhões de anos”. É como se essa jornada em direção ao futuro, ao desenvolvimento científico e tecnológico, às inovações e aos descobrimentos, a conduzissem em direção ao passado.

Nesse contexto, o modo de vida capitalista é contestado tanto na sua dimensão material quanto em relação à concepção de tempo que pressupõe. Quando a narradora traz à tona os elementos da vida cotidiana, “nossos sedentos e poluentes carros”, os conectando à vida como um todo, isto é, aos combustíveis fósseis que seu funcionamento demanda, ao solo oceânico onde sua matéria-prima se aloja e aos fósseis submersos que preenchem as lacunas do conhecimento, algo fica evidente: se tudo está conectado, qualquer ação gera um impacto em cadeia. A forma como a vida humana se desenvolveu modifica todo o equilíbrio do planeta.

A vida no capitalismo é atravessada pela ideologia do progresso, pela noção de que as sociedades evoluem de forma contínua e linear. Na dimensão pessoal ou coletiva, pressupõe-se que o progresso nos conduzirá sempre a um lugar de avanços, de modo que o futuro parece sempre melhor do que o passado. Compreendido como um ideal de permanente avanço da razão e do conhecimento, a noção de progresso tem origem no Iluminismo. Bastante próximo ao conceito de progresso, é o conceito de desenvolvimento. No entanto, bem mais recente, o desenvolvimento como debate sobre a modernização das sociedades tidas como subdesenvolvidas surge na década de 1940.⁶⁶ Fazem parte dessa discussão pautas como a industrialização, a urbanização, a amplificação da capacidade produtiva, a diversificação da economia.

⁶⁶ Svampa, 2021.

Na América Latina, elabora-se uma crítica ao desenvolvimento, que, segundo Maristella Svampa (2021), pode ser compreendida a partir de três momentos-chave. O primeiro deles seria a crítica à sociedade de consumo, isto é, o entendimento de que o padrão de consumo da sociedade capitalista a conduziria ao colapso. A segunda fase é a da crítica pós-desenvolvimentista, que analisa o desenvolvimento como um discurso de poder de matriz colonial, uma invenção do pós-guerra (1949) por parte dos Estados Unidos. O terceiro momento destacado por Svampa são as perspectivas críticas sobre o extrativismo, sendo que “o extrativismo se refere à superexploração e à exportação em larga escala de bens primários da América Latina para economias centrais e emergentes” (Svampa *in* Kothari, 2021, p. 68).

Ao questionar o modo de vida capitalista e apresentar a organização social dos azúlis, que foca na manutenção da vida, o romance *As águas-vivas não sabem de si* encontra as fissuras no ideal de progresso. Afinal, o passado seria tão menos desenvolvido do que o presente? Ou as formas de vida e organização social, humanas e de outros viventes, de cada espaço tempo seriam adaptadas e adequadas ao ambiente que estão inseridas cada uma à sua maneira? Quando falo de adaptação e adequação, importo termos evolucionistas com a intenção de questionar a primazia do futuro sobre o passado. Contudo, não pretendo afirmar que cada uma dessas épocas não tenha seus problemas.

O romance também tece uma crítica ao extrativismo, quando fala sobre a extração de petróleo, contextualizando a prática em relação ao tempo geológico, evidenciando as perdas que o modo de vida capitalista promove tanto em relação ao meio natural quanto ao próprio registro histórico. De matriz colonial, o modelo extrativista impede debates sobre alternativas ao desenvolvimento, bem como reitera o papel histórico da América Latina enquanto provedora de matérias-primas, “intensificando assimetrias entre o centro econômico global e suas periferias, o que se reflete na tendência de reprimarização das economias nacionais e na distribuição desigual de conflitos socioambientais” (Svampa *in* Kothari, 2021, p. 68).

De volta às origens

Enrique Dussel (2015) defende que a Modernidade tem início no Ocidente com a invasão da América pelos espanhóis. Simultaneamente se instaura o “sistema-mundo” e o sistema colonial, eventos que lentamente retiram a Europa de sua posição isolada econômica e politicamente. Dessa forma,

tudo o que é simultâneo com a origem e o desenvolvimento do capitalismo (mercantil a princípio, de mera acumulação primitiva de dinheiro), ou seja, a Modernidade, o colonialismo e o sistema-mundo, denota aspectos de uma mesma realidade simultânea e mutualmente constitutiva (Dussel, 2015, p. 8).

Financiada pelo colonialismo, a Modernidade se consolida com o Iluminismo e a Revolução Industrial, e logo se expande pelo norte da Europa, Ásia e, posteriormente, África. Para Dussel, os fenômenos da Modernidade, sistema-mundo, capitalismo e colonialismo seriam simultâneos. Já a centralidade europeia no Mercado Mundial só teria se dado após a instauração da Modernidade. O estabelecimento do sistema-mundo (Dussel, 2015), ou ainda, a classificação do mundo segundo o imaginário colonial/moderno (Mignolo, 2022) estabelece uma hierarquia entre os povos e suas culturas. Já que

era necessário situar as culturas (sem nomeá-las concretamente nem estudar sua história e seu conteúdo estrutural) em uma situação assimétrica que se originava a partir de suas respectivas posições no próprio sistema colonial. A cultura ocidental, com seu evidente “ocidentalismo”, alocava todas as demais culturas como mais primitivas, como pré-modernas, tradicionais e subdesenvolvidas. (Dussel, 2015, p. 9)

O que se observa a partir dos estudos feitos por teóricos latino-americanos como Enrique Dussel e Walter Mignolo é uma crítica da posição eurocêntrica fundada pela Modernidade e pela divisão do mundo a partir do imaginário colonial/moderno. Divisão que criou assimetrias entre as culturas, bem como uma violência epistêmica que se funda na racionalidade a partir do momento em que há a secularização, isto é, do momento em que descoloca-se “Deus como fiador do conhecimento, colocando o homem e a razão no lugar de Deus” (Mignolo, 2017, p. 9). Assim, a perspectiva eurocêntrica preconiza um modo de compreender o mundo em detrimento de outros. Como referencial tem-se a cultura europeia e seu desenvolvimento científico, calcado na racionalidade, e todos os conhecimentos exteriores a eles são subalternizados.

Em contraposição ao eurocentrismo surge o paradigma da afrocentricidade, cuja origem é remetida à publicação do livro *Afrocentricidade: A Teoria da Mudança Social*, escrito por Molefi Keti Asante e publicado em 1980. Segundo tal paradigma, “para que as civilizações africanas e africanas da diáspora retomem o papel de sujeito de sua própria história, é importante que voltemos o olhar para as antigas civilizações africanas, para seus modelos e suas formas de existir no mundo” (Mascarenhas, 2021, p. 29).

Fica evidente o papel da rememoração na construção da identidade, bem como na

tomada de consciência sobre os processos históricos que atravessam cada sujeito, propiciando uma maior autonomia sobre a forma de agir no mundo. Lembramos para saber de onde viemos e para saber para onde vamos. É nesse sentido que o movimento afrofuturista na FC faz questão de vincular seu imaginário de futuro a um passado ficcional e à história de África e da diáspora. Mesmo quando elaboram futuros ficcionais em que existem avanços sociais a respeito da escravização, do preconceito racial, essas narrativas ainda remetem a essas temáticas. As personagens das obras costumam manter, ou retomam ao longo da narrativa, o vínculo com sua ancestralidade:

Nós, himbas, não viajamos. Ficamos onde estamos. Nossa terra ancestral é vida; afastar-se dela é ser reduzido a nada. Nós, inclusive, cobrimos nosso corpo com ela. *Otjize* é terra vermelha. Aqui, na plataforma de lançamento, a maioria era khoush, e havia alguns outros não himba. Aqui, eu era uma estrangeira; estava no lugar errado (Okorafor, 2015, p. 12).

Logo no início de sua jornada, a narradora personagem, Binti, afirma a sua relação com a terra onde nasceu. Sua terra ancestral é vida. Ao perceber-se como a única himba na plataforma de lançamento, Binti sente que está no lugar errado, que é uma estrangeira. Isso porque os himba não viajam, não deixam sua terra, assim, ao longo da narrativa, a garota se depara inúmeras vezes com a dúvida: ainda sou himba? Como forma de reiterar sua conexão com sua terra natal, Binti cobre seu corpo com *otjize*, “uma mistura de argila vermelha de nossa terra e óleos das flores locais” (Okorafor, 2015, p. 61).

Otjize

Quando a nave *Terceiro Peixe* aporta na UniOonza, Binti é conduzida, junto às medusas que interceptaram a nave, a uma sala cheia de professores, onde ela irá valer-se de seu papel como harmonizadora para tentar reaver o ferrão da líder medusa de forma pacífica. Ao encontrar com os professores e com a presidenta Haras, Binti se apresenta dizendo: “– Nenhum de vocês jamais viu alguém como eu –” (Okorafor, 2015, p. 61). Sendo a primeira himba a integrar o corpo estudantil da universidade, ela sente a necessidade de falar de si e de seu povo, que vive “próximo a um pequeno lago de água salgada, às margens do deserto” (Okorafor, 2015, p. 61). Por ser um elemento escasso em sua terra, os himbas não costumam usar a água no banho, como outros povos. Banham-se com o *otjize*, uma mistura de argila e óleos, que protege a pele do sol e a mantém perfumada.

Na tese de doutorado intitulada *Produção científica e afrocentricidade: beleza, saúde,*

cura e a natureza holística da ciência africana, Érica Mascarenhas (2021) aponta para o fato de que a palavra “cosmetologia” deriva de “Cosmos”, estando relacionada à harmonia, à organização, ao equilíbrio. Os cuidados com a pele, com os cabelos, seriam uma forma de colocar-se em equilíbrio. Em contraposição à perspectiva ocidental, que assume que os cosméticos teriam exclusivamente o papel de melhorar a aparência e o odor corporal, as sociedades africanas atribuem uma outra dimensão ao uso desses preparados. De maneira que “qualquer prática terapêutica que reestabeleça a ordem, harmonia e o equilíbrio da saúde e consequentemente beleza pode ter sido considerado um cosmético” (Mascarenhas, 2021, p. 94).

De fato, a relação de Binti com o *otjize* vai além do cuidado com o corpo físico. Já na UniOonza, ela se recorda de um dia em que foi ao pequeno lago da sua terra natal e, junto a algumas amigas, se lavou com água salgada, retirando todo o *otjize* do corpo. A reação inicial das garotas foi de horror, logo pensaram nas consequências do ato: “Se qualquer homem nos visse, estaríamos arruinadas para sempre” (Okorafor, 2015, p. 59). Para uma mulher himba, ser vista sem *otjize* era análogo a estar nua, o que acarretaria, para as meninas, em uma surra e na extinção da possibilidade de qualquer futuro casamento. No entanto, o horror não foi o único sentimento que as tomou, pelo contrário, sentiram também “um impressionante e glorioso... choque” (Okorafor, 2015, p. 59). Ao se despirem do preparado, puderam ver o tom marrom-escuro de suas peles reluzindo, também puderam sentir o vento contra a pele. Ao recordar esse momento, enquanto aplicava *otjize* em seus cabelos, Binti se pergunta:

E se eu lavasse e tirasse tudo agora? Eu era a primeira do meu povo a vir à UniOomza, será que as pessoas daqui sequer saberiam a diferença? Além disso, na verdade esta é a UniOomza, alguém teria pesquisado e saberia do meu povo. E essa pessoa saberia que eu estaria nua se tirasse todo o meu *otjize*. Nua e louca. (Okorafor, 2015, p. 59)

Longe de sua casa e de sua família, Binti questiona seus costumes e tradições: e se ela lavasse todo aquele *otjize*, que diferença faria? Nesse momento fica evidente que há um fator externo que a influencia a usar o preparado de argila e óleos, afinal naquela universidade com certeza alguém já havia estudado os himba e saberia que estar sem o *otjize* era o mesmo que estar nua e louca. Contudo, em diversos momentos da narrativa, o cheiro dos óleos extraídos das flores do deserto evocam em Binti a lembrança do lar:

Lar. Senti o cheiro de terra na beira do deserto logo antes de chover, durante a estação fértil. O lugar ao lado da Raiz, onde eu coletava a argila que usava para fazer meu *otjize* e onde perseguia as lagartixas frágeis demais para viver a um quilômetro dali, no deserto. Abri meus olhos; estava na minha cama, no

meu quarto, nua, exceto por uma saia envolvendo meu quadril. O restante do corpo estava macio, coberto com uma camada grossa de *otjize*. Dilatei minhas narinas e inalei meu próprio cheiro. Lar... (Okorafor, 2015, p. 55)

Mais que um cosmético para a proteger a pele do sol e para eliminar odores desagradáveis, o *otjize* é uma maneira de perpetuar sua tradição, manter o vínculo com a sua cultura e sua família, lembrar os seus, o lugar de onde veio e aqueles que a precederam. Para outros povos, contudo, o uso do cosmético tem outras conotações: “– Enquanto eu olhava com força para os soldados khoush, não pude deixar de me sentir hiperconsciente do *otjize* em meu rosto e do fato de que provavelmente todos eles me viam como uma quase selvagem” (Okorafor, 2015, p. 116). Hiperconsciente do *otjize*, Binti sabe que os khoush consideram os himbas primitivos justamente porque conservam suas tradições; porque não acompanham todas as transformações do mundo e mantêm seu modo de vida. A ficção mimetiza a hierarquia evocada por Dussel, em que a cultura hegemônica aloca as outras “como mais primitivas, como pré-modernas, tradicionais e subdesenvolvidas” (Dussel, 2015, p. 9).

Contudo, manter a tradição não significa permanecer estático, imutável, primitivo. Como afirma Lévi-Strauss (1989), é evidente que toda sociedade está na história e muda. As sociedades frias, tradicionais, apenas evitam que as transformações alterem seu equilíbrio e continuidade. Ainda que Binti faça uma escolha diferente do que é usual para o seu povo e decida partir rumo à UniOonza, ela mantém suas tradições, mesmo quando nenhum dos seus está por perto. Impulsionada pelo desejo de nutrir suas raízes, ela adentra a floresta da universidade, um ambiente completamente diferente do deserto ao qual está acostumada, em busca de matéria-prima para um novo *otjize*. Lá ela encontra “exatamente o que estava precisando” (Okorafor, 2015, p. 70). Com a terra de sua nova casa, ela produz um novo *otjize*, diferente daquele que veio de sua terra natal, mas ainda uma lembrança de seu povo e tradição. Então, ela deixa a mistura descansar sob o sol forte durante um dia:

Nesse dia, não fui às aulas nem comi. No fim da tarde, voltei ao dormitório, tomei um banho e fiz o que meu povo raramente faz: lavei meu corpo com água. Deixei-a correr pelo cabelo e pelo rosto, e chorei. Isso era tudo o que tinha da minha terra natal, e estava sendo levado para os canos que irrigavam e nutriam as árvores do lado de fora do meu dormitório. (Okorafor, 2015, p. 70)

No dormitório da universidade, a água não é escassa. Contrariando o costume de seu povo, Binti decide banhar-se com água. Durante o banho, pensa no resto de *otjize* que escorre pelo seu corpo; aquilo era tudo o que tinha de sua terra natal, e seria levado para os canos que

irrigavam e nutriam as árvores. O caminho que a água faz no banheiro da UniOonza remete ao movimento dos rios descrito por Krenak na epígrafe que abre esta seção, remete ao ciclo da água. Percebe-se que apesar das transformações, há algo que se mantém. Ainda que o *otjize* escorra pelos canos, ele corre rumo à floresta de onde Binti passa a retirar a terra para seu novo *otjize*. Como na famosa formulação de Lavoisier, “Na Natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”.⁶⁷

A escolha de ingressar na universidade causa inúmeras transformações para a garota. A cada momento de seu caminho, ela encontra algum ser com quem faz trocas intensas, que causam mudanças profundas em sua dimensão física e psíquica. Para mediar o diálogo entre as medusas e os professores da UniOomza, Binti é ferroadada por uma das medusas, o que gera uma troca genética. Com isso, seus cabelos são transformados em *okuoko*, “tentáculos azuis, transparentes e maleáveis” (Okorafor, 2015, p. 361).

Mais tarde, ela descobre que sua ancestralidade também está ligada ao povo enyi zinariya, pois seu pai é originário deste povo, mas esconde isso. Ao conhecer sua avó paterna, ela é levada a ativar seu DNA zinariya, uma tecnologia deixada de presente por alienígenas para o povo enyi zinariya. Tal tecnologia a permite se comunicar à distância com outros enyi zinariya e a acessar a memória antiga desse povo. Com a eclosão da guerra khoush-medusa, Binti tem seu corpo destruído e reconstituído pelos micróbios que habitavam a nave *Novo Peixe*, o que gera um emparelhamento entre ela e a nave. Mesmo com essas transformações em seu corpo, psiquê e identidade, depois de passar dias sem *otjize* devido à guerra khoush-medusa, ela narra:

– Enterrei meu indicador direito e o dedo médio nele, os dois que eu tinha desde que nasci. Em seguida, esfreguei na mão esquerda, pensando seriamente no fato de que era a primeira vez que tinha *otjize* nela. Deslizou suavemente, como algo que pertencia a ela. Então caí na minha rotina. Sempre terminava com meu rosto.

Com um suspiro, peguei uma grande quantidade da mistura e a massageei em minhas bochechas. Pela primeira vez em muito tempo, eu me senti eu mesma. (Okorafor, 2015, p. 375)

Ao repetir a sua rotina de aplicação do *otjize*, Binti faz mais do que cuidar de sua pele e cabelos. A prática já não é necessária para que sua pele fique protegida, ou para que seu corpo mantenha um odor agradável, afinal ela já não está mais no deserto. A ritualística cumpre outro

⁶⁷ TERRA. "Nada se cria, tudo se transforma"; há 219 anos, Lavoisier era guilhotinado. Terra, 8 maio 2013. Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/ciencia/pesquisa/nada-se-cria-tudo-se-transforma-ha-219-anos-lavoisier-era-guilhotinado,0ebb069f8618e310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>. Acesso em: out. 2024

papel, nutre o vínculo com sua ancestralidade, fazendo com que se sinta ela mesma. Saber de sua história, sua origem, seus antepassados, seus costumes, é o que confere à Binti a noção de quem ela é, sua identidade. Ao longo de seu caminhar pelo tempo e pelo espaço, ela vai descobrindo outras partes de si, antes ocultas. Quando descobre partes da sua história eclipsadas pelo preconceito, a ideia que tem de si mesma se transforma. E por mais que constantemente ela sinta medo de deixar de ser himba ou de deixar de ser humana, todos esses elementos a integram.

Edan

Ainda criança Binti percebe ser uma harmonizadora, então um caminho se abre para ela. Seus próximos passos são guiados por um futuro imaginado por sua família. Com a chegada do Festival da Lua, seus pais a proibem de dançar, pois isso não condiz com a nova função a ela atribuída. Frustrada, Binti vai ao deserto, onde gostava de passar o tempo sozinha. Lá seu caminho é redefinido mais uma vez quando ela encontra um objeto metálico na areia e uma velha anciã do Povo do Deserto. Ariya, a anciã, pergunta à Binti se ela sabe o que encontrou. Mediante a negativa, ela explica: “É algo de um tempo anterior ao nosso. Uma obra de arte e de muita utilidade. É antigo, mas antigo nem sempre significa menos avançado” (Okorafor, 2015, p. 160). A observação de Ariya contraria a ideia do futuro como um horizonte de progressos, sempre mais avançado do que os tempos que o antecederam.

Sobre o nome atribuído ao objeto, ela afirma: “O que você tem, os himba vão chamá-lo de *edan*, mas nós o chamamos de pedra de Deus. Você é abençoada por ela ter te encontrado” (Okorafor, 2015, p. 160). Binti volta a sua casa, onde encontra seu pai e lhe mostra o objeto:

– É um *edan* – afirmou meu pai, e assenti com a cabeça como se nunca tivesse ouvido as palavras antes. Ele me explicou que “*edan*” era um nome genérico para dispositivos antigos o suficiente para que ninguém vivo conhecesse suas funções, tão antigos que agora eram mais uma relíquia do que qualquer outra coisa. Era para isso que meu pai queria, como uma obra de arte para se gabar aos seus amigos. Mas insisti em guardar para mim e, porque ele me amava, ele permitiu (Okorafor, 2015, p. 162).

O objeto encontrado por Binti recebe diferentes nomes, a depender da cultura daquele que o nomeia. Para os himbas, era um *edan*, algo tão antigo que sua função era desconhecida, transformando-se em uma relíquia ou uma obra de arte. Entre o povo de Ariya, os enyi zinariya, aquele objeto era conhecido como pedra de Deus. Para eles, além de uma obra de arte, o objeto

era de muita utilidade. Ambos os povos sabem que o objeto é de um tempo anterior, o que confere a diferença na nomeação e na percepção de utilidade do objeto é o quanto se sabe sobre sua origem. Isto é, por saberem que a peça encontrada por Binti é uma tecnologia zinariya, os enyi zinariya têm conhecimento de sua história e, portanto, de sua utilidade.

Sobre o *edan*, Binti sabe o que lhe foi dito por Ariya e por seu pai. Sabe também que há mais a ser descoberto, como fica explícito no convite da anciã: “Quando você estiver pronta para saber como usá-la, venha até nós” (Okorafor, 2015, p. 160). Um longo caminho precisa ser percorrido pela menina, desde o momento em que encontra o *edan* no deserto até o seu segundo encontro com Ariya, quando leva o objeto em pedaços para a anciã e as peças da história finalmente se encaixam. Durante esse percurso que a conduzirá novamente à Ariya, acontece o ataque à nave *Terceiro Peixe*, que marca profundamente Binti. Só nesse momento, o dispositivo que ela carrega como uma relíquia, um amuleto, funciona pela primeira vez.

– Meu povo foi quem criou e construiu os astrolábios – falei. – Usamos matemática para fazer as correntes que eles geram. Minha irmã me contou que os melhores de nós conseguem promover uma harmonia tão prazerosa que fazem os átomos acariciarem uns aos outros, como amantes. É um dom. – Pisquei quando minha mente conectou os pontos. Acho que é por isso que este *edan* funciona para mim! Eu o encontrei no deserto. Uma eremita de lá certa vez me disse que era um pedaço de uma tecnologia muito antiga; ela o chamou de “pedra divina”. Não acreditei na época, mas entendi agora. Faz alguns anos que o tenho, mas só funcionou para *mim* agora. – Bati em meu peito. – Para *mim*! Naquela nave, depois que vocês fizeram... fizeram aquilo. Eu quero falar em seu nome. Se eu falar, ninguém mais precisa morrer. (Okorafor, 2015, p. 51)

A trajetória de Binti é regida pelo movimento, se constrói a cada passo. Seu caminho não é predestinado. Aquilo que os seus sonharam fica para trás quando ela decide ser conduzida por seu desejo, o que no fim se revela a ela como um propósito. No entanto, no início desse caminhar, não é claro onde se quer chegar e nem o porquê de se tomar tais decisões. Aos poucos sua mente vai conectando os pontos, como quando entende porque o *edan* finalmente ter funcionado para ela, a ajudando a se comunicar com as medusas. Seu dom, que a permite enxergar o Universo a partir da matemática, possibilita também que ela atue no mundo promovendo a harmonia. Assim, quando o *edan* funciona como um tradutor entre ela e as medusas, ela entende que seu papel ali é mediar a conversa entre as medusas e os professores da UniOonza.

Zinariya

Outra tecnologia descrita em *Binti* que conecta o futuro ficcional a um passado é o *zinariya*. Diferente do *otizije* e do *edan*, o *zinariya* não é externo ao corpo, mas algo que o integra, que permeia o sistema nervoso⁶⁸, uma espécie de tecnologia corporal antiga concedida há séculos ao povo enyi *zinariya*⁶⁹:

– No entanto, nós não a desenvolvemos – continuou. – Foi-nos trazida pelos *zinariya*. Os que estavam vivos na época dos *zinariya* documentaram tudo, mas os arquivos foram mantidos no papel e o papel não dura. Então, tudo o que realmente sabemos é o que os anciãos leram, e o que os anciãos depois deles lembraram, e o que os anciãos da geração seguinte lembraram, e assim por diante. Os *zinariya* vieram até nós no deserto. Eles eram um povo da cor do ouro, que brilhava no sol. Eram solares e pousaram no deserto da Terra para descansar e reabastecer a caminho da UniOomza (Okorafor, 2015, p. 172).

O presente dos *zinariyas* possibilita a comunicação dos enyi *zinariya* com os alienígenas, e entre si mesmos. Em homenagem ao povo solar, os antigos africanos se nomeiam enyi *zinariya*. As informações sobre a tecnologia alienígena são documentadas em papel, porém, com o passar do tempo, esse dispositivo de memória não se conserva, o que sobrevive é aquilo que foi lembrado pelos anciãos e passado de geração em geração. *Binti* tem o dispositivo comunicacional *zinaryia* integrado ao seu corpo quando parte com os enyi *zinariya*, povo do qual sua avó paterna faz parte, em direção ao deserto. Lá, ela reencontra Ariya, mas agora com o *edan* aos pedaços. A anciã pergunta à *Binti* se ela quer ativar a tecnologia *zinariya* em seu corpo, uma tecnologia que lhe é de direito, já que sua ancestralidade também é enyi *zinariya*. O que surge como pergunta, no entanto, não parece ser uma escolha, visto que seu propósito está vinculado à ativação da tecnologia alienígena. Como lhe explica Ariya, isso “– Vai conectá-la a todo um povo e a uma memória. E vai permitir que você resolva seu *edan*” (Okorafor, 2015, p. 189).

⁶⁸ “Meu neto disse que foi como se tivessem colocado internet alienígena no cérebro dela – disse outro ancião” (Okorafor, 2015, p. 211).

⁶⁹ “Os enyi *zinariya* são antigos africanos. E, ao contrário do que vocês acreditam, temos tecnologia que envergonha a sua, e a temos há séculos” (Okorafor, 2015, p. 172).

Conectar-se a um povo e a uma memória significa, para Binti, poder se comunicar com os enyi zinariya e os zinariya mesmo distante, espacial ou temporalmente, deles. “E, então, o *zinariya* me fez lembrar de coisas que nunca haviam acontecido comigo” (Okorafor, 2015, p. 205), afirma a garota quando o dispositivo é ativado em seu corpo. Além de permitir a comunicação à distância, o *zinariya* funciona como um dispositivo de armazenamento de memória. Ao acessar esse arquivo, Binti aprende sobre a chegada do povo zinariya ao deserto. Ela se lembra de coisas que nunca haviam acontecido com ela, como a história de Kande, uma jovem menina que teve o destino de seu povo em suas mãos, assim como Binti. Kande é a primeira de seu povo a aceitar a tecnologia alienígena. Para os seus, “a criança é uma idiota” (Okorafor, 2015, p. 211), ou ainda “Ela é como uma garota possuída, vendo coisas que não existem” (Okorafor, 2015, p. 211). Séculos depois, o *zinariya* ainda será associado à loucura, ao descontrole, mas por outros povos, que não entendem o funcionamento da tecnologia.

Há algo que chama atenção no encontro entre o povo alienígena ao deserto e os antigos africanos. Em uma reportagem intitulada *Construídos por aliens? Conheça 7 locais antigos que parecem de outro mundo*⁷⁰, Nadia Drake brinca com a possibilidade de que certos locais, cuja construção ainda não foi explicada, possam ter sido feitos por alienígenas, por desafiarem as “capacidades tecnológicas de sua época”. Dentre esses locais, estão as pirâmides de Guizé, nos arredores do Cairo. Como aponta a autora, há pessoas que estudam ocorrências extraterrestres e de fato acreditam nessa possibilidade. Há uma provocação quando retomo essa reportagem. Afinal, colocar a construção das pirâmides egípcias como um feito extraterrestre não seria dizer que os egípcios não teriam os conhecimentos e ferramentas necessários para tal? Como Drake aponta,

invocar uma explicação sobrenatural para algumas das realizações humanas mais monumentais significa ignorar as maneiras fascinantes pelas quais as civilizações pré-históricas conseguiram fazer algumas das maiores e mais enigmáticas construções da Terra (Drake, 2023).

A explicação sobrenatural também ignora a violência empregada nessas construções, assim como o fato de que elas foram feitas mediante a escravização de milhares de seres humanos. A violência que permeia as construções e os mitos sobre elas é tanto física quanto epistêmica. Nesse sentido, relembro que, para Mascarenhas, uma perspectiva africano-centrada

⁷⁰ DRAKE, Nadia. *Construídos por aliens? Conheça 7 locais antigos que parecem de outro mundo*. National Geographic Brasil, 5 jul. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem/2023/07/construidos-por-aliens-conheca-7-locais-antigos-que-parecem-de-outro-mundo>. Acesso em: 5 jan. 2025.

“pode colaborar para desconstruir mitos europeus criados sobre este continente, como um continente primitivo, supersticioso e incivilizado” (Mascarenhas, 2021, p. 24). Esses mitos se alicerçam também no parco conhecimento que se tem da produção científica e do desenvolvimento tecnológico das civilizações africanas, que no entanto “estabelece-se desde o desenvolvimento da vida, do surgimento do homo” (Mascarenhas, 2021, p. 24).

A trilogia de Okorafor dialoga com a violência epistêmica, que hierarquiza saberes quando define a sociedade ocidental como hegemônica, e tudo que é externo a ela como subalterno. A narrativa incorpora o crítico e o utópico quando propõe uma sociedade (enyi zinariya) cujos ancestrais (zinariya) são mais avançados em termos de desenvolvimento científico e tecnológico, e lhes presenteia com um recurso que só poderá ser decodificado e usado pelos enyi zinariya séculos mais tarde. A subversão da noção de futuro como um horizonte de progresso, como um tempo sempre mais desenvolvido do que o passado, também aparece no romance de Valek, embora de maneira diferente, já que ela irá questionar não a hierarquização que se estabelece entre as sociedades humanas, e, sim, entre as espécies.

Futuro e ancestralidade: uma perspectiva evolucionista

Iniciei esta seção evocando o movimento das águas, no qual pode-se observar mudança e permanência acontecendo simultaneamente. Lembrei também a frase postulada pelo químico francês, Lavoisier, “Na Natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”. Transformação e permanência estão imbricadas na relação de Binti com a ancestralidade, com a tradição. Ainda que os movimentos da vida a levem constantemente a momentos de reformulação de si, ela ainda é quem é, veio de onde veio, há uma história que costura os elementos que a constituem.

As obras literárias analisadas nesta tese engendram um imaginário de futuro que remete a um tempo anterior, à ancestralidade, ao passado. Como elaborei ao longo das últimas seções, tal encontro entre as duas pontas do tempo refletem outras formas de percebê-lo, na qual seu percurso não é representado por uma reta, evocando uma sucessão de momentos; pelo contrário, é representado por formas circulares ou espiralares, dando a entender que há certa simultaneidade entre os acontecimentos, assim como repetições. Se em *Binti* essa forma de se compreender o tempo é usada para questionar os estereótipos em torno de sociedades tradicionais, que estão na exterioridade da modernidade, em *As águas-vivas não sabem de si*, essa percepção nos conduz a reflexões sobre a vida como um todo, humana e de outros vivos, evocando uma ontologia relacional, isto é, a noção de que “nada (nem os humanos nem os não

humanos) preexistem às relações que os constituem. Todos existimos porque tudo existe”⁷¹ (Escobar, 2020, p. 5, tradução minha).

Para isso, uma outra história é conjurada, a história natural, esta que coloca a história humana em perspectiva, já que, em contraste com a história da origem das espécies, nossa vida se reduz a um instante. Nessa história, a transformação e a permanência também atuam como forças que conduzem o movimento. Onisciente, a narradora afirma no momento em que Corina nada em direção ao seu fim:

No entanto, ela continuava existindo e, ainda que não sobrevivesse, ela continuaria existindo: ainda haveria pessoas lá em cima, as baleias continuariam a habitar os oceanos, ainda haveria espécies novas surgindo e morrendo, o mar continuaria lá. (Valek, 2016, p. 282)

O trecho acima é um ótimo exemplo de como se costuram a história humana, a história das formas de vida e a história do planeta na trama. Essa tessitura entre os mundos possíveis, o mundo de cada espécie, cada *habitat*, coloca em perspectiva a noção de início e fim, de vida e morte. O fim de uma vida humana, da vida de Corina, não significa o fim da vida como um todo. Nem mesmo significa o fim dela, “ela continuava existindo”, mesmo morta, “ela continuaria existindo”, seja na memória de seus companheiros, de sua mãe, ou ainda de um jeito mais material, nos restos mortais que, com o tempo, se desintegrarão, participando de outros corpos ou matérias inorgânicas que habitam o fundo do oceano. “Talvez fosse voltar a ser uma bactéria boiando no caldo da vida” (Valek, 2016, p. 283). Afinal, nada se perde, tudo se transforma.

Em uma missão para recuperar a sonda perdida, Corina parece responder ao chamado entoado pelos azúlis, “um chamado que era possível ouvir apenas quando a extinção se aproximava. *Mais fundo, mais fundo*” (Valek, 2016, p. 166). Em seu mergulho, ela encontra a sonda junto a uma criatura desconhecida, um espectro, que, erroneamente, ela acredita ser a criatura que emitiu a mensagem captada pelo objeto. Os espectros se limitam a repetir os sons que escutam, e, durante o mergulho, Corina é chamada pelos tripulantes da Auris, que lhe pedem para retornar à estação, pois a autonomia do traje está no seu limite. Nesse momento, a mergulhadora escuta a criatura chamar por ela, então, “Desacoplou o cabo das costas, soltou a única parte do traje que a ligava ao mundo do qual partira” (Valek, 2016, p. 280).

⁷¹ “Para resumir, una ontología relacional puede definirse como aquella en que nada (ni los humanos ni los no-humanos) preexiste las relaciones que lo constituye. Todos existimos porque existe todo” (Escobar, 2020, p. 5).

Fim e começo se encontram também na morte de Corina. O ato de desacoplar o cabo das costas causa sua morte, pois seu retorno à Auris se torna impossível sem ele. Ao mesmo tempo, simboliza o início de outra vida, afinal, quando desacoplado, “o cabo que os prendia feito cordão umbilical à figura materna da Estação” (p. 279) deixa de conectá-la à Auris, permitindo que seu corpo se perca nas águas do oceano, tornando-se outra coisa. Frequentemente o romance alude às noções freudianas de pulsão de vida e pulsão de morte⁷², evocando ora um instinto de sobrevivência ora um impulso destrutivo nos indivíduos humanos e em outros viventes: “Corina gostava de ser engolida pelo silêncio quando mergulhava; voltar a um estado primordial em que não havia vozes, apenas pulsações, movimentos e líquido” (Valek, 2016, p. 40). O impulso em direção à morte revela também um desejo de retorno à origem, a um estado primordial.

Assim como Corina, a cachalote também escuta a mensagem: “Algo que dizia para ir mais fundo. *Mais fundo*. Que urgência era aquela em voltar para o lugar que cuspiu a vida que povoou a terra?” (Valek, 2016, p. 68). E sente o mesmo desejo de retornar ao ambiente que deu origem à vida na Terra. A morte de Corina evoca o retorno à origem da vida como um todo, à água. Seu corpo, que um dia surgiu no útero de sua mãe, retorna ao útero da Terra, às águas profundas que deram origem ao ancestral comum a todas as espécies. Afinal, conforme o pressuposto evolucionista que dá os contornos do romance: “No início havia a água e dela surgiu a vida” (Valek, 2016, p. 153). Para a espécie, humana ou cachalote, mergulhar mais fundo os conduz à evolução que permite, mediante adaptações, a perpetuação da espécie. Ainda que os indivíduos de cada uma das espécies estejam sendo conduzidos ao seu fim.

Valek atrela o desenvolvimento da espécie ao da tecnologia ao propor um retorno ao oceano mediado pelos equipamentos construídos pela humanidade: o traje de mergulho, a Auris,

⁷² Em *Além do princípio do prazer* (2016), publicado pela primeira vez em 1920, Sigmund Freud apresenta as questões que o levaram a formular o conceito de pulsão de morte. Para isso, ele repassa ideias da biologia da época sobre vida e morte, como as de G. T. Fechner que “defendeu uma concepção de prazer e desprazer que no essencial coincide com aquela que nos é imposta pelo trabalho psicanalítico” (p. 27), na obra *Algumas ideias sobre a história da criação e do desenvolvimento dos organismos* (1873). Derivado do princípio de constância, o princípio do prazer, que dá nome ao texto, “subordina-se, como caso especial, ao princípio fechneriano da tendência à estabilidade, com o qual esse pesquisador relacionou as sensações de prazer-desprazer” (p. 28). Tal princípio remonta a uma tendência do aparelho psíquico em buscar a sensação de prazer ou em evitar situações de desprazer. Contudo, Freud conclui ser incorreto presumir um domínio do princípio de prazer sobre o fluxo dos processos psíquicos, pois, se assim fosse, a maioria dos processos psíquicos seria acompanhada ou nos conduziria ao prazer. Além do princípio do prazer, estaria então o conceito de impulso ou pulsão de morte. Derivado da compulsão à repetição, tal conceito não se relaciona ao positivo da vida e nomeia uma pulsão primitiva por retornar ao inanimado, nas palavras de Tales Ab’Sáber, que apresenta a edição brasileira, uma “tendência de retorno ao inanimado presente no ser vivo e no humano” (p. 14).

a sonda que capta a mensagem. São necessários anos de desenvolvimento tecnológico para que a mensagem possa ser recebida:

Nos sussurros captados pela minúscula sonda, havia uma mensagem cuidadosamente elaborada num idioma que soaria alienígena para a limitada compreensão humana e que poderia ser interpretada tanto como a mais solene ameaça quanto as mais simples boas-vindas, ou ainda como complexas instruções que mudariam a visão e os conceitos daquelas pessoas sobre a vida no planeta, dependendo tão somente de quanto estivessem maduros para receber tal mensagem.

Mas em algo os humanos conseguiram avançar.

Finalmente uma oferenda chegava ao endereço certo. (Valek, 2016, p. 195)

Graças à minúscula sonda, a mensagem finalmente chega aos humanos. A recepção da mensagem indica um avanço da espécie, que agora detém mais recursos para desenvolver uma comunicação com outros seres, ainda que os sons captados soem alienígenas, de tão incompreensíveis aos ouvidos humanos. Ainda que recebê-la seja um sinal de avanço, essa mensagem só pode ser escutada quando a extinção se aproxima, o que indica que a tecnologia permite ao grupo humano descobrir que avançam em direção ao seu fim. Ao mesmo tempo que conta a história humana, a história de Corina, que se aproximam do fim, a narrativa conta também a história de outras espécies: a extinção dos azúlis, as mudanças ao longo do tempo para que a cachalote viesse a ser o animal que hoje conhecemos. Todas essas histórias estão submersas nas profundidades do oceano, de maneira que os humanos

Apenas começavam a arranhar a superfície de um mundo que já viu tantas formas de vida surgirem e desaparecerem, enquanto as pessoas mal conheciam os habitantes que viviam no mar naquele exato momento – *talvez elas não conseguissem ouvir*. (Valek, 2016, p. 70)

O oceano guarda “uma memória profunda” (Valek, 2016, p. 149). É um espaço que armazena a memória da vida, do desenvolvimento das espécies. Mais uma vez, as duas pontas da história se encontram quando a narrativa se inicia com a tripulação da Auris, isto é, com o que está já no fim da árvore evolutiva⁷³, e talvez no fim de sua própria existência. No entanto, do fim retorna-se ao começo, encontrando os ancestrais de variadas espécies. Retornando ainda mais, chega-se ao ancestral comum, à primeira forma de vida, aquela que dá origem a todas as

⁷³ A árvore evolutiva ou árvore filogenética é um diagrama que representa a evolução de determinado organismo ao longo do tempo.

outras. Assim, o romance conta a história dessas águas vivas, de onde tudo se origina e para onde tudo retorna.

Ao se filiar a uma perspectiva evolucionista, *As águas-vivas não sabem de si* dá outros enquadramentos para a problemática que se apresenta a nós no presente. A rememoração da história das espécies evidencia a repetição dos movimentos, espécies surgem, se desenvolvem e chegam ao fim. Em contraste a isso, está a história humana, que passa pelos mesmo movimentos, no entanto, ruma à extinção devido à sua própria ação no mundo. Nesse sentido, Valek faz uma provocação:

Talvez as pessoas pudessem passar por uma evolução parecida, não? E foi a vez de ele rir, porque era exatamente o tipo de pergunta que ele se fez tantas vezes, pensando num futuro que já começava a se desenhar com o planeta mudando lentamente, ficando mais quente, o volume de água aumentando, e logo não haveria mais como sustentarem suas vidas em terra; era o momento de provarem que eram inteligentes, ele acreditava, e inteligência era mais do que arrumar meios de impedir as mudanças, mas de aprender com elas e de se adaptar às novas condições. As baleias sabiam disso, foi o que elas fizeram, afinal. (Valek, 2016, p. 260)

Percebendo as mudanças pelas quais o mundo vem passando, o aumento das temperaturas, do volume de água, o cientista Martin se pergunta se o futuro da espécie humana estaria condicionado ao seu retorno ao ambiente aquático. Sabemos que a evolução e adaptação de uma espécie acontece em um largo período de tempo, de maneira que seria impossível para as espécies acompanhar a velocidade da crise climática, em termos evolutivos. Há uma outra proposição possível, talvez se adaptar às novas condições seja uma evolução a nível social, isto é, uma adaptação do nosso modo de vida às necessidades da Terra, reduzindo o impacto da nossa existência no delicado equilíbrio que proporciona a vida.

A alusão a teorias como a de Darwin e a de Freud indicam que o caminho de transformações sociais apontado pela obra literária leva em consideração não só a evolução das espécies, no sentido biológico, ou a evolução tecnológica, mas a evolução do conhecimento humano. Assim como teorias que revolucionaram nossa compreensão sobre a vida e sobre nós mesmos são evocadas, a trama também nos apresenta um limite. Quão inteligente realmente somos? O quanto entendemos as outras formas de vida? Será que, de fato, as conhecemos ou só as entendemos em contraste com o que definimos como humano? A terminologia *humano* e *não humano* nos indica que, sim, compreendemos o mundo a partir do que somos ou não, de forma que somos sempre o parâmetro. Ao longo do próximo capítulo, pretendo então analisar

como o nosso tempo imagina o presente a partir das tecnologias e linguagens que permeiam as obras de Valek e Okorafor.

Capítulo 3:

O futuro do presente

3.1 O futuro de nossa época

As visões que oferecemos a nossos filhos foram o futuro. O conteúdo dessas visões é importante, pois podem tornar-se profecias. Os sonhos são mapas. Não acho irresponsável descrever os futuros mais terríveis; para evitá-los, devemos compreender que são possíveis. Mas onde estão as alternativas, os sonhos que motivam e inspiram? Desejamos mapas realistas de um mundo que possamos legar com orgulho a nossos filhos. Onde estão os cartógrafos de designo humano? Onde estão as visões de futuros cheios de esperança, de uma tecnologia que seja a ferramenta para o aperfeiçoamento humano e não um revólver de um gatilho sensível apontando para nossas cabeças? (*Um pálido ponto azul*, Carl Sagan)

“Os sonhos são mapas”, diz Sagan. Sejam esses sonhos outros estados de consciência – como o sonhar acordado das populações ameríndias – ou a literatura como o “sonho acordado das civilizações”⁷⁴ – como sugere Candido, os sonhos são mapas que nos guiam para o futuro. Anterior à ação é a imaginação dela, assim o conteúdo das visões que temos do futuro podem se tornar profecias quando nos conduzem ao lugar que vislumbramos. Assim como podem nos alertar dos caminhos que não devemos tomar para evitar que “futuros mais terríveis” se tornem realidade.

Na seção 1.3, relembrei a discussão de Kodwo Eshun em *Outras considerações sobre o Afrofuturismo* (2022). Para Eshun, o movimento afrofuturista reitera a necessidade de mantermos a atenção a fim de evitar que o pensamento colonial se estenda ao futuro, e que essa atenção possibilite a criação de “contrafuturos”, isto é, de futuros que vão além das visões pessimistas. Essa reivindicação encontra a fala de Sagan quando este clama por “alternativas, sonhos que motivam e inspiram”, por “visões de futuros cheios de esperança”. Sonhar o futuro é um imperativo para os nossos tempos, sem isso, corremos o risco de ficarmos paralisados diante da realidade. Mas afinal que tempo é esse que chamamos de nosso? Em *No tempo das catástrofes*, Isabelle Stengers afirma:

Vivemos tempos estranhos, um pouco como se estivéssemos em suspenso entre duas histórias, que falam ambas de um mundo que se tornou “global”. Uma é conhecida de todos. Seu ritmo é marcado pelas notícias do fronte da grande competição mundial, e seu crescimento segue a flecha do tempo. Ela tem a clareza da evidência quanto ao que exige e promove, mas é marcada por uma notável confusão em relação às suas consequências. A outra, em

⁷⁴ (Candido; Lima, 2012, p. 3).

compensação, pode ser pensada como nítida quanto ao que está acontecendo, mas obscura no que exige, na resposta àquilo que está acontecendo. (Stengers, 2015, p. 9)

Isto que chamamos de nosso tempo, nossa época, está suspenso entre duas histórias, segundo Stengers. A primeira delas é conhecida por todos, seu crescimento segue a flecha do tempo, esta que nos impele sempre em direção ao futuro, ao progresso. Ela é explícita sobre suas demandas e sobre aquilo que promove, mas não sobre suas consequências. Já a outra história, mostra a realidade de forma nítida, mas não tem clareza sobre suas exigências, isto é, na ação que demanda como resposta à realidade. O texto de Stengers se propõe então a questionar a capacidade do *desenvolvimento*, este que participa da primeira história, de responder a problemas como: desigualdades sociais, poluição, esgotamento das fontes, diminuição do volume dos lençóis freáticos, dentre outros.

Stengers afirma que o nosso tempo lida com uma natureza que precisa ser protegida, mas que é ao mesmo tempo ameaçadora. Não porque seja uma natureza vingativa, que nos faz exigências, pelo contrário ela não nos exige nada. Entretanto, a maneira como nos relacionamos com ela gerou um desequilíbrio que ameaça diversas formas de vida, inclusive a humana. Nesse sentido, Nego Bispo (2023) faz uma reflexão diferente, para ele, a natureza não precisa ser protegida, ainda mais por nós, que causamos a sua destruição. Para o filósofo, é necessário que o ser humano comece a se relacionar com a natureza, a lidar com ela como um organismo do qual sua existência depende. Esse cenário não implica em um abandono das pautas sociais, até porque ambas as questões – ambientais e sociais – questionam a perspectiva de crescimento e progresso. Além disso, nenhuma das questões que se impõem a nós “pode ainda ser considerada independentemente das outras, pois, a partir de agora, o aquecimento global é um dos componentes de cada uma delas” (Stengers, 2015, p. 15).

Também em busca da possibilidade de “um futuro que não seja bárbaro” (Stengers, 2015, p. 19), Stengers indica a necessidade de se explorarem formas de agir, pensar, sentir, imaginar, assim como de outros sujeitos que, como ela, visem “produzir o sentido do que acontece conosco” (Stengers, 2015, p. 20) a partir de suas próprias ferramentas. Entendo esta tese como uma dessas tentativas de produzir o sentido de nossa realidade, e que, para isso, conversa com outras tantas tentativas de produção desse sentido, já que sonhar o futuro, um futuro que não seja bárbaro, só é possível enquanto ato coletivo. Se em outros momentos esperávamos da ciência ou da técnica as soluções para as problemáticas que concerniam ao desenvolvimento, hoje “Não se pode dar como certo que as ciências, ao menos como as conhecemos, tenham capacidade para responder às ameaças do futuro” (Stengers, 2015, p. 26).

Não podemos crer que as ciências ou a técnica conseguirão nos salvar das ameaças do futuro porque ambas frequentemente estão a serviço do progresso. Ou seja, estão à disposição de um ideal que visa ao crescimento econômico, e que, em vistas desse crescimento, convertem a Terra em um recurso a ser explorado. Nesse sentido, Stengers decide chamá-la de Gaia⁷⁵, um nome que no século XX estava atrelado a uma proposição científica. Com isso, ela pretende evitar uma oposição brutal entre as ciências e os saberes tidos como “não científicos”.

A autora faz questão de salientar que sua crítica à ciência como uma abordagem neutra, objetiva, racional, não tem como objetivo “atacar as práticas científicas, mas defendê-las contra uma imagem de autoridade alheia ao que constitui sua fecundidade e sua relativa confiabilidade” (Stengers, 2015, p. 84), imagem que faz calar todo tipo de saber que não se fundamenta no que se chama de racionalidade, sendo assim considerado subjetivo, ilusório, irracional. No entanto, é justamente da exterioridade da modernidade, dos modos de vidas condenados pelo progresso que surgem os aliados, as práticas, os imaginários que podem ser frutíferos nessa empreitada de sonhar um futuro comum, que vá além das visões pessimistas, um “contrafuturo”, um futuro que não seja bárbaro.

Como filósofa da ciência, Stengers visa pensar uma ciência adequada para a atualidade, ao invés de se limitar a justificar e descrever as práticas científicas. Além disso, ela distingue o que se chama de Ciência das práticas científicas, assim como explora os limites entre o que é científico e o que não é. Em *Uma outra ciência é possível?*, ela faz um apelo por uma ciência mais lenta, já que a aceleração da ciência, motivada pela indústria e pelo capital, não permite que se dê atenção às consequências de certos procedimentos. A ciência como aliada na luta por um futuro que valha à pena ser vivido deve incorporar outras formas de conhecimento, outrora marginalizadas pela primazia do saber racional e científico.

Nesta tese me propus a analisar os imaginários de futuro nas obras de Okorafor e Valek,

⁷⁵ “De fato, o que chamo de Gaia foi assim batizado por James Lovelock e Lynn Margulis no início dos anos 1970. Eles incorporavam pesquisas que contribuem para esclarecer o denso conjunto de relações, articulando o que as disciplinas científicas tinham o hábito de tratar separadamente: os seres vivos, os oceanos, a atmosfera, o clima, os solos mais ou menos férteis. Dar um nome, Gaia, a esse agenciamento de relações, era insistir sobre duas consequências dessas pesquisas. Aquilo de que dependemos e que foi com frequência definido como “dado”, o enquadramento globalmente estável de nossas histórias e de nossos cálculos, é produto de uma história de coevolução, cujos primeiros artesãos e verdadeiros autores permanentes foram as inúmeras populações de micro-organismos. E Gaia, “planeta vivo”, deve ser reconhecida como um “ser”, e não assimilada a uma soma de processos, no mesmo sentido em que reconhecemos que um rato, por exemplo, é um ser: ela é dotada não apenas de uma história, mas também de um regime de atividades próprio, oriundo das múltiplas e emaranhadas maneiras pelas quais os processos que a constituem são articulados uns aos outros, a variação de um tendo múltiplas repercussões que afetam os outros” (Stengers, 2015, p. 49-50).

sabendo que há um vínculo entre a produção ficcional e a realidade em que ela está inserida. Nesse sentido encontrei mundos possíveis que conversam com as ideias apresentadas ao longo dessa seção, porque buscam também a descolonização do imaginário, a valorização de outros modos de vida e de sociedades conviviais, questionar os usos da tecnologia. Pensar *o futuro de nossa época* é olhar para o presente e para como enxergamos o futuro a partir do que sabemos e inferimos hoje. Dessa forma, as criações ficcionais só podem ser analisadas em diálogo com a realidade. Se a FC está necessariamente atrelada à ciência, é preciso olhar para o que acontece nessa disciplina hoje. Nesse sentido, ao longo desta seção, pretendo apresentar algumas propostas que, assim como esta tese, buscam outros horizontes de futuros. Pretendo também destacar transformações no campo da ciência, e críticas a ela.

Dito isso, podemos reconhecer um movimento similar ocorrendo nas ciências e na FC. As transformações sofridas pela FC e pela ciência integram o giro decolonial, um movimento intelectual e político que tece críticas à estrutura e ao pensamento colonial e que se desenvolve, principalmente, na América Latina. Enquanto a ciência é pensada de forma crítica e seu lugar de autoridade é questionado, dando espaço para que as práticas científicas se construam em relação a outras formas de conhecimento, a FC também passa a ser tomada pelas margens. Assim sujeitos que foram marginalizados pela sociedade e pelo gênero literário passam a constituir-se seja como personagens ou como autores. Saberes tidos como não científicos são integrados à FC na medida em que as margens tomam a centralidade do gênero. Em movimentos como o afrofuturismo, aquilo que poderia ser considerado fantasioso, irracional, passa a fazer parte da FC, já que a magia integra a realidade dessas populações, que são parte do que Dussel (2015) chama de exterioridade da modernidade.

Diante de um mundo em colapso, de um futuro incerto, é preciso estimular a nossa capacidade imaginativa, assim como expandir a nossa percepção sobre a realidade. Mais do que nunca, fica evidente que a ciência não consegue responder a todas as perguntas que temos nem solucionar todas as nossas questões, isso diz sobre os limites de cada disciplina e não sobre sua inutilidade. O que quero dizer com isso é que perceber as restrições de cada campo é entender que precisaremos expandir as nossas possibilidades de percepção e compreensão da realidade, e não descartar as epistemes que não dão conta de tudo, afinal nenhuma forma de conhecimento é absoluta. Diante disso, movimentos políticos e sociais têm se inspirado em modos de vida que resistiram aos avanços capitalistas (povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos) para formular propostas que indiquem um horizonte de futuro.

Uma proposta que surge como projeto crítico ao crescimento e ao desenvolvimento é o decrescimento. Como explicam Demaria e Latouche (2021), o termo decrescimento foi usado

pela primeira vez pelo ecologista político André Gorz, em 1972. Mais tarde, em 2001, foi recuperado por ativistas ambientais franceses e usado como *slogan*, com o intuito de repolitizar o ambientalismo, bem como de “lembrar as pessoas do significado da palavra ‘limites’” (Demaria; Latouche; *in* Kothari, 2021, p. 243). O projeto de decrescimento desafia a hegemonia do crescimento econômico, buscando a redistribuição da produção e do consumo nos países industrializados, minimizando os impactos ambientais. É uma ideia crítica ao desenvolvimento sustentável, que busca salvar o crescimento econômico e negar o colapso ecológico. Esse projeto diz respeito não só à diminuição, mas também à diferença, já que

Em uma sociedade em decrescimento, tudo será diferente: atividades formas e usos da energia, relações, papéis de gênero, alocações de tempo entre trabalho remunerado e não remunerado, relações com o mundo não humano (Demaria; Latouche; *in* Kothari, 2021, p. 241).

Para escapar de uma sociedade em que o crescimento econômico se apresenta como horizonte, é preciso uma ruptura que se relaciona às práticas simbólicas e materiais, e que “implica a descolonização do imaginário e a implementação de outros mundos possíveis” (Demaria; Latouche; *in* Kothari, 2021, p. 241). O decrescimento não é um projeto econômico que busca outro tipo de crescimento ou desenvolvimento, mas um projeto social que, a partir de uma mudança sistemática, pretende produzir outra sociedade. É importante ressaltar que essa não seria uma trajetória de declínio permanente, mas uma transição para sociedades conviviais, em que predominem modos de vida mais simples e harmônicos em relação à natureza. Afinal, vivenciar os comuns é “uma experiência tão poderosa e rara como a de fazer parte de algo maior do que nossa vida individual, de habitar “esta terra da humanidade” não como um estranho ou invasor, que é a maneira como o capitalismo deseja que nos relacionemos com os espaços que ocupamos, mas como lar” (Frederici, 2022, p. 140). Experiência esta representada por Okorafor quando fala dos himbas, para quem sua terra natal era vida.

Bem Viver

Concomitante à ampliação de gêneros literários que se propõem a imaginar futuros possíveis, das mais diversas perspectivas, do utópico ao distópico, de uma perspectiva moderna ou exterior à modernidade, são os movimentos sociais que fomentam esse imaginário ficcional. Nas últimas décadas, surgiram na América Latina propostas baseadas no mundo indígena e em

movimentos populares que sugerem uma transformação na maneira como vemos e agimos sobre o mundo.

Sob o nome de Bem Viver, apresentam-se propostas de um modo de vida comunal e em harmonia com a natureza, que se faz necessário frente aos desafios que enfrentamos tanto no que diz respeito à crise ambiental quanto à desigualdade social, racial, econômica, de gênero. Segundo Alberto Acosta (2016), Bem Viver é uma proposição de caminho possível fomentado pela cosmovisão ameríndia, assim como pelas reivindicações de movimentos sociais e políticos. É também uma proposta interseccional que compreende que a perspectiva de determinados sujeitos sociais foi marginalizada por séculos em detrimento de uma proposta civilizatória que engendrou uma forma de se habitar o mundo calcada nas diretrizes capitalistas e colonizadoras da acumulação primitiva, exploração do ser humano e da natureza.

Temos observado os impactos do modo de vida capitalista nas sociedades e no meio ambiente. Novas formas de desigualdades são criadas, assim como novas formas de exploração dos trabalhadores, agora mediadas por ferramentas tecnológicas. Vista como fonte de matéria-prima, a natureza é explorada em prol de um sistema econômico. No centro de tudo isto, estão processos civilizatórios, oriundos de uma mentalidade colonial, que hierarquizam formas de vida. O pensamento colonial promoveu a invasão de territórios, a escravidão de indígenas e africanos, a supressão de culturas e modos vida, a exploração desenfreada da natureza para fins econômicos e desenvolvimentistas. E, ao contrário do que possa parecer a alguns, ele não teve fim, apenas se transformou e se aprimorou, inclusive com ajuda de aparatos tecnológicos.

Uma imagem literária que ilustra bem esse modo de operar do pensamento colonial é elaborada pela escritora brasileira Lavínia Rocha em *O show tem que continuar*. O conto afrofuturista narra a história de duas assistentes dos grandes ancestrais, Yolunna e Azuka, cujo trabalho é desprogramar códigos como “colonização”, “escravidão”, “meritocracia”. Durante seu ofício, elas descobrem que alguns códigos como “colonização” e “escravidão” nunca foram de fato desprogramados, eles só se transformaram em outros como “meritocracia”. A narrativa explora a ideia da realidade em que vivemos como uma espécie de realidade virtual programada por dois grupos de seres: os grandes ancestrais e os outros, propondo uma metáfora em que a colonização ou a meritocracia são compreendidas como tecnologias de domínio. Assim como no conto, em nossa realidade, certas lógicas nunca tiveram fim, como o pensamento colonial, apenas se transformaram, e são expressas de outras maneiras.

Na contramão dessas dinâmicas, há esse movimento que se propõe a retomar outros modos de vida, alvos de constante ataque pelo colonialismo e pelo capitalismo. Povos indígenas vêm resistindo ao longo dos séculos, preservando não apenas seu modo de vida, mas também 80%

da biodiversidade da Terra. Isso nos leva à percepção de que esses povos detêm conhecimentos e técnicas de preservação da natureza e da biodiversidade muito mais efetivos que os que tentamos aplicar como estratégia de compensação ambiental, e que são fundamentados na premissa de que os seres humanos são parte da natureza, e não seres que a dominam. Nesse sentido pode-se afirmar que essas populações detêm uma tecnologia ancestral de preservação e manutenção ecossistêmica, que é antiga e avançada.

Acosta (2016) aponta que, em 20 de janeiro de 1949, foi institucionalizado um imperativo global do desenvolvimento a partir de um discurso do então presidente dos Estados Unidos, Harry Truman. Nesse discurso, Truman definiu boa parte do mundo como “áreas subdesenvolvidas” que deveriam ser salvas da pobreza pelo conhecimento e habilidades recém adquiridos pela humanidade. Diante disso, estando no topo da escala social evolutiva, seria papel dos EUA ajudar esses países a se desenvolverem. A partir dessas palavras, lançam-se as bases para outra forma de imperialismo: o desenvolvimento.

Em busca do tal desenvolvimento, os países do então criado Terceiro Mundo negaram suas raízes culturais, imitando propostas de modernização estrangeiras e abdicando da possibilidade de implantarem um tipo de modernização própria. Nesse cenário, a ciência e a tecnologia importadas dos países desenvolvidos definiram o modo de organização social. Observa-se, portanto, que após o fim da subordinação colonial outras formas de subordinação foram elaboradas, como é o caso do desenvolvimento, em nome do qual se implantaram as ditaduras na América Latina.

Se para alcançar o desenvolvimento os países do Sul precisaram abrir mão de suas práticas e conhecimentos ancestrais, a busca por alternativas ao desenvolvimento que permitam outras formas de organizar a vida passa justamente pelo resgate desses saberes e práticas. É preciso contestar a ideia convencional de desenvolvimento, que pode ser compreendido como a efetivação do progresso tal qual nos foi imposto há séculos. Nesse sentido, o modo como olhamos para a tecnologia, que tem papel essencial na forma como organizamos a vida na Terra, também precisa ser revisto.

O desenvolvimento tecnológico tem sido uma expressão potente do imperativo do desenvolvimento. Discursivamente ele é, ao mesmo tempo, uma evidência do progresso da humanidade e uma ferramenta que nos permite acabar com as desigualdades. No entanto, na prática não é isso que se observa. As novas tecnologias ao invés de acabarem com a miséria, com a fome têm produzido outras formas de desigualdade. Se, por um lado, há tecnologia suficiente para acabar com a fome no mundo, por outro, o que temos visto é que esses avanços tecnológicos têm sido usados para promover um aumento da qualidade de vida para uma

pequena parcela da população mundial; enquanto outra parcela sofre outros modos de exploração, agora mediados por novas tecnologias, ou, ainda, não tem acesso algum a essas tecnologias, sendo deixada cada vez mais à parte do mundo, agora sob o nome de analfabetos tecnológicos.

Encontro com a diferença

Muitas obras de FC reiteram o imperativo desenvolvimentista ao representarem os avanços tecnológicos como a máxima expressão da evolução da humanidade. Por meio de espaçonaves, os seres humanos expandem o seu poder sob o Cosmos engajando-se em missões de colonização de outros planetas. O filme *Interestelar* (2014), dirigido por Christopher Nolan, se passa numa Terra em processo de desertificação, quase inabitável. Diante do possível fim da humanidade, um grupo de cientistas da NASA se envolve em um projeto para colonizar outro planeta que seja habitável por humanos, a fim de garantir a sobrevivência da espécie. Em uma cena visualmente impactante, o protagonista Cooper adentra um buraco negro construído por seres de cinco dimensões que permite que ele se comunique com a Terra através de uma viagem pelo espaço tempo. Esses seres de cinco dimensões inicialmente são desconhecidos, mas ao perceber que o buraco negro o leva para o quarto de sua filha, Cooper entende que são os humanos do futuro que o projetaram, com o objetivo de ajudá-los na missão.

O enredo de *Interestelar*, um filme amplamente consumido em diversos países, evidencia o imperialismo que predomina no imaginário da cultura de massas. Em momento nenhum do enredo, o modo de vida que gerou a desertificação da Terra é questionado. Pelo contrário, Cooper começa um filme como um engenheiro frustrado, que diante do colapso da vida na Terra, precisa trabalhar como fazendeiro, garantindo a subsistência de sua família. No entanto, aquela vida não lhe apraz, e, ao descobrir que a NASA ainda existe, ele retoma suas atividades, embarcando na missão espacial que toma boa parte da trama. Para Cooper, não faz nenhum sentido ficar olhando aquela terra arrasada, seu olhar mira o Cosmos e as possibilidades de desenvolvimento que o conhecimento científico pode proporcionar. Assim, ao invés de pensar em como usar essa tecnologia para reencontrar o equilíbrio ecossistêmico que a vida requer, ele deixa sua família e seu *habitat* em busca de um novo planeta que possa ser explorado. A narrativa de *Interestelar* é o que Adam Roberts chama de confortável catástrofe, ou, soando melhor em português, catástrofe confortável. Uma catástrofe que conseguimos transcender por meio da avançada tecnologia e inteligência humana, sem que haja a responsabilização dos agentes causadores dela.

Este movimento de si a si mesmo, que se inicia no humano e volta a ele, que olha para fora quando deveria olhar para dentro, seja pela responsabilização, seja pelo conhecimento de si, aparece também no poema de Carlos Drummond, em *O homem; as viagens* (1973/ 1992):

O homem, bicho da Terra tão pequeno
 chateia-se na Terra
 lugar de muita miséria e pouca diversão,
 faz um foguete, uma cápsula, um módulo
 toca para a Lua
 desce cauteloso na Lua
 pisa na Lua
 planta bandeirola na Lua
 experimenta a Lua
 coloniza a Lua
 civiliza a Lua
 humaniza a Lua.
 Lua humanizada: tão igual à Terra.
 O homem chateia-se na Lua.
 Vamos para Marte — ordena a suas máquinas.
 Elas obedecem, o homem desce em Marte
 pisa em Marte
 experimenta
 coloniza
 civiliza
 humaniza Marte com engenho e arte.
 Marte humanizado, que lugar quadrado.
 [...]
 Restam outros sistemas fora
 do solar a colonizar.
 Ao acabarem todos
 só resta ao homem
 (estará equipado?)
 a difícilíssima dangerousíssima viagem
 de si a si mesmo:
 pôr o pé no chão
 do seu coração
 experimentar
 colonizar
 civilizar
 humanizar
 o homem
 descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas
 a perene, insuspeitada alegria
 de con-viver.

Nos versos de Drummond, o homem é retratado como este ser que chateia-se na Terra, pisa na Lua, planta bandeirola na Lua, experimenta a Lua, coloniza a Lua, civiliza a Lua, até que seja tão igual à Terra. Em Marte, depois fora do sistema solar, ele repete o processo: colonizar, civilizar, humanizar. Tudo o que é diferente, o que um dia foi novidade, é

humanizado. Então resta apenas a difícilíssima “dangerosíssima” viagem de si a si mesmo. Viagem em que repetiria, segundo Drummond, os mesmos passos: pôr o pé no chão do seu coração, experimentar, colonizar, civilizar, humanizar o homem. Viagem em que descobriria nas próprias entranhas a perene, a insuspeitada alegria de con-viver.

O poema de Drummond descreve a inquietação humana que a leva a se expandir, por meio da ciência e da técnica. Assim, nossa espécie superou as barreiras do organismo, encontrando meios de sobreviver em lugares inóspitos, agressivos à vida humana. A crítica do poeta se direciona à ambição sem fim que experimenta, coloniza, civiliza, humaniza. Pouco a pouco, tudo vai se tornando humanizado, moldado pelo engenho e arte, sobrando apenas a viagem de si a si mesmo. Parece contraditório todo esse movimento de expansão acabar em si mesmo, e que todo encontro com o outro tenha humanizado o que antes não era humano. É nas próprias entranhas, depois de experimentar, colonizar, civilizar, humanizar a si mesmo que se poderia encontrar a perene, a insuspeita alegria de con-viver.

Pergunto-me o que seria colonizar e civilizar a si mesmo, e como isso poderia conduzir-nos à alegria de con-viver. Se por um lado, o resultado desses procedimentos, agora direcionados a si mesmo, direciona o sujeito a uma experiência comunal, em que há a convivência, a atribuição de termos como colonizar e civilizar remete justamente à lógica que cinde com esses modos de vida. Apesar dessas considerações, o poema de Drummond indica um caminho possível, o de olhar para si mesmo em busca de saciar a ambição ilimitada.

Muitas são as obras de FC que funcionam conforme a descrição de Drummond, em que homens experimentam, colonizam, civilizam, humanizam outros planetas. O pensamento colonial atravessa essas narrativas de forma que o encontro com a diferença, com o outro, não é verdadeiro. Outro é apenas uma projeção do que seria o outro de uma imagem de humano que se pretende universal, mas que é sempre representada por um personagem masculino, branco, comprometido com a razão e a ciência. Em obras de viés imperialista ou críticas a ele, a representação do outro, do alienígena, remete a seres humanos marginalizados⁷⁶, e não a outros seres vivos.

Contudo, um giro representativo acontece quando as margens passam a compor o centro das narrativas de FC, com protagonistas mulheres, negras, indígenas, de outras espécies. Em obras como as de Valek e Okorafor, a alegria de con-viver se estende de si para o outro. Ao mesmo tempo em que expandem o seu conhecimento sobre si mesmas, Binti e Corina encontram em outros seres a diferença, mas também a similaridade, a proximidade. A expansão

⁷⁶ Muitas vezes a pessoas negras, outras a povos indígenas, e ainda a mulheres.

da percepção do mundo, do oceano, da galáxia, da vida por essas personagens provoca o sentimento de sublime, dada a expansão da consciência do cotidiano. A tecnologia serve de mediadora desse encontro com o outro. Dispositivos como o *edan*, a sonda, a nave Mirim 13, o *zinariya*, o traje de mergulho funcionam como extensões corporais que permitem ora a sobrevivência em ambientes hostis ora a comunicação entre diversas formas de vida.

Antropomórfico

É comum em obras de FC a representação do outro como algo que não é humano. Máquinas e alienígenas representam a diferença, embora frequentemente remetam aos humanos. Narrativas em que os robôs assumem a categoria de força de trabalho, por exemplo, como é o caso de *Eu, robô* (1950), de Isaac Asimov, ou o filme *A.I. Inteligência artificial* (2001), dirigido por Steven Spielberg, remetem evidentemente à escravidão, vivenciada principalmente por sujeitos afrodiáspóricos. A própria forma das máquinas e robôs é antropomórfica, mimetizando a forma humana. Ainda que desprovida de corpo físico, a IA do filme *Her* (2003), de Spike Jonze, mimetiza a fala e o pensamento de uma mulher.

O que acontece com a figura do alienígena não é muito diferente. Em *Floresta é o nome do mundo* (1972), de Ursula Le Guin, a população de Athshe é composta por humanoides, seres muito semelhantes ao humano em sua composição corporal, embora de estatura menor e com menor desenvolvimento cognitivo – na percepção das personagens humanas. Em *E.T. – O extraterrestre* (1982), também dirigido por Spielberg, a personagem alienígena remete a uma criança, tanto pela sua forma quanto pela sua personalidade. Raras são as obras que dissociam os alienígenas da forma humana, como é o caso de *Solaris* (1961), do autor polonês Stanislaw Lem, em que uma criatura protoplasmática cobre a superfície do planeta que dá nome ao romance e ao ser extraterrestre. Solaris seria uma espécie de entidade oceânica que recobre integralmente o planeta homônimo e passa a se comunicar com os humanos através de réplicas de pessoas lembradas ou imaginadas pelos integrantes da tripulação humana, deixando-os paranoicos.

Ainda que o outro seja representado como algo não humano, como um robô ou um alienígena, raras são as vezes que o corpo dessas criaturas não se assemelhe à forma humana. A representação da alteridade em *Binti* e em *As águas-vivas não sabem de si* é bastante significativa nesse aspecto, já que cada uma das obras traz à tona a questão da alteridade, da diferença, da diversidade. Em ambas as obras, as personagens que não são humanas não são metáforas para humanos marginalizados, elas são de fato outras formas de vida com corpos,

culturas, tecnologias e linguagens próprias. Ao longo das últimas duas seções deste capítulo, analiso detidamente a constituição dos corpos e das linguagens dos seres que habitam as narrativas de Okorafor e Valek. Para que isso seja possível, é preciso antes descrever certos desenvolvimentos científicos e tecnológicos de nosso tempo que permeiam os universos criados pelas autoras.

Entre o orgânico e o inorgânico

Em *Experimentum humanum* (2012), Hermínio Martins afirma que a ideia de que artefatos técnicos representam extensões do ser humano ou do corpo humano se tornou um *topos* do pensamento moderno⁷⁷. Ele explica que a primeira exposição dessa ideia foi apresentada por Ernst Kapp (1808-1896) em um tratado de filosofia da tecnologia publicado em 1877. O pensamento de Kapp coloca a antropologia como uma peça chave para o entendimento da história da tecnologia. Na centralidade desta antropologia da tecnologia estaria a noção de *projeção orgânica*, isto é de que “as ferramentas primitivas são facilmente vistas como projeções de partes do corpo humano e sobretudo da mão humana” (Martins, 2012, p. 15). Os sentidos humanos, como a audição e a visão, também serviriam de modelos para instrumentos ópticos e acústicos. Para Martins,

O que parece mais forçado na obra de Kapp é a tentativa de formular uma teoria da tecnologia, exaustiva e unitária, de tipo estritamente antropocêntrico e antropomórfico, em que cada estado e cada estágio da tecnologia é posto em correspondência com uma fase da espécie humana (Martins, 2012, p. 16).

Segundo a teoria de Kapp, os artefatos técnicos se tornam meios pelos quais os seres humanos podem alcançar conhecimento de si próprios, através do estudo do trabalho humano, de seus objetos. Segundo essa ideia, os objetos tecnológicos forneceriam informações sobre cada fase da natureza humana e sobre nossos espíritos e corpos, o que justifica a importância das metáforas tecnológicas para a auto interpretação humana. Contudo, Martins aponta uma falha no pensamento de Kapp, já que este desconsidera a reificação, que desassocia os artefatos técnicos das projeções orgânicas inconscientes que os engendraram. Na teoria de Kapp, a passagem do inconsciente ao consciente através da externalização técnica é uma garantia de paridade entre o conhecimento tecnológico e a autoconsciência humana. Já para Martins, “a prioridade ontológica do orgânico sobre o mecânico é posta em risco pelas

⁷⁷ (Martins, 2012, p. 15).

biotecnologias contemporâneas e pelo impulso para a mecanização da vida orgânica” (Martins, 2012, p. 17).

Tais desenvolvimentos tecnológicos contemporâneos geram questionamentos quanto a este “somatismo tecnológico” proposto por Kapp. Campos como a genética, a engenharia biológica, a inteligência artificial nos levam ao polo contrário, ao “gnosticismo tecnológico”⁷⁸, um desejo de transcender radicalmente a condição humana através da técnica. Se outrora a filosofia da tecnologia acreditava que o maior impulso da tecnologia humana se daria na manipulação do inorgânico, o que hoje observamos é a manipulação do orgânico induzindo modificações tanto no mundo orgânico quanto no inorgânico. Formas de vida artificiais são fabricadas seja para fins utilitários seja para a aspirações de aperfeiçoamento de organismos, paradoxalmente, como ressalta Martins⁷⁹, isso acontece simultaneamente à perda crescente e irreparável da biodiversidade, lembrando-nos que “sonhos da razão podem se tornar pesadelos” (Martins, 2012, p. 24). As fronteiras entre o orgânico e o inorgânico também são atravessadas pelas tecnologias que emulam a mente, como observa-se no campo da inteligência artificial. Dentre os seus defensores, há quem acredite que será possível substituir nosso cérebros por mentes sem cérebros, o argumento que sustenta essa ideia é de que a mente é essencialmente computacional e sua relação com o corpo orgânico é contingencial.

Os dois extremos apresentados por Martins, isto é, a tecnologia como extensão do ser humano ou a transcendência radical da condição humana surgem de diferentes maneiras nas obras literárias aqui analisadas, na construção dos aparatos tecnológicos ficcionais. Em um primeiro momento, tive a impressão que as obras em questão tinham uma ligação com o orgânico, seja pela elaboração de meios de transportes vivos em *Binti* ou ainda pela conexão com a biologia evolutiva em *As águas-vivas não sabem de si*. Contudo, o que há é uma dissolução das fronteiras entre o orgânico e o inorgânico engendrada pela tecnologia. As trocas genéticas que permitem a criação de formas de vida diferenciadas em *Binti* e os aparatos

⁷⁸ “A expressão “gnosticismo tecnológico” pode parecer contraditória dado que o gnosticismo é usualmente entendido como envolvendo horror ao orgânico, repugnância pelo corpo, aversão pelo natural – certamente pela *natura naturata*, pelos seres naturais na sua manifesta bruteza, se não mesmo pelos poderes ocultos, plásticos, da *natura naturans* – e um *pathos* metafísico por meio do qual a “viscosidade” das coisas é sentida como radicalmente inimiga dos espírito. A tecnologia implica manipulação do mundo material e, por aí, aparece como inerentemente contragnóstica. Todavia, pela expressão superficialmente paradoxal “gnosticismo tecnológico” quer-se significar o casamento das realizações, projetos e aspirações tecnológicas com os sonhos caracteristicamente gnósticos de se transcender radicalmente a condição humana (e não simplesmente de a melhorar e habilitar os seres humanos a triunfarem sobre forças naturais hostis)” (Martins, 2012, p. 17-18).

⁷⁹ Apesar de ressaltar os impactos do desenvolvimento tecnológico no meio ambiente, bem como suas implicações ontológicas, Hermínio Martins faz questão de sublinhar que “essas considerações não são de modo algum dirigidas contra o “projeto de modernidade” enquanto tal, nem contra o papel essencial que as tecnologias podem desempenhar no sentido da visão prometeica clássica, para mitigar as insuficiências e enfermidades da condição humana” (Martins, 2012, p. 19).

tecnológicos que estendem as capacidades humanas em *As águas-vivas não sabem de si* são, na verdade, exemplos de hibridismos entre o orgânico e o inorgânico, o humano e as outras formas de vida. O enlaçamento entre ficção e realidade não passa despercebido a Martins:

A criação de vida artificial mista e as tecnoformas que emulam a mente têm, talvez surpreendentemente, sido bem recebidas e elogiadas pela ficção científica feminista e por alguma filosofia feminista. As emoções ontológicas induzidas pela transgressão das espécies e das fronteiras categoriais é aí geralmente entendida como suporte para o desejo feminista de esbater os sexos, os gêneros e os geradores. Rejubilam com a erosão, senão a destruição, por via das tecnologias recentes e dos movimentos sociais de emancipação, de dicotomias tão **veneráveis** e tipicamente assimétricas ou hierárquicas, saturadas de valorizações, como natural/artificial, natureza/cultura, esquerda/direita, masculino/feminino, mecânico/orgânico, espírito/corpo, Deus/homem, original/réplica, eu/outro. Veem o aparecimento ficcional ou real de andróides (embora estes devessem talvez chamar ginóides), de ciborgues, *cybots*, mosaicos e quimeras como ditos desafios às separações e dualismos ontológicos e axiológicos (Haraway, 1985) (Martins, 2012, p. 29, grifo meu).

O texto de Martins traz importantes considerações sobre o desenvolvimento tecnológico e sobre sua relação com a humanidade, descrevendo duas interpretações da relação do ser humano com a tecnologia. Ao perceber a dissolução das fronteiras entre o orgânico e o inorgânico, fruto da biotecnologia e da inteligência artificial, ele nota também a erosão de outras dicotomias, as quais ele considera **veneráveis**. Sobre as biotecnologias e as tecnoformas que emulam a mente ele não faz uma crítica em si, mas chama a atenção para a necessidade de se observar as implicações ontológicas desses desenvolvimentos. Martins faz questão de ressaltar o fato de que seu trabalho não é crítico à modernidade, assim como considera certas dicotomias – às quais esta tese é crítica – veneráveis, que são, como ele mesmo observa, tipicamente assimétricas e hierárquicas. Apesar disso, suas análises sobre a FC feminista e alguma filosofia feminista são justas. De fato a criação de formas de vida artificiais e mistas tem inspirado o imaginário de obras como a de Okorafor e a de Valek, em maior ou menor instância, assim como inspira o trabalho de filósofas como Donna Haraway (por ele citada), que defende que “neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; em suma, ciborgues” (Haraway, 2009, p. 37).

Os romances de Okorafor e Valek não trazem uma crítica em si ao uso tecnologia, mas a certas noções e práticas que estão conectadas ao desenvolvimento tecnológico como o progresso, o desenvolvimentismo, a exploração da natureza, o ataque à biodiversidade e à diversidade humana. A obra de Haraway traz uma leitura feminista à luz de certos

desenvolvimentos tecnológicos, no entanto sem fazer muitas considerações sobre as consequências deles, e às vezes se contradizendo em relação ao seu posicionamento. Contudo, há leituras feministas sobre a temática que se mostram mais críticas, como é o caso de *Novas tecnologias reprodutivas: implicações sexistas e racistas* (2021), de Maria Mies. Sobre a tecnologia reprodutiva e a engenharia genética, Mies argumenta contra a perspectiva de que as tecnologias não são boas ou ruins em si mesmas, e que isso só pode ser determinado por seu uso. Para ela, esse argumento é baseado na premissa amplamente divulgada de que a ciência e a tecnologia não estão atreladas a valor e não têm influência nas relações sociais. Partindo do pressuposto de que as relações sociais dominantes são parte integrante da tecnologia em si, Mies afirma:

Não podemos mais discutir se a tecnologia reprodutiva ou a engenharia genética como tais são boas ou ruins; os princípios básicos dessas tecnologias precisam ser criticados não menos do que seus métodos. Elas são baseadas na exploração e subordinação da natureza, das mulheres e de outros povos (colônias). Nesse contexto, está o viés *sexista, racista e fascista* inerente às novas tecnologias reprodutivas, uma tese que será abordada nas páginas seguintes (Mies, 2021, p. 293)

Mies nos lembra que a força e a violência foram muitas vezes a base da ciência moderna⁸⁰; que disciplinas como a mecânica e a física estabeleceram uma forte relação com o militarismo e com as armas; que novas tecnologias de reprodução têm relação com práticas eugenistas da Alemanha nazista. Sobre a biotecnologia, em específico, ela aponta a falta de moralidade, já que nesse campo “os seres humanos são apenas pilhas de matéria orgânica, DNA e matéria-prima que podem ser dissecadas e remontadas como novas biomáquinas. A moralidade não tem espaço em seus laboratórios” (Mies, 2021, p. 304). Nesse sentido, ela demonstra como o ideal de uma ciência pura, livre de valores, interesses e ambição corrobora para que os dilemas éticos surjam apenas fora do laboratório, quando as pesquisas já foram desenvolvidas e estão prontas para serem empregadas. Tendo em vista que as obras analisadas tangenciam a temática do desenvolvimento científico e tecnológico, trazendo críticas a aspectos

⁸⁰ “Para legitimar o desenvolvimento dessas artes de destruição, mulheres, natureza e colônias tiveram roubadas sua qualidade “humana”, sua alma. Elas se tornaram espírito sem matéria, matéria-prima. O objetivo desses processos de subordinar a natureza, as mulheres e as colônias, e tratá-las como matéria passiva e sem espírito a ser dissecada e recombinada de acordo com o desejo do engenho do homem foi e é a otimização do trabalho humano para a produção de riqueza material. Esse objetivo define o que é valioso e o que não é, o que deve ser selecionado e o que deve ser eliminado” (Mies, 2021, p. 295).

que se relacionam a ele, mas não o tem como alvo específico, considero produtivo trazer à tona críticas como a de Mies, que complexificam o debate.

Se em um primeiro momento acreditei que a autoria feminina por algum motivo trazia à tona a questão da organicidade, o que percebo hoje é que ela deu espaço para a fusão entre o orgânico e o inorgânico, entre o humano e outros viventes, entre a máquina e o organismo. Nas narrativas aqui analisadas, personagens humanas e de outras espécies se utilizam da tecnologia como extensões de seu corpo. Suas capacidades de locomoção e comunicação são amplificadas devido à tecnologia, que aparece como modificações genéticas ou artefatos tecnológicos. Em um movimento de hibridismo, em *Binti*, seres vivos ocupam o lugar das máquinas; já em *As águas-vivas não sabem de si*, as máquinas são inspiradas em outras espécies, e os corpos humanos e de outros viventes são entendidos como formas de tecnologias.

À luz do mito do ciborgue, em que as fronteiras entre o humano e o animal, bem como a fronteira entre o animal-humano (organismo) e a máquina são transgredidas⁸¹, pretendo, na próxima seção, discorrer sobre a composição dos corpos e das máquinas nas obras de Okorafor e Valek. Com isso, tenho a intenção de apresentar como a FC tem corporificado as dissoluções de certos dualismos, típicos da modernidade, entendendo que essas manifestações são fruto do resgate de uma sensibilidade em relação às formas de vida, que encontra outras formas na contemporaneidade. Essa sensibilidade é instigada tanto pela emergência de movimentos sociais como o feminismo, o antirracismo, o movimento LGBTQIAPN+, o movimento em defesa dos animais, mas também pela crise climática, que atravessa qualquer movimento político atual.

Quando digo que esse é o resgate de uma sensibilidade, quero pontuar que, apesar do irrompimento dessa temática no momento presente, muito do que hoje é trazido à tona nas discussões sobre meio ambiente, vida humana e de outros viventes, dissolução de dualismos, é inspirado em modos de vida comunais, tradicionais, que resistem ao capitalismo há séculos. Em ressonância com Silvia Federici (2022), cabe apontar que a retomada de conhecimentos de povos tradicionais não tem como intuito romantizar identidades e etnias ou promover uma retomada nostálgica desses modos de vida, e sim objetiva ampliar nosso horizonte, ao sugerir que nosso desejo de construir um futuro em que seja possível ir além do modo de vida capitalista não é uma utopia. Outros modos de vida, mais comunais, não só são possíveis, eles existem, resistem e continuam sendo criados.

⁸¹ Haraway, 2009, p. 41.

3.2 Máquina orgânica: animais, máquinas, humanos e alienígenas

Humanos, onde quer que você os busque, são produtos de relacionalidades situadas com organismos, ferramentas e muito mais. Somos uma grande multidão, com todas as nossas temporalidades e materialidades (que não aparecem como recipientes umas das outras, mas como verbos que se coconstituem), incluindo as da história da Terra e da evolução. Quantas espécies estão no gênero *Homo* agora? Muitas. E há muitos gêneros para nossos ancestrais próximos e parentes paralelos também. (*O manifesto das espécies companheiras*, Donna Haraway)

Há pouco tempo, o futuro imaginado pela FC era prateado, repleto de tecnologias de metal, que emulavam ou não a mente humana. Naves espaciais, carros voadores, robôs que amplificavam as possibilidades e a ação humana, permitindo, por vezes, o encontro com seres extraterrestres. As máquinas e os seres de outro planeta representavam a diferença, como se houvesse uma unidade da espécie humana e a diferença só pudesse ser encontrada no que fosse externo a ela. Ironicamente, a depender da lente que fosse usada para ler essas narrativas, isto é, a do antirracismo ou do feminismo, categorias como robôs e alienígenas poderiam ser lidas como o outro do homem branco, cristão, heterossexual. Muitas vezes, o que era tido como universal na literatura, na verdade, dizia respeito a uma realidade específica, ao particular, mas ocupando um lugar de poder.

Ao analisar o futuro produzido em *Binti* e *As águas-vivas não sabem de si*, tive a impressão de que o prateado, o metálico era substituído pelo orgânico, embora mais tarde tenha percebido que estão em composição. Obras como a de Okorafor e de Valek são repletas de seres vivos, o que não significa que a tecnologia não tenha espaço ou que seja uma mera ferramenta narrativa para promover o encontro entre humanos e esses seres. Apesar de existirem diversos objetos tecnológicos, há ainda uma outra tecnologia que se apresenta ao leitor, a *tecnologia da vida*. Ou seja, nos romances que aqui analiso, os organismos são compreendidos como formas de tecnologias. Corpos humanos, animais, alienígenas têm seu funcionamento adaptado às necessidades do ambiente em que vivem. Cada ser que habita o universo de Valek ou de Okorafor tem sua forma de se comunicar, alimentar, respirar.

As máquinas, por sua vez, se inspiram em corpos humanos e em outras espécies. Em *As águas-vivas não sabem de si*, o traje de mergulho “mais parecia o exoesqueleto de um isópode gigante” (Valek, 2016, p. 19). A sonda, que funciona como extensão do ouvido humano, é o mais próximo que o cientista Martin consegue chegar da audição das baleias, já que ele pretende “escutar como elas escutam” (Valek, 2016, p. 43). Já em *Binti*, as naves que transportam pela

galáxia seres humanos e alienígenas, que muito se parecem com os animais que conhecemos, não são objetos metálicos, como estamos acostumados a imaginar, mas sim organismos. A nave que leva Binti à UniOonza “Era uma coisa viva, e, como qualquer animal, as entranhas dela gorgolejavam e estremeciam a todo momento” (Okorafor, 2015, p. 37).

Máquinas, humanos, animais e alienígenas já não surgem em oposição um ao outro, mas em composição. Ao invés de serem contrapostos, evidenciando a diferença entre uma categoria e outra, apresentam-se aos leitores como formas híbridas que visam superar os limites de cada corpo. As narrativas são, então, povoadas por híbridos, cujos corpos são percebidos como tecnologias desenvolvidas natural ou artificialmente para a sobrevivência em determinado ambiente. Tal composição evoca a imagem, apresentada também por Donna Haraway, do ciborgue:

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (Haraway, 2009, p. 36).

O híbrido de máquina e organismo é simultaneamente uma criatura de realidade social e de ficção. Na FC ele surge como uma extrapolação dos desenvolvimentos da biotecnologia, da IA. Contudo, mais do que os desenvolvimentos tecnológicos, à luz do feminismo de Haraway, ele remete à dissolução de certos dualismos que estruturam o pensamento moderno. Sua emergência na FC indica uma mudança cultural fruto de uma construção política. Enquanto realidade social, o ciborgue se apresenta nas junções realizadas pela medicina moderna entre organismo e máquina, cada um compreendido como um dispositivo codificado.

Haraway afirma que a “fronteira entre a ficção científica e a realidade social é uma ilusão ótica” (Haraway, 2009, p. 36). É certo que há atravessamentos entre o fato e a ficção, contudo apagar absolutamente as fronteiras que os separam é perigoso. Em relação à FC, especificamente, é possível compreender quando se afirma que ela é o gênero de nosso tempo ou a realidade poderia se assemelhar muito a uma de suas obras. No entanto, sabemos que a FC tem como método de composição da narrativa justamente a extrapolação da realidade. As tecnologias viabilizaram o que antes era impossível na realidade social, mesmo assim, a FC segue sendo um trabalho de extrapolação dentro do seu contexto de produção. Além disso, por mais que a ficção, de modo geral, se alimente do factual e o factual se inspire em procedimentos do ficcional, ainda há uma distinção entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido.

Já na perspectiva afrofuturista, as trocas genéticas que engendram os híbridos em *Binti* vão ter outro significado, remetendo às trocas culturais, bem como à miscigenação, consequência da diáspora africana. Há, portanto, diversas lentes para interpretar as criaturas e objetos que permeiam o universo de *Binti* e de *As águas-vivas não sabem de si*, sejam elas reais, ficcionais, humanos, animais, alienígenas, máquinas, híbridos. Analiso alguns desses seres ou dispositivos tecnológicos a partir da imagem do ciborgue, desse híbrido que sugere uma revolução das relações culturais e uma reestruturação da natureza e da cultura; da ideia de coevolução intrínseca à noção de espécies companheiras, que surge posteriormente na obra de Haraway; das trocas genéticas enquanto metáfora para processos culturais; e, por fim, do mecanismo ficcional da intertroca, descrito por Evando Nascimento.

Medusas, *Terceiro Peixe* e *Novo Peixe*

Na trilogia *Binti*, há uma íntima relação entre o orgânico e o maquínico, de maneira que muitas vezes o próprio corpo é percebido como uma forma de tecnologia. Hermínio Martins (2012) aponta que, ao longo do desenvolvimento de um pensamento sobre as técnicas e a tecnologia, houve muitas associações entre o corpo humano e ferramentas técnicas. De maneira que funcionamentos do corpo eram associados a certas tecnologias ou, no sentido inverso, elas eram inspiradas nesses funcionamentos. Porém, em *Binti*, estamos no campo do ficcional e as formas de vida que são referenciadas são alienígenas. Os corpos dessas criaturas extraterrestres não são antropomórficos, como boa parte da tradição da FC, pelo contrário, são inspirados em diversas criaturas, animais, trazendo à vida uma grande variedade de formas de vida extraterrestres.

As medusas, como o próprio nome do povo indica, são inspiradas em um animal marinho, chamados de medusas ou águas-vivas. Seu corpo é composto por uma cúpula e pelos *okuoko*, isto é, os tentáculos. Em seu primeiro contato com esses seres, *Binti* descreve:

Eu conseguia ouvir os corpos das outras, em forma de campânulas, quase substanciosos e transparentes, rumorejando suavemente enquanto se enchiam e liberavam o gás que depois inspiravam de volta. Eram altas como homens adultos, a carne dos corpos era fina como seda, e os longos tentáculos esparramavam-se pelo chão, como uma porção de espaguete gigantesca e fantasmagórica (Okorafor, 2015, p. 22).

Quando em guerra, as medusas se movem como água. Embora não exista água em seu planeta, elas a cultuam como a um deus, isso porque seus ancestrais são seres marinhos, que

vieram do planeta Terra há muito tempo atrás. Sua forma de respirar consiste na liberação, através do próprio corpo, de um gás, que logo inspiram de volta. Para além do funcionamento do próprio corpo, que se adapta aos lugares que habita, as medusas possuem também uma tecnologia corporal, isto é, ferramentas tecnológicas desenvolvidas por elas no interior do próprio corpo. Conhecidas por seu gosto pela guerra, as medusas desenvolvem ferramentas para esse fim, como Owku explica: “Nossas armas são feitas dentro de nossos corpos” (Okorafor, 2015, p. 48). Assim, ele consegue produzir “uma corrente amarela para usar em uma tecnologia corporal de um colega de classe” (Okorafor, 2015, p. 72).

Ao contrário do que estamos acostumados quando lemos histórias sobre viagens interplanetárias, a nave que leva Binti ao espaço pela primeira vez não é uma avançada tecnologia feita de metal, mas um organismo: “Era uma coisa viva, e, como qualquer animal, as entranhas dela gorgolejavam e estremeciam a todo momento” (Okorafor, 2015, p. 37).

A nave era um exemplar magnífico de tecnologia viva. A *Terceiro Peixe* era uma Miri 12, um tipo de nave da família dos camarões. As Miri 12 eram criaturas tranquilas e estáveis, com exoesqueletos naturais que suportavam a severidade do espaço. Eram geneticamente aprimoradas para desenvolver três câmaras de respiração dentro dos corpos. Dentro dessas três salas enormes, cientistas cultivaram plantas de crescimento rápido que não só produziam oxigênio a partir do dióxido de carbono vindo de outras partes da nave como também absorviam benzeno, formaldeído e tricloroetileno (Okorafor, 2015, p. 17-18).

A *Terceiro Peixe* é um exemplo de híbrido. É um animal modificado geneticamente, para desenvolver câmaras de respiração dentro de seu corpo. As câmaras são salas internas cheias de plantas que produzem oxigênio e funcionam como pulmões. Elas servem para que a criatura possa se locomover no espaço e, também, seja um ambiente respirável para seus passageiros que viajam no interior de seu corpo. Apesar de ser um organismo vivo, ela é aprimorada para uma utilidade específica: ser uma nave que transporta humanos e alienígenas pelo espaço sideral. Como uma criatura viva, ela também se reproduz, sua filha, a *Novo Peixe*, é considerada “uma grande adição para a Frota Terrestre Miri 12” (Okorafor, 2015, p. 100). Durante a gravidez da *Terceiro Peixe*, seus quartos e câmaras internas ficam mais apertados. Assim como sua mãe, a *Novo Peixe* é uma nave da família Miri 12 e tem o formato parecido com o de um camarão. Durante a noite, ela apresenta “uma luminescência azul-escuro, com reflexos cor-de-rosa ao redor das janelas frontais” (Okorafor, 2015, p. 319). É a *Novo Peixe* que leva Binti para o espaço depois da guerra khoush-medusa, e cria uma conexão diferenciada com a garota depois de trocas de microrganismos.

Binti

A protagonista do romance, Binti, é quem mais coloca em evidência a hibridização. Ela surge, primeiramente, como uma garota himba, porém, no desenrolar da trama, ela conhece criaturas que marcam sua existência. As transformações sofridas por Binti não se limitam ao âmbito psicológico, são também incorporadas por ela. As medusas são o primeiro povo alienígena que ela conhece ao sair da Terra. Durante o ataque medusa à nave *Terceiro Peixe*, na qual Binti realizava sua viagem rumo à UniOonza, Binti finalmente conhece esses seres sobre os quais tanto escutou nas aulas de história. Dentre as medusas, ela mantém uma maior comunicação com Owku, que mais tarde se tornará seu amigo. Após sobreviver ao ataque e propor às medusas ser a mediadora da discussão entre elas e os professores da universidade, ela é ferroadada por uma das criaturas alienígenas. Com a ferroadada, seu DNA é alterado, e conseqüentemente sua composição corporal:

Lentamente, ergui uma trança e a levei para a frente, esfregando para tirar o *otjize*. Estava azul, brilhante e forte, como o céu da Terra em um dia ensolarado, assim como Okwu e tantas outras medusas, assim como os uniformes dos soldados da UniOomza. E estava translúcida. Macia, mas firme. Encostei no topo da minha cabeça e apertei. Também parecia diferente e... senti minha mão tocando-a. Não havia mais a dormência. Meu cabelo não era mais cabelo (Okorafor, 2015, p. 66).

Em sua cabeça, Binti tinha vinte uma tranças, trançadas em triângulos tessellados, seguindo um padrão que representava sua família, sangue, cultura e história. O código havia sido desenhado por seu pai, mas foram sua mãe e sua tia que lhe ensinaram a trançá-lo. Cada uma das vinte e uma tranças era coberta pelo o *otjize*. Com a introdução do DNA medusa em seu corpo, as tranças que continham em si um código que contava a história de seu povo foram substituídas por *okuoko*, os mesmos tentáculos azuis e translúcidos que se viam nas cabeças das medusas. Seu cabelo não era mais cabelo⁸².

⁸² “Eu não tinha contado à minha família que meu cabelo não era mais cabelo, que passou a ser uma série de tentáculos alienígenas resultantes da introdução de genes de medusa em mim; que eles tinham sentidos, dentre outras coisas que eu ainda estava começando a entender” (Okorafor, 2015, p. 111).

A mudança sofrida por Binti mediante a introjecção de DNA alienígena medusa é referida por ela como sua segunda morte, a primeira acontece quando ela deixa sua terra natal rumo à UniOonza. Recorrente em contos tradicionais e romances de formação, a simbologia da morte e da partida, em *Binti*, marca o fim de uma fase, de um modo de vida, de um corpo. Se a princípio o que é observável é a presença dos *okuoko*, com o passar do tempo, Binti percebe que a transformação que sofreu é mais profunda do que imaginava. Seus tentáculos tinham sentidos, assim como a ajudavam a se comunicar com outras medusas:

Entretanto, eu ainda não sabia muito a respeito dos meu *okuoko*. Eu não entendia como eles me afetavam. Como me conectavam às medusas, especialmente Okwu. Por que eu podia sentir coisas através deles. Por que eles se contorciam quando eu estava furiosa. O que eu sabia era que podia sentir Okwu quando eu estava na Cidade da Matemática e ele na Cidade das Armas, que ficava a centenas de quilômetros de distância, e que uma vez tive a sensação muito fraca, mas definitiva, de que a líder medusa, que estava a planetas de distância, estava me vigiando (Okorafor, 2015, p. 165).

A modificação genética gera incorporação de novas tecnologias corporais em Binti. Seus *okuoko* vão além do aspecto visual, que remetem aos *dreads*, eles também se conectam às medusas, especialmente àquela que se torna seu amigo, Owku. Através dos tentáculos alienígenas, ela consegue perceber o que Owku está sentindo, assim como repara que está sendo vigiada pela líder medusa. A partir do momento em que é ferroadada, Binti passa a integrar, em alguma medida, o povo medusa, pois se torna “família pela luta” (Okorafor, 2015, p. 73). As medusas são conhecidas por terem uma “mente de colmeia” (Okorafor, 2015, p. 124), ao se unir a elas pela luta, Binti passa também a participar desse fenômeno social em que há uma forma de sincronização entre indivíduos.

A terceira morte de Binti também é causada por uma modificação genética. Ela ocorre quando a garota reencontra Ariya, a anciã do povo *enyi zinariya*, que lhe pergunta se ela gostaria de ativar a tecnologia à qual tem direito devido a sua ancestralidade. Esta não é de fato uma escolha, já que seu propósito está ligado à ativação da tecnologia concedida aos *enyi zinariya* por um povo alienígena. O *zinariya* é uma tecnologia corporal alienígena, que permeia o sistema nervoso daqueles que a carregam, “como se tivessem colocado internet alienígena no cérebro dela” (Okorafor, 2015, p. 211). Diferentemente dos *okuoko*, essa tecnologia não é externa ao corpo, mas interna. Com o *zinariya*, indivíduos conseguem se comunicar à distância, por meio de uma plataforma virtual visível apenas para os portadores da tecnologia. Eles também são conectados à memória e ao povo alienígena que dá nome à tecnologia, os *zinariya*.

A trilogia *Binti* tem fim logo após a quarta morte de Binti. Como a segunda e a terceira, essa morte também envolve uma transformação genética. Todavia, a quarta morte não é apenas simbólica, ela se dá por ocasião da guerra Khoush-medusa, quando Binti tem seu corpo despedaçado:

O peito dela tinha sido esmagado e queimado, osso, tendões e carne, vermelho, amarelo e branco. As pernas dela estavam reduzidas a pedaços de carne. O braço esquerdo tinha estourado. Apenas o braço direito, rosto e tentáculos estavam intocados (Okorafor, 2015, p. 305).

Ao ver sua amiga morta, Owku flutua em sua direção e permanece ao seu lado para que as outras medusas saibam que aquela que se tornou sua família pela luta morreu. Sabendo da morte de Binti, as medusas lutam mais e com mais raiva. Mwinyi, o garoto enyi zinariya por quem Binti se apaixona, sugere que o corpo dela seja levado para o espaço, afinal, é o lugar “onde ela sempre disse que se sentia mais... natural” (Okorafor, 2015, p. 315). Mwinyi apresenta a ideia à mãe de Binti e conta que sua filha havia lhe descrito uma visão que teve, segundo a qual ela deveria ir aos anéis de Saturno, e por isso ele acredita que o corpo da garota deve ser levado para lá. Após a família preparar o corpo de Binti de acordo com a tradição himba, ela é levada “para casa”, nas palavras de sua avó paterna.

A nave que faz o trajeto é a *Novo Peixe*, a bebê da *Terceiro Peixe*. Dentro dela, acontece a última transformação de Binti. Em seu interior, a *Novo Peixe* tem câmaras de respiração semeadas a partir das plantas internas de sua mãe. Além de produzirem os gases necessários para que as naves respirem quando estão no espaço, as plantas “*também carregam bactérias, vírus bons e outros micro-organismos, e esses micróbios passam a povoar todas as partes do meu corpo*” (Okorafor, 2015, p. 335), como conta a nave. As naves recém-nascidas, como a *Novo Peixe*, têm suas câmaras de respiração repletas desses micróbios. Quando o corpo de Binti é colocado na câmara da nave, esses organismos reconstróem seu corpo, de maneira que ela passa a ser “*mais micróbios do que humana agora*” (Okorafor, 2015, p. 335), e volta à vida. Confusa sobre o que lhe aconteceu, Binti conversa com a nave que lhe explica: “*Isso é o “Miri profundo” que minha mãe disse que aconteceria. Eu mesmo não entendo. Mas eles se misturaram com seus genes e a repararam, reconstruíram seus braços e pernas e a trouxeram de volta*” (Okorafor, 2015, p. 335).

Com a reconstrução corporal feita pelos micro-organismos da nave recém nascida, Binti retorna à vida. Agora, seu corpo é parcialmente *Novo Peixe*, e vice-versa⁸³. A conexão que se estabelece entre a garota e a nave não permite que elas se distanciem muito uma da outra, agora elas vivem em par. Essa conexão também transforma Binti em uma espécie de transmorfo, como sugere o título do último capítulo, já que ela consegue se transformar momentaneamente na *Novo Peixe*, experienciando a sensação de ser uma nave, de voar pelo espaço sideral. O emparelhamento entre elas remete à atualização do pensamento de Haraway, que acontece em *O manifesto das espécies companheiras*, obra na qual busca contar uma história de coevolução, coabitação. Nela, surge uma outra figura, a da espécie companheira, que serve para informar sobre “políticas e ontologias vivíveis nos mundos de vida hoje” (Haraway, 2021, local 93-98). Para Haraway,

Tanto ciborgues quanto espécies companheiras unem, de formas inesperadas, humano e não humano, orgânico e tecnológico, carbono e silicone, liberdade e estrutura, história e mito, o rico e o pobre, o Estado e o sujeito, diversidade e esgotamento, modernidade e pós-modernidade, e natureza e cultura. (Haraway, 2021, local 93-98).

A imagem do ciborgue surge de um “pesadelo produzido pelo complexo industrial-militar da Guerra Fria” (Haraway, 2021, local 2396-2399) e é reivindicada para a ação política revolucionária. Assumindo a informação como o novo universal, o que torna possível a transversalidade entre *animais-humanos-máquinas* é o compartilhamento de códigos e protocolos similares. Contudo, em um mundo em que tudo é codificável há o desaparecimento da alteridade. Assim, o trabalho de produção da imagem das espécies companheiras consiste em uma reivindicação de parentesco, mas também em um comprometimento com a diferença, a partir de “histórias sobre relações em alteridade significativa” (Haraway, 2021, local 344 - 346). Fernando Silva e Silva aponta duas frentes do trabalho de Haraway, uma ética e outra ontológica:

Na frente ética, se trata de levar em consideração, e a sério, os modos de existência de outros seres (e outros humanos) em seus próprios termos, fazendo um esforço tradutório para que não se reduzam esses modos de existência a metáforas ou categorias humanas dominantes. Na frente ontológica, se afirma que jamais houve indivíduos – ou mesmo humanos, no

⁸³ *Seu corpo é parcialmente eu. Foi assim que a Miri profunda trouxe você de volta. E também sou parcialmente você* (Okorafor, 2015, p. 338).

sentido de uma espécie singular perfeitamente isolável de outras espécies e dos ambientes –, sempre se tratou de seres que emergem de uma teia multiespécie ramificante. No entanto, não no sentido genérico de um “tudo está conectado”, mas na especificidade de certos mundos coletivos coconstruídos no tempo, no espaço e na carne, enquanto outros deixavam de existir. (Haraway, 2021, local 2422-2427)

Na abertura de seu segundo manifesto, Haraway conta da sua relação com sua companheira canina, a Sra. Cayenne Pepper, que com “seus beijos de língua ágil” (Haraway, 2021, local 53-58) coloniza as células da filósofa, fenômeno que na biologia é chamado de simbiogênese⁸⁴. Nas palavras de Haraway:

Tivemos conversas proibidas; tivemos trocas orais; somos obrigadas a contar histórias e mais histórias compostas apenas de fatos. Estamos treinando uma à outra em atos comunicacionais que mal entendemos. Somos, constitutivamente, espécies companheiras. Nós criamos uma à outra na carne. Um outro significativo uma para a outra, em diferença específica, significamos na carne uma forte infecção de desenvolvimento chamada amor. Esse amor é uma aberração histórica e um legado natural-cultural (Haraway, 2021, local 73-77).

A partir de suas trocas orais, em suas conversas proibidas, nas histórias contadas, na comunicação truncada ou nos beijos de língua ágil, elas criam uma à outra na carne. Se tornam assim um outro significativo, infectando o corpo uma da outra através do amor, um legado que é simultaneamente biológico e cultural. Devido a essas trocas, Haraway acredita que ela e a Sra. Pepper têm “genomas mais parecidos do que deveriam ser” (Haraway, 2021, local 68-72). A coevolução que se dá entre a filósofa e sua companheira canina muito se assemelha com as que ocorrem entre Binti e seus companheiros multiespécies, que trocam palavras e código genético:

- Continuando, seu DNA é muito interessante, Binti – disse, ela. – Você é...
- Eu sou... eu ainda sou humana? – perguntei.
- Você acha que é?
- Bem, não é bem isso...
- Você é uma garota himba, certo? É isso que você diz que é?
- Sim, mas... – Toquei meus *okuoko* e sorri timidamente. – Não sou como os micróbios da *Novo Peixe*? Não é por isso que estou viva?
- Seu DNA é himba, enyi zinariya e medusa... e um pouco, mas não muito, *Novo Peixe*. Mas seus micróbios são principalmente da *Novo Peixe*, sim. Os micróbios existem em suas células, essa mistura é o que a torna você. Você está diferente de quando nasceu, certamente. Mas, como eu disse antes, você está saudável (Okorafor, 2015, p. 365).

⁸⁴ A simbiogênese é um mecanismo evolutivo que acontece quando há a interação entre seres. Segundo esta teoria, o encontro entre células mais simples proporciona o desenvolvimento de células mais complexas, o que pode acarretar no surgimento de novas células, tecidos, espécies.

Ler as trocas genéticas em *Binti* de forma literal, em vez de uma metáfora para processos culturais, parece-me uma abordagem ecocrítica. Isso porque, enquanto teoria que estuda as relações entre a literatura e o meio ambiente, uma das premissas da ecocrítica é ler os elementos naturais de forma literal e não como metáforas para processos humanos (Garrard, 2006). As trocas genéticas não são um elemento natural, mas sim um fenômeno que pode acontecer de forma natural ou artificial. Contudo, podem ser compreendidas de forma literal, levando à percepção da imbricada relação entre diferentes espécies, da coevolução, da atenção e cuidado multiespécie; ou ainda de forma metafórica, remetendo às trocas culturais que surgiram do encontro entre diferentes povos. São caras à ecocrítica as reflexões que concernem ao primeiro grupo, isto é, das interpretações literais, que deslocam o ser humano de sua pretensa centralidade na vida terrestre e na literatura. A leitura literal das trocas de DNA implica também em compreender os alienígenas como outras espécies de seres vivos e não como representações de outras etnias ou gêneros humanos. Muito nos beneficiamos de uma leitura nesse sentido, já que permite reflexões sobre as questões ambientais e o modo como pensamos a natureza. Essas considerações são imprescindíveis em um tempo de catástrofes, e nos conferem ferramentas para imaginarmos um futuro possível.

Apesar da importância de uma abordagem ecocrítica, não é possível desconsiderar que a linguagem literária é polissêmica, dá abertura para múltiplas interpretações. Nesse sentido, é frutífero e necessário explorar a variedade de leituras de um texto. Sabendo trilogia *Binti* está inscrita em um movimento literário que tem suas próprias temáticas e questões, é importante considerar o que as trocas genéticas trazem de significado alegórico nesse contexto. Interpreto, então, as trocas genéticas que se dão em *Binti* também como uma metáfora para a trocas culturais, já que a cada vez que ocorre uma dessas trocas, não é só o código genético e o corpo de *Binti* que se modifica, ela também adquire a linguagem e, por vezes, a memória dos povos com os quais faz essas trocas, criando uma conexão que vai além do biológico. Assim como a sra. Cayenne Pepper e Donna Haraway, *Binti* e *Owku*, por exemplo, se tornam um outro significativo, são infectados pelo amor, “uma aberração histórica e um legado natural-cultural” (Haraway, 2021, local 73-77).

A relação que *Binti* mantém com os *himba* também pode remeter à experiência de muitos filhos da diáspora, isto é, de pessoas cujos ancestrais foram trazidos de países do continente africano para as Américas, e cujas origens muitas vezes são difíceis de localizar. *Binti* sabe de onde veio, mas depois de muito se mover pelo espaço e fazer trocas com outros povos começa a questionar sua identidade. “Ainda sou humana?” – ela se pergunta. Ao que a

médica da universidade responde: “Você ainda é uma garota himba, certo? É isso que você diz que é?”. Mesmo sendo uma pessoa do tempo e do espaço, que se move experimentando, coletando, se tornando mais, Binti também faz questão de honrar o lugar de onde veio e as tradições que aprendeu com sua família, seja aplicando o *otijze* ou afirmando: “*Eu sou himba, mesmo que meu cabelo tenha virado okuoko por causa das minhas ações, e mesmo que eu tenha sangue enyi zinariya. Mesmo que meu DNA seja alienígena*” (Okorafor, 2015, p. 174). Assim como se filia ao seu passado recém descoberto: “*Eu ainda sou enyi zinariya*, perguntei. [...] *Você sempre será enyi zinariya*, ele respondeu” (Okorafor, 2015, p. 336).

Casca de algo vivo

O aparato tecnológico que permite o mergulho de Corina é um traje de mergulho, um equipamento ainda em fase de testes, dos quais Corina e Arraia participavam ativamente. O equipamento havia sido nomeado pela empresa fabricante como TEMPA, Trajes Especiais para Mergulho em Profundidade Abissal, mas era chamado apenas de traje pela equipe. Sua estrutura era pesada e rígida, para que pudesse suportar a pressão da água, e fora projetada com articulações, para facilitar a movimentação dos mergulhadores. Seu design parecia ter sido inspirado em um crustáceo, um isópode gigante. Corina acreditava existir um “motivo para o corpo humano não ser capaz de visitar certos lugares. Onde a sensatez não servia como freio para a curiosidade de mamíferos teimosos, a menos que o próprio corpo servisse como limite” (Valek, 2016, p. 20). Sabendo das limitações do próprio corpo, era evidente a ela a necessidade de se utilizar o traje.

De qualquer forma, o diretor de engenharia faz questão de explicar, com o discurso bem-ensaiado de quem repetia as mesmas palavras em cada reunião de apresentação, que o TEMPA 269 era tão maravilhoso justamente por ser um equipamento capaz de levar às profundezas inexploradas, em operações complexas e que exigiam respostas rápidas, o mais avançado, responsivo e compacto computador disponível: o cérebro humano (Valek, 2016, p. 21).

De acordo com o discurso proferido pelo diretor de engenharia, o equipamento que se desejava levar para as profundezas não se restringia ao TEMPA 269, mas também “o mais avançado, responsivo e compacto computador disponível”, isto é, o cérebro humano. Ao lembrar desse discurso, Corina ri, já que não acreditava que seu cérebro fosse exatamente uma “máquina confiável” (Valek, 2016, p. 22). Ela acreditava estar experimentando os trajes, para

que, se eles se provassem seguros, os cérebros de cientistas, exploradores e técnicos pudessem integrar o traje.

Em diversos momentos da obra, a tecnologia surge como uma projeção orgânica, isto é, como projeções do corpo humano, melhorando e habilitando “os seres humanos a triunfarem sobre forças naturais hostis” (Martins, 2012, p. 18). O traje de mergulho propicia que a limitação do corpo humano seja ultrapassada, já que permite que esses mamíferos teimosos possam respirar e suportar a pressão da água. Contudo, há duas percepções quanto à forma do traje, se em um dado momento Corina se refere a ela como inspirada em um isópode gigante, um crustáceo, uma barata pré-histórica, em conversa com Arraia ela dirá:

“Não são os trajes. É a ideia. Insistir na forma humana quando sabemos que não é a mais eficiente dentro d’água.”

“Fazer uma armadura com cauda, você quer dizer? Bem, eu não ia reclamar se pudesse ter tentáculos.”

“Qualquer coisa. Não é nada confortável descer tão fundo vestindo braços e pernas”(Valek, 2016, p. 23).

O traje remete ora a um crustáceo ora à forma humana. Talvez as diferentes percepções dependam do referencial, isto é, ele lembra a forma humana por ter braços e pernas ao invés de uma cauda ou tentáculos. E, por ser uma casca que protege o frágil corpo humano, lembra o exoesqueleto de um isópode gigante. A combinação entre máquina e corpo humano forma um todo que permite a sobrevivência dos mergulhadores em profundezas nunca antes alcançadas. Ainda que revestidos de toda uma estrutura pesada e rígida, a presença desses seres não passa despercebida:

Vinha de outro mundo. Era um objeto pesado, de movimentos lentos. Calcularam que fosse *coisa*, não lula. Coisas apareceriam de vez em quando e as eremitas conseguiam saber que não eram vivas, embora se movessem com independência e parecessem vasculhar a fossa. Tratavam sempre de ficar longe do alcance delas e ficava tudo bem, era só fingir que não tinha ninguém em casa. O interesse pelas pequenas luzes limitava-se à observação e, de qualquer forma, aquelas coisas não tinham capacidade de saber que elas estavam ali, diferente das malditas lulas colossais, porque afinal, o difícil era escapar de algo com a sensibilidade e percepção de coisas vivas (Valek, 2016, p. 132).

O trecho acima narra a aparição de um humano da perspectiva desses seres, nomeados como eremitas. De uma fenda no fundo do oceano, onde tais criaturas vivem, elas conseguem observar a aproximação de um objeto pesado, de movimentos lentos. A princípio o que se

aproxima é entendido pelas eremitas como *coisa*, já que as coisas vez ou outra apareciam e não eram vivas, não podiam perceber a presença delas. Era também mais fácil fugir das coisas do que “de algo com a sensibilidade e percepção de coisas vivas”, como as lulas. No entanto, elas decidem que “aquela luz não era coisa nem lula, mas algo novo, porque perceberam ser a casca de algo vivo, que respirava, falava e se mexia lá dentro” (Valek, 2016, p. 132).

O objeto de outro mundo não é *coisa* nem lula, é a casca de algo vivo. Não é evidente se as eremitas percebem que essa casca é artificial. Mas elas entendem que o que se aproxima não é nem objeto, uma coisa que não as percebe, nem um ser tão sensível quanto as lulas. A falta de sensibilidade é fruto da pouca adaptação dos seres humanos ao ambiente aquático. Em um lugar escuro, como as profundezas do oceano, a visão é um sentido de pouca utilidade. Além disso, todas as terminações nervosas estão protegidas do contato com a água e com outro ser vivo. As eremitas, de alguma forma, sabem disso:

Entenderam que a criatura, por precisar da luz, tinha uma percepção muito fraca, insuficiente para saber onde estava e o que estava fazendo. A fragilidade daquele homem também lhes chamou atenção, se precisava de uma casca espessa como aquela para transitar no lugar que elas entendiam como lar (Valek, 2016, p. 133).

Mimetizando um exoesqueleto, a tecnologia da qual é feita o traje faz associações entre o humano, o animal e o maquínico. A partir desse objeto que dá aos humanos acesso a um ambiente inexplorado, encontros são possíveis. A alteridade gera na protagonista do romance reflexões sobre si mesma, seu corpo, suas limitações e sua espécie. A diferença que se apresenta não é apenas entre ela e os seres vivos das profundezas, completamente adaptados ao seu *habitat*, mas também entre ela e seus colegas de missão. Se “quando as máquinas falhavam, eles só podiam confiar em mãos humanas, as de Susana, para tirá-los dali” (Valek, 2016, p. 202), a mesma confiança pode ser depositada em Corina, por conta da degeneração de seu corpo, causada por uma doença. “Corina não achava justo esbarrar em tantas limitações. Sua existência humana era, afinal, uma jornada que tinha prazo para acabar, e o seu corpo era um traje não muito confiável que lhe deram para encarar aquela viagem” (Valek, 2016, p. 279).

O traje se converte em metáfora em “seu corpo era um traje”. É através do corpo, isto que envolve algo mais delicado, talvez a mente, a consciência, o espírito, que o ser humano consegue passar pela vida. Embora, seja também sensível e delicado, muito mais do que o traje de fato. Dentre os corpos humanos, o de Corina não é dos mais confiáveis, já que, em alguns momentos, não responde mais aos seus comandos, comprometendo sua qualidade de vida, mas também sua segurança em uma missão de alta periculosidade. Contudo, a vivência de Corina

não é estranha a nós, portadores ou não de doenças, todos esbarramos com as limitações e as fragilidades de nossos corpos, em menor ou maior grau, e lidamos com a deterioração do corpo como parte do processo de envelhecimento. Com marca-passos, remédios, botões de emergência, próteses, transplantes de órgãos, a tecnologia frequentemente surge como uma aliada nesse processo, minimizando as ações do tempo.

Sonda

Há outras limitações percebidas pela equipe. Estrangeiros no ambiente que permeiam, as capacidades de seus corpos têm pouca funcionalidade nesse lugar. Seus sentidos, pouco adaptados, dependem da luz, e seus “ouvidos não são muito bons” (Valek, 2016, p. 41), e as sondas são o melhor que conseguem fazer para ampliar sua capacidade auditiva em meio a uma imensidão de água, na tentativa de escutar como as baleias escutam. Se os seres humanos precisam desenvolver através da técnica uma ferramenta que grava os sons debaixo d’água para poder escutar, as cachalotes desenvolvem sua habilidade de escuta mediante seleção e adaptação, ao longo de milhões de anos. É nesse sentido, que o narrador afirma que “Seus ouvidos, então, já não eram os mesmos dos que vieram antes dele” (Valek, 2016, p. 67). Através de um longo processo evolutivo, os ouvidos das cachalotes se transformam em “sofisticadas ferramentas de defesa” (p. 67), permitindo giros e piruetas para fugir dos predadores sem que ficassem desorientados.

Em busca de ouvir como as baleias, a fim de melhor compreendê-las, Martin precisa unir o maquínico e o orgânico, acoplando a sonda ao corpo desses animais. Ele pega carona com as baleias para captar os sons que elas estão acostumadas a ouvir, mimetizando a experiência de ser um cetáceo:

Martin havia encontrado um modo melhor de captar informações para a pesquisa que fazia na época: acoplar os equipamentos de escuta nos gigantes cachalotes, esperar alguns dias, deixar que elas afundassem muitas vezes para se alimentar, e depois recolher os aparelhos, extraíndo deles os sons que cruzaram o caminho da baleia, desde a superfície até mais de mil metros abaixo do nível do mar. Era como pegar uma carona, viajar junto com o cachalote e entrar em lugares restritos feito um espião, ou, como também gostava de imaginar, assumir o lugar do animal, vestir sua pele e sentir por meio de seus ouvidos o mundo que se desenhava nas profundezas (Valek, 2016, p. 114).

O procedimento que une a ferramenta desenvolvida pelo engenho humano ao corpo do

cetáceo, aprimorado pela tecnologia da vida, dá ao cientista a sensação de viajar junto com a cachalote “feito um espião” ou, ainda, de “assumir o lugar do animal, vestir sua pele e sentir por meio de seus ouvidos o mundo que se desenhava nas profundezas”. Essa segunda perspectiva, de assumir o lugar do animal, é uma forma de *intertroca*. Evando Nascimento (2021) usa esse termo retirado de um trecho *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e o utiliza para descrever um procedimento que ele reconhece ao longo da obra da escritora. Para ele, a “intertroca é um mecanismo ficcional: é ser ou estar como outro ou outra momentaneamente” (Nascimento, 2021, p. 158). O que acontece não é mera identificação nem transformação absoluta, mas o ato momentâneo de se colocar no lugar do outro. “É uma experiência da alteridade que somente os momentos mais fortes de uma ficção conseguem encenar, como verdadeiro *ato de fingir*” (Nascimento, 2021, p. 158).

Nascimento adverte que o mecanismo de *intertroca* não pode ser confundido com o mecanismo de identificação catártica, descrito na *Poética*, de Aristóteles. Se na catarse a comoção ou piedade deve ser seguida do expurgo das emoções, na *intertroca* o sentir-se outro, com o outro, como o outro, se encaminha para “o amor dos outros enquanto outros” (Nascimento, 2021, p. 188). Ou seja, nesse mecanismo ficcional de colocar-se no lugar do outro por meio do *como se*, assumindo por um instante o lugar do outro, se alcança o amor, compreendido aqui como a aceitação radical da alteridade:

As pessoas, as plantas, os animais e os objetos são sempre diferentes do que sentimos, percebemos ou imaginamos, vivendo em mundos à parte, porém interconectados. É essa alteridade radical que dá força e forma ao amor, e não a compreensão, a qual tende a domar e a domesticar tudo, pelo poder da soberania de quem supostamente compreende. Somente posso amar o outro ou a outra se puder aceitar sua fundamental diferença, mesmo na maior proximidade (Nascimento, 2021, p. 157).

Ao vestir a pele da cachalote, ouvir com seus ouvidos, Martin assume momentaneamente o lugar do animal, na tentativa de compreender como esses seres percebem o mundo. É interessante que na sentença “sentir por meio de seus ouvidos o mundo que se desenhava nas profundezas” (Valek, 2016, p. 157) fica evidente as diferenças entre as tecnologias corporais das baleias e dos humanos. Enquanto a percepção humana se baseia principalmente no sentido da visão, os cetáceos têm a audição como principal forma de percepção do espaço. É claro que há ressalvas, tanto é que a conversa entre Martin e Corina a respeito da pesquisa do cientista perpassa as suas observações sobre uma doutoranda cega, que

tinha a audição como principal sentido. A forma que o mundo toma é diversa entre os próprios seres humanos.

A experiência da alteridade mediante a *intertroca* não se restringe ao método de Martin, está também na própria constituição do texto, que inclui capítulos contados sob o ponto de vista de outros viventes. Há, nesse sentido, uma tentativa de compreender o outro enquanto outro, rechaçando uma emulação antropocêntrica do que seria ser um animal marinho. Nós, seres humanos, somos limitados, e temos a tendência de imaginar o mundo à nossa imagem e semelhança ou em oposição a nós. Por isso, é significativa essa tentativa de observar as ferramentas que outros seres desenvolveram para existir neste mundo, e, a partir disso, tentar perceber como é ser e estar aqui como outra espécie.

O colocar-se no lugar do outro gera evolução, cultural e biológica, afinal, as tecnologias, que se desenvolvem mediante a observação e a mimese de mecanismos evolutivos dos animais, não nos permitem também habitar ambientes antes impensáveis para nós? Dependemos uns dos outros para a coevolução ou para a sobrevivência nesse planeta. Seria interessante que conseguíssemos nos colocar no lugar dos azúlis, criaturas fictícias engendradas por Valek, a fim de perceber que a extinção de outras espécies não é apenas uma perda ecossistêmica, mas uma perda também para nossa capacidade de leitura e entendimento do mundo, já que outros seres podem ser uma “uma extensão de sua [nossa]⁸⁵ própria inteligência” (Valek, 2016, p. 163). Nesse sentido, a extinção de outras espécies é como uma auto-mutilação.

⁸⁵ O pronome “nossa” é acréscimo meu para manter a concordância.

3.3 Comunicação e conexão

Sentir o outro é amá-lo, podendo tocá-lo com as palavras, por exemplo, para que esse outro amorosamente também se sensibilize em resposta. (*O Pensamento Vegetal*, Evando Nascimento)

A vida é um roteiro louco, filme sci-fi
O mundo inteiro interligado, não é wi-Fi, é o amor (*Oração*, 3030)

Se outrora falei sobre as tecnologias e sua relação com o corpo, seja como extensão das possibilidades do corpo, a maneira como se inspiram em diferentes formas de vida ou ainda a ideia do corpo como uma tecnologia em si, agora gostaria de pensar uma capacidade inata ao ser humano, a linguagem, assim como as possibilidades de extensão dela por meio de dispositivos tecnológicos. Trago à tona a linguagem, a capacidade comunicativa, mas também a língua, o sistema de comunicação, porque as obras de Okorafor e Valek trazem reflexões sobre a comunicação entre seres vivos das mais diversas espécies.

Nas narrativas em que o encontro com a diferença toma a centralidade da trama, muitas vezes, são as naves, os submarinos, os trajes de mergulho que proporcionam a chegada de um ser em um ambiente antes desconhecido, ao menos por ele. O momento do contato também é muito significativo, já que, muitas vezes, ele dá o tom da relação que se desenvolverá. Em *Binti*, por exemplo, há frequentemente uma quebra de expectativa. Seu primeiro contato com as medusas, com os enyi zinaryia é repleto de preconceitos, contudo, ao longo da trama, essas impressões vão sendo percebidas de outra forma, devido ao conhecimento mais profundo do outro. O mesmo não é possível nas relações diplomáticas entre os khoush e as medusas, que continuam sua guerra apesar dos esforços de Binti como harmonizadora.

Já em *As águas-vivas não sabem de si*, boa parte da trama sustenta-se na espera do contato entre os tripulantes da Auris e os seres que teriam emitido uma mensagem. A trama se soluciona com a dissolução da possibilidade de encontro entre eles. Se Corina mergulha em direção à fenda onde se abriga uma criatura, é para se encontrar com a própria extinção, já que ali ela não sobreviverá e nem encontrará o ser que emitiu a mensagem, pois o espectro que chama pelo seu nome está unicamente repetindo as coisas que escutou. Contudo, a iminência de um encontro com um vivente tão ou mais inteligente que os humanos e a mensagem recebida deixam a dúvida: como se comunicar com eles?

Pensando desde a América Latina, é inevitável não relacionar a temática do contato com o aporte das embarcações portuguesas e espanholas nas Américas. Semelhante ao que acontece

em *Binti*, o contato entre os povos originários e os europeus foi permeado de preconceitos, e, apesar dos avanços sociais (em relação a grupos minoritários como povos originários, negros, mulheres), ainda podemos ver suas marcas no nosso tempo. É nesse sentido, que Walter Mignolo⁸⁶ (2020) distingue o “período colonial” da “colonialidade do poder”, diferenciando o momento histórico em que houve a colonização portuguesa e espanhola das expressões e marcas da instauração do imaginário do sistema mundial colonial/moderno, este que se instaura sobre as bases do patriarcado e da racialidade.

Contudo, a análise comparativa das obras de Okorafor e Valek conduz a uma reflexão expandida sobre o encontro com a diferença, em que são levadas em consideração não só as relações entre as mais diversas sociedades humanas, mas também aquelas entre os seres humanos e outros viventes. Nesse sentido, retomo o conceito de dupla fratura colonial de Malcom Ferdinand (2022), em busca de uma articulação entre o pensamento decolonial e os movimentos sociais (ambientais, antirracistas, feministas). A partir desse conceito, encontra-se uma origem comum para o modo como se compreende o outro nas sociedades ocidentais, com isso, quero afirmar que as relações que se estabelecem entre as sociedades humanas ou entre humanos e outros seres vivos (e mesmo entre seres minerais) é alicerçada no pensamento científico e no pensamento colonial, que cria fraturas entre o homem e a natureza, entre a colônia e a metrópole.

Se retomo esse argumento, elaborado ao longo do segundo capítulo, é para costurá-lo na discussão sobre a comunicação, a linguagem. Isso porque as fraturas colonial e ambiental estão no centro da problemática do encontro com a diferença, do contato com a alteridade. Como compreender a alteridade quando já se pressupõe a primazia de um grupo social em detrimento de outro, de uma forma de vida em detrimento de outras? Se em *Binti* e em *As águas-vivas não sabem de si* a temática da comunicação entre diferentes povos, entre diferentes espécies, é tão significativa, isso aponta para uma tentativa de se compreender o outro enquanto outro, e não em oposição a si⁸⁷. Para isso é preciso uma disposição amorosa, de tentar “escutar como elas escutam” (Valek, 2016, p. 43). Afinal, “Você nunca vai entender o que alguém do outro lado da linha está falando se primeiro não colocar o telefone na orelha” (Valek, 2016, p. 43).

Em ambas as obras analisadas ao longo desta tese, a comunicação intra ou interespecies

⁸⁶ (Mignolo, 2020, p. 16)

⁸⁷ A escolha por termos como “seres vivos”, “formas de vida”, “viventes”, em vez dos termos opositivos “humanos” e “não humanos” se deve a essa tentativa de compreender outros organismos como um ser em si mesmo, com suas próprias formas de linguagem, organização social, e não como o inverso do humano. Isto é, seres destituídos de linguagem, cultura, história.

tem um lugar central nas tramas. O *edan*, o *zinaryia*, os *okuoko*, o astrolábio, a sonda, são tecnologias que expandem o poder de comunicação humano. Através dessas ferramentas, as personagens conseguem interagir e estabelecer conexões entre si. Mediados por essas ferramentas, acontecem encontros – presencial ou virtualmente – entre humanos, animais e alienígenas. Entendendo o encontro como o ato de ir em direção a algo ou alguém, é evidente que há mais de um elemento envolvido nesse movimento.

O encontro com a diferença é também um encontro com a semelhança, o encontro com o outro é também um encontro consigo mesmo. Acredito ser possível compreender o outro como outro, e, a partir da diferença ou semelhança, aprofundar a percepção sobre si. Binti e Corina se compõem em relação com as outras personagens. O desenvolvimento psicológico delas é atrelado ao conhecimento de outros viventes, da sua espécie ou não. As obras ressaltam a conexão que existe entre os seres vivos, e mesmo entre elementos inorgânicos, evidenciando que a existência neste planeta depende de uma delicada harmonia entre tudo o que existe.

Harmonizadores

Na trilogia *Binti*, a grande maioria dos dispositivos tecnológicos são voltados ou para o transporte ou para a comunicação. Dentre os dispositivos com fins comunicativos estão o astrolábio, o *edan*, os *okuoko* e o *zinaryia*. Sobre esses dois últimos, são necessárias considerações. Isso porque os *okuoko* são uma parte do corpo das medusas, sendo uma espécie de tecnologia corporal. Como são introjetados em Binti através de uma ferroada que altera seu código genético, podemos lê-la como um organismo geneticamente modificado, um ser vivo que tem seu DNA alterado por meio da engenharia genética. Já o *zinaryia* merece um tópico à parte, já que se relaciona com alguns aspectos específicos do movimento afrofuturista.

Enquanto o astrolábio é um aparato acessível a qualquer ser vivo, o mesmo não pode ser dito sobre o *edan*, os *okuoko* e o *zinaryia*. Cada uma dessas tecnologias é feita por um povo específico. Os astrolábios são produzidos pelos himba e podem ser adquiridos por qualquer ser que os deseje. O *edan*, por sua vez, é um aparelho antigo, feito pelos *zinaryia*, e que só foi desbloqueado quando nas mãos de Binti, que assume a posição de escolhida, messias, aquela com uma missão divina e espiritual. Já os *okuoko* e o *zinaryia* são das medusas e dos *enyi zinaryia*, respectivamente, e só ficam acessíveis mediante sua inserção no código genético feita pelos integrantes desses povos. Ao longo da trilogia, Binti tem acesso a todos esses dispositivos. Porém, isso só acontece porque ela é uma harmonizadora:

E assim me tornei uma harmonizadora mestre aos 12 anos. Eu conseguia me comunicar com o fluxo dos espíritos e convencê-los a virar uma corrente única. Eu tinha nascido com o dom de visão matemática da minha mãe. Mas ela o usava somente para proteger a família; eu desenvolveria essa habilidade na melhor universidade da galáxia... se sobrevivesse (Okorafor, 2015, p. 27).

Os harmonizadores são seres que conseguem promover a harmonia no ambiente em que estão. O protagonismo de uma personagem harmonizadora confere à obra um impulso utópico (Jameson, 2021), isto é, uma tendência à utopia. Embora exista uma tendência ao utópico, o futuro ficcional em *Binti* não pode ser compreendido como absolutamente harmônico. Apesar dos esforços de Binti, os conflitos seguem existindo. Essa característica é bastante interessante, pois ao mesmo tempo em que prospecta um devir que tende ao utópico, fugindo aos futuros desoladores, a obra não cria uma imagem idealizada do continente africano.

Ao observar Mwinyi, um harmonizador, Okwu pensa “*Harmonizadores são todos iguais*”. Contudo, existem diversas maneiras de se promover a harmonia. Binti, por exemplo, é dotada de uma visão matemática, o que a faz harmonizar por meio de equações, que criam correntes elétricas. Já Mwinyi, é capaz de se comunicar com os animais. Dado o enfoque da trama nas ferramentas de comunicação, assim como os momentos preponderantes de harmonização de Binti, em meio ao ataque medusa e na guerra khoush-medusa, assim como o fato de a matemática ser uma forma de linguagem, infiro que é a capacidade de se comunicar com outros seres, trazendo harmonia ao ambiente, o que caracteriza os harmonizadores, independente de qual linguagem é usada. No entanto, cada harmonizador tem sua especificidade:

- Aquelas equações que Binti e o pai trabalhavam para criar correntes, eu posso ver apenas ao abrir meus olhos. Binti herdou um pouco disso, mas ela treinou para a corrente. Não tenho treino, só vejo. Na porta, no centro do porão, depois da parede, era onde ficava o local. Enquanto todos se agachavam no centro, afastando-se das paredes por onde o calor e a fumaça passavam, fui até o local, em frente à porta. Em todo o diâmetro. Eu pude ver a linha. Você sabe que as plantas podem calcular? Elas medem o que precisam para sobreviver e prosperar. Eu poderia acordá-la se fornecesse minha própria força vital. Todos nós temos correntes passando por nós, e por isso que estamos vivos (Okorafor, 2015, p. 314 - 315).

Como a mãe de Binti explica, ela também tem o dom matemático, isto é, consegue ver as equações diante de seus olhos. No entanto, Binti e seu pai treinaram para produzir correntes elétricas, que usavam na construção dos astrolábios. Talvez seja porque sua harmonização é guiada pela matemática e produz correntes elétricas que o *edan* funcionou para ela. No entanto,

de acordo com a mãe da garota, as correntes também poderiam ser aplicadas em outros seres vivos, já que “todos nós temos correntes passando por nós”⁸⁸. Isso explica a capacidade de Binti harmonizar outros seres vivos. Contudo há sempre uma tecnologia envolvida na harmonização de Binti, seja ela um dispositivo externo como o *edan* ou tecnologias corporais como os *okuoko* e o *zinaryia*.

Durante o ataque medusa, ocorrido no interior da *Terceiro Peixe*, Binti usa pela primeira vez seu *edan*. O objeto que ela carregava como um amuleto passa a funcionar nessa situação. Mais tarde, já na UniOomza, passa a trabalhar com professora Okpala a fim de entender o funcionamento do *edan*. Quando um dos lados da pirâmide se abre, mostrando uma outra parede de metal decorada com um conjunto de espirais, a professora descreverá o *edan* como “outro idioma abaixo do idioma” (Okorafor, 2015, p. 140). Binti, por sua vez, afirma que o “*edan* tinha tudo a ver com comunicação, as camadas sobrepostas e a maneira como eram organizadas era outra linguagem” (Okorafor, 2015. P. 140). Não é por acaso que ele funciona como um tradutor para Binti em seu primeiro contato com as medusas, como ela afirma: “Meu escudo. Meu tradutor” (Okorafor, 2015, p. 53).

Apesar do *edan* ajudar Binti a se comunicar com as medusas em um primeiro momento, quando ela se oferece para mediar a conversa entre as medusas e os professores da UniOomza, ela já não pode utilizá-lo. Por ser feito de um metal que agride as medusas, ele funciona não só como um tradutor, mas também como um escudo. As medusas entendem que ela não poderia falar em seu nome se estivesse, ao mesmo tempo, se defendendo. Binti assume uma posição de vulnerabilidade ao renunciar ao *edan*. Sem ser avisada do que irá acontecer, ela é ferroadada por uma das medusas, tornando-se família pela luta, e desenvolvendo os *okuoko* que permitem que ela se comunique sem um tradutor. Depois estabelecer uma conexão com as medusas, ela as representa frente aos professores da universidade:

Falei de Okwu e como foi meu *otjize* o que realmente me salvou. Depois, da exatidão fria das medusas, o foco delas, a violência, o senso de honra e a disposição para escutar. Disse coisas que eu não sabia que pensava ou compreendia. Encontrei palavras que nem sabia que conhecia. Eventualmente, disse-lhes como poderiam dar o que as medusas queriam e evitar um banho de sangue em que todos perderiam (Okorafor, 2015, p. 62-63).

⁸⁸ Segundo Denubila, a visão animista “consiste em perceber que tudo o que existe possui energia que não se perde, mas, sim, se transforma. Estamos próximos de concepção similar à de alma, assim, dentro desse contexto, um ente não ser visto não significa que não exista, principalmente, porque a compreensão de tempo englobante e de energia vital demarcam a instabilidade do sensível e a concepção mágica da realidade. Tais elementos denotam cosmogonia organizada em um sistema de forças comunicantes entre si, isto é, o plano ancestral existe e influencia no plano carnal, uma vez que o presente conecta-se ao passado e ao futuro” (Denubila, 2024, p. 235).

Ao se conectar com as medusas, ela é capaz de compreendê-las de outra forma. Despida de seus preconceitos, entende que as medusas têm um grande senso de honra e uma disposição para a escuta. A partir desse contato com o outro, Binti expande sua realidade, desenvolvendo novas formas de pensar e compreender, encontrando palavras antes desconhecidas. Com seu discurso, ela harmoniza a relação entre as medusas e o grupo de professores evitando que a situação se tornasse um “banho de sangue”. A universidade surge como um espaço em que violências são perpetradas em nome do conhecimento, mas também em que transformações são possíveis através do diálogo. Ao discurso de Binti, a presidente Haras responde:

- Em nome de todo o povo da UniOomza e em nome da universidade de Oomza, peço desculpas pelas ações de um grupo de gente nossa que tomou o ferrão de você, Medusa líder. Os estudiosos que fizeram isso serão encontrados, expulsos e exilados. Espécimes de museu de tamanho prestígio são bastante valorizados em nossa universidade, mas tais itens só podem ser adquiridos com a permissão do povo ao qual pertencem. O manual de conduta da Oomza é baseado em honra, respeito, sabedoria e conhecimento. Nós lhe devolveremos o ferrão imediatamente (Okorafor, 2015, p. 64).

Extremamente significativa, esta cena remete às disputas entre museus e comunidades tradicionais, a exemplo do manto Tupinambá⁸⁹, que depois de 300 anos retido no Museu Nacional da Dinamarca, voltou ao Brasil em 2024, sob a guarda do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Tal situação evidencia o imaginário do sistema mundial colonial/moderno, segundo o qual o Terceiro Mundo é produtor de cultura, e o Primeiro de conhecimento, esta divisão é chamada por Mignolo (2020) de distribuição do trabalho científico. Ao longo da trilogia de Okorafor, a discussão sobre a diferença colonial epistêmica surge várias vezes, de forma sutil. Em aula com a professora Okpala, Binti percebe que “Quando olhou para cima, o olhar dela fixou no meu, e por um instante me perguntei se eu era aluna dela ou um objeto de pesquisa” (Okorafor, 2015, p. 80). Contada da perspectiva de Binti, uma adolescente negra da etnia himba, a obra faz justamente o movimento que Mignolo descreve, em que “o que foi subalternizado e considerado interessante apenas como objeto de estudo passa a ser articulado como novos *loci* de enunciação” (Mignolo, 2020, p. 36).

Em um capítulo intitulado *Bilinguajando o amor*, Mignolo analisa a diferença colonial

⁸⁹ NEXO JORNAL. **Manto Tupinambá repatriação Brasil**. Expresso, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2024/07/12/manto-tupinamba-repatriacao-brasil>. Acesso em: 20 abril de 2025.

epistêmica do ponto de vista da língua. Sua argumentação se baseia na “crítica da ideia de que a civilização se associa à ‘pureza’ do monolinguajamento colonial e nacional” (Mignolo, 2020, p. 331). Isto é, na crítica à noção, postulada no mundo moderno, de que a razão e o saber estavam relacionados à pureza e à gramática de uma língua. Além disso, ele ressalta que a epistemologia se enlaçou com as ideologias nacionais. Assim, desde a Renascença, o latim era “a língua do conhecimento e da sabedoria” (Mignolo, 2020, p. 332). Mais tarde, o inglês, o francês e o alemão tomam a centralidade no que diz respeito à difusão do conhecimento científico.

Percebendo as ligações entre as estruturas do conhecimento e as línguas nacionais, já que as “línguas nacionais, associadas às nações europeias modernas e ao colonialismo (inglês, francês e alemão) posterior ao século XVIII, continuam sendo as línguas principais da cultura do conhecimento acadêmico” (Mignolo, 2020, p. 348), ele passa a explorar a possibilidade de uma epistemologia bilíngue ou de bilinguajamento ou plurilinguajamento. Para isso, ele recorre a análises das vidas nas fronteiras, locais onde diversas línguas estão presentes, onde se observam fissuras no imaginário do sistema mundial colonial/moderno, isto é, a emergência do próprio pensamento liminar, do qual o bilinguajamento é condição fundamental.

A intenção de trazer a questão do bilinguajamento aqui é não só para refletir sobre como o pensamento colonial toma conta de diversos aspectos da vida, inclusive da língua, subjugando conhecimentos e modos de vida, mas também para observar a vida entre fronteiras, onde se é possível pensar entre línguas, não apenas a partir da tradução, mas dos signos e memórias que se inscrevem no corpo. Como quando Binti se desprende do *edan*, seu escudo, seu tradutor, e tem seu código genético modificado para poder falar **com** e falar **pelas** medusas.

Quando fala sobre o linguajamento, Mignolo deixa uma brecha: “É precisamente na intersecção entre a pessoa, o eu, seres humanos, **organismos vivos – seja o que for** – que o linguajamento se situa como condição da possibilidade de língua” (Mignolo, 2020, p. 336, grifo meu). Quando dá espaço aos organismos vivos, seja qual for, Mignolo evidencia possibilidade de linguagem, e mesmo língua, em outros seres vivos, e me dá a brecha para trazer à tona o outro harmonizador descrito em *Binti*, o garoto do povo enyi zinaryia, Mwinyi. Em uma travessia pelo deserto, ele conta a Binti sobre como aprendeu a harmonizar:

- De qualquer forma, nesses tempos quando não era lua cheia, eu podia chamar Arewhana, esse era o nome dela, de longe. Ela me ensinou como. Era algo que ela dizia que eu conseguiria fazer com outros animais maiores e mais atentos, como elefantes, rinocerontes e até mesmo baleias, se um dia me aventurasse no oceano. Arewhana me ensinou muito. Foi ela quem me disse que eu era um harmonizador. E foi ela quem me ensinou a ser um harmonizador. Os elefantes

são grandes bestas violentas, mas apenas porque os seres humanos os trataram de uma forma que tornou o uso da violência a única maneira de sobreviverem. Existem muitas tribos de elefantes nestas terras e além.

Um elefante o ensinou a harmonizar e em vez de usar isso para orientar a corrente e a matemática, ela o ensinou a falar com todos os povos. O tipo de harmonizador dependia da visão de mundo do professor; essa percepção dava voltas em minha mente enquanto olhava para ele (Okorafor, 2015, p. 227).

Como Binti constata no trecho acima, a harmonização de Mwinyi não o leva a orientar correntes elétricas ou equações matemáticas, mas o permite falar “com todos os povos”, entretanto, os povos aqui não são apenas humanos, mas também as populações de animais, como os elefantes, rinocerontes, baleias. *Binti* é um romance que se desenvolve em um espaço limiar, entre fronteiras, entre povos, entre espécies. Assim celebra a diversidade humana e a biodiversidade, expandindo, através da extrapolação ficcional, nosso conceito de formas de vida, ao imaginar também a convivência com seres alienígenas. E nesse espaço de convivência entre humanos, alienígenas, animais, falar a língua do outro é algo extremamente significativo, pois gera conexão e acolhimento:

- Sou o assistente Sagar - disse nosso professor, uma pessoa esguia e sem pelos, parecida com uma raposa, com olhos no focinho e cujas duas pernas tinham a minha altura. Quando falou, tocou algo perto da garganta e, embora eu o entendesse, também ouvi outras vozes falando ao mesmo tempo provavelmente em línguas que os outros entendiam. Sorri, encantada. A maneira como as pessoas na UniOonza eram tão diversas, e lidavam com isso de forma tão natural, continuava a me surpreender (Okorafor, 2015, p. 286).

Em sala de aula, o assistente Sagar usa alguma tecnologia corporal para traduzir sua fala para a língua nativa de cada um dos estudantes ali, por meio de um mecanismo que remete aos tradutores simultâneos hoje disponíveis mediante à IA. À primeira vista, essa celebração da diversidade parece pender para um multiculturalismo asséptico⁹⁰, em que as diferenças são exaltadas de forma superficial e estereotipada em uma lógica que remete à globalização. Todavia, as reflexões elaboradas ao longo da trama sobre a hegemonia do povo khoush, sobre o vínculo com a ancestralidade, sobre a diferença colonial epistêmica, aprofundam a

⁹⁰ Para Dussel (2016), esse tipo de multiculturalismo exige que todos os membros de uma comunidade política aceitem certos princípios processuais, profundamente culturais e ocidentais. Ao mesmo tempo, permite-se uma diversidade cultural valorativa. Isso significa que aqueles que estabelecem esse diálogo aceitam o Estado liberal multicultural sem perceber que a estrutura deste é a própria expressão da cultura ocidental e restringe as possibilidades de sobrevivência de outras culturas. As “culturas incorporadas” são limitadas através do esvaziamento prévio de seus elementos críticos anticapitalistas.

compreensão sobre as relações entre diferentes povos de uma forma acessível também ao público infanto-juvenil.

Zinaryia: conexão consigo mesma

Bate na palma da mão o universo inteiro ressoa
 Na palma da mão, na onda do som
 Coração, tambor, intuição, wifi
 Dos ancestrais, livre acesso, conexão
 (Reza Forte, Baiana System)

Afirmar na abertura desta seção que o encontro com o outro é também o encontro consigo. Seria possível fazer considerações nesse sentido sobre a grande maioria das tecnologias apresentadas em *Binti*, contudo, gostaria aqui de elucidar esse movimento a partir do *zinaryia*. Isso porque tal tecnologia a conecta consigo mesma não apenas em uma dimensão individual, afinal ele vai “conectá-la a todo um povo e a uma memória” (Okorafor, 2015, p. 189). Mesmo que este não seja um povo estranho a ela, como as medusas, mas um povo que constitui sua ancestralidade, o povo do qual seu pai faz parte, ainda que tenha se casado com uma mulher himba, o povo de sua avó paterna, que Binti só irá conhecer depois de iniciar sua jornada:

- Estive em planetas distantes, aprendi e conheci pessoas de outros mundos. É errado que eu nem mesma conheça meu... meu próprio povo - Soltei um suspiro quando as palavras mergulharam em mim. Elas eram a verdade, uma verdade que era diferente um dia atrás, quando eu tinha vergonha e me mantinha em silêncio sobre o meu sangue (Okorafor, 2015, p. 171).

Só depois de conhecer planetas distantes, pessoas de outros mundos, ela encontra seu povo, sua comunidade, sua ancestralidade. Apesar de sua forte conexão com o deserto, lugar onde os enyi *zinaryia* viviam, e de sua pele escura, como a deles, ela não estava consciente de sua ascendência. Ao conhecer Mwinyi, ela passa a olhar para a vergonha⁹¹ que tinha de seu próprio povo, para seus próprios preconceitos que se estendiam a si mesma:

– Apesar de você ser escura como nós, ter a coroa como nós, nosso sangue – continuou. – Imagino o quão surpresa você ficou quando viu que podemos falar tanto a sua língua quanto as nossas três do “Povo do Deserto”. Você ao menos sabe o nome real do nosso povo? (Okorafor, 2015, p. 168)

⁹¹ “- Tia Titi, sua avó, é a melhor amiga do meu avô - começou ele. - Portanto, sei tudo sobre seu pai e sua vergonha. Você tem a mesma vergonha” (Okorafor, 2015, p. 168).

Chamados por outros povos de “Povo do Deserto”, os enyi zinaryia descendem dos antigos africanos. Vivendo em meio ao deserto, estão entre línguas: as suas três, a dos himba, a dos khoush. Quando Binti os conhece, ela encontra uma parte perdida de si mesma. Se antes ela acreditava que os enyi zinaryia eram “um povo primitivo e selvagem, atormentado por um distúrbio neurológico genético” (Okorafor, 2015, p. 173), que os fazia mexerem as mãos como loucos; quando de fato os conhece, descobre que na verdade estão manipulando uma plataforma virtual que apenas eles mesmos podem ver. A tecnologia alienígena *zinaryia* serve para comunicação não só entre os indivíduos enyi zinaryia, mas também entre o povo e a memória zinaryia.

O fato de a maioria dos dispositivos tecnológicos da trilogia estarem relacionados, de alguma maneira, à comunicação, assim como o destaque que a ancestralidade recebe na trama, é motivado pelo movimento no qual a obra se inscreve, o afrofuturismo. Se ao longo do capítulo anterior tratei da ancestralidade, dando enfoque à tecnologia *zinaryia*, agora gostaria de destacar o seu lugar enquanto dispositivo comunicacional, não só entre seres em lugares diferentes, mas também em momentos distintos. Lembro ainda que o afrofuturismo é um gênero que surge de um lugar limiar, entre a África e o Novo Mundo. Seu surgimento está condicionado à diáspora, visto que só é preciso lembrar um passado sistematicamente apagado e vislumbrar um futuro para além do que ele foi previsto por outros, porque houve esse acontecimento, esse trauma que instaura a modernidade.

Relembro também o ensaio filmico *The last angel of history* (1996), de John Akomfrah, no qual, a partir da retomada da história da música negra em suas conexões com o imaginário científico ficcional, elabora-se a imagem de África como um continente perdido no passado e de África e o futuro alienígena:

O ladrão de dados sabe que o primeiro sinal de ficção científica foi quando os africanos começaram a tocar tambores para se comunicar à distância. A água levou o som dos tambores. E o som cobriu a distância entre o velho e o novo mundo (Akomfrah, 1996).

Os tambores surgem então como uma tecnologia ancestral que permite a comunicação entre o Velho Mundo e o Novo Mundo. Na história do Ladrão de Dados, o Velho Mundo pode ser o continente africano perdido no passado e o Novo Mundo, a África futurística, alienígena. No entanto, o próprio nome nos indica que este Novo Mundo é também as Américas, lugar para onde muitos africanos foram trazidos em uma nave, e onde foram tratados como alienígenas. Como elabora, no filme, o escritor George Tate, nas narrativas de FC normalmente têm-se

“alguém que luta contra o poder estabelecido na sociedade e que vive um certo deslocamento cultural, alienação” (Afromkah, 1996).

Em *Binti*, o *zinaryia* faz a comunicação entre o Velho Mundo e o Novo Mundo, este que, assim como em *The last angel of history*, pode ser uma África do futuro, mas também as Américas. Isso porque o afrofuturismo é inseparável da descoberta das Américas, sendo um gênero que se constitui entre fronteiras, que é fruto da diáspora; assim como Okorafor, estadunidense, filha de nigerianos. E desse gênero entre fronteiras, da vida entre fronteiras, emerge o pensamento liminar, que busca compensar a diferença colonial. Como coloca Mignolo (2020), “Nossos objetivos não são a salvação, mas a descolonização e a transformação da rigidez das *fronteiras* epistêmicas e territoriais estabelecidas e controladas pela colonialidade do poder, durante o processo de construção do sistema mundial/ moderno” (p. 35).

Oferendas ao mar

Como espectador daquele rito religioso, pude concluir, ainda que antropologia estivesse longe da minha área de estudos, que aquele gesto - levar oferendas ao mar e esperar, à margem, que as ondas carregassem aqueles presentes em sinal de aceite - indicava a necessidade de nos comunicarmos com o que quer que vivesse sob as águas. (As águas-vivas não sabem de si, Aline Valek)

As fronteiras epistêmicas não se desenham apenas entre os mundos humanos. Da atualização do pensamento decolonial elaborado por pensadores da América Latina, como Walter Mignolo e Enrique Dussel, surgem trabalhos como o de Malcom Ferdinand, que incluem na crítica à colonialidade a relação que se estabelece entre os seres humanos e os demais seres vivos. Indo além da percepção da hierarquização entre as formas de vida, da exploração da natureza, Evando Nascimento reflete sobre a experiência e a sensibilidade vegetal e animal:

Ou aprendemos que as plantas, os animais e todas as estranhas formas de vida têm seu próprio modo de sensibilidade e sua maneira de pensar e experienciar o mundo, ou continuaremos saga destrutiva, achando que tudo depende somente de nossa suposta racionalidade. (Evando Nascimento, 2021, p. 120)

Em *As águas-vivas não sabem de si*, a pesquisa do cientista Martin leva em consideração tanto a sensibilidade, a maneira de pensar e experienciar o mundo dos cetáceos, quanto a própria limitação humana. Ele entende que aquele não é seu *habitat* natural, que seu corpo não é desenvolvido para suportar a pressão da água ou para se comunicar em meio a ela, já que sua visão tem pouca serventia em um local onde reina a escuridão. Seus ouvidos também não eram

capazes de captar a infinidade de sons que ali se propagavam. Contudo a sonda é capaz de captar um pouco da “intensa atividade de comunicação sob os mares” (Valek, 2016, p. 85). Ao escutar a gravação, Corina “tentou distinguir com o mesmo sucesso de alguém que tentasse procurar uma única palavra entre milhares de vozes falando em todas as línguas ao mesmo tempo” (Valek, 2016, p. 39). Em anos de mergulho, ela nunca tinha ouvido todos aqueles sons.

Apesar de não estarem aptos a escutar o que é dito nas profundezas dos oceanos, em seu livro, *Sussuros das baleias*, Martin afirma:

Temos lançado mensagem às águas desde que fizemos do mundo dos significados a nossa natureza, escreveu certa vez o doutor. O homem é um animal de linguagem. Esta vantagem que possuímos é uma dádiva e ao mesmo tempo o que nos deixou isolados, sozinhos à margem de uma existência plena de vida e de idiomas que sequer chegamos perto de entender. Mas tentamos com afincos desde a infância da humanidade (Valek, 2016, p. 83-84)

No trecho acima, Martin reconhece a necessidade que o ser humano tem de se comunicar com outros seres. Quando afirma que “o homem é um animal de linguagem”, ele ao mesmo tempo nos aproxima e nos distancia dos demais seres vivos. Nos aproxima quando relembra que também somos animais e nos distancia quando defende que a linguagem nos isolou. No entanto, como bem sabe Martin, outros animais possuem linguagem própria, que, no entanto, “sequer chegamos perto de entender”. Só conseguimos compreender a nós mesmo, às vezes, nem isso.

Ao presenciar a comemoração do 2 de fevereiro na Bahia, isto é, o dia de Iemanjá, Martin reflete sobre as mensagens que temos enviado ao mar. Despido de julgamentos e da preocupação ambientalista, ele entende que, de certa forma, tudo que enviamos ao mar são mensagens, das oferendas à Iemanjá aos vazamentos de petróleo. Colocando-se no lugar dos receptores dessas mensagens, ele infere que seríamos lidos como seres dúbios. Somos destrutivos, agressivos, mal-educados, mas também afetuosos, carentes, frágeis⁹².

Os estudos de Martin sobre a frequência das jubartes visava ao aperfeiçoamento das tecnologias de mapeamento oceânico, todavia, a intensidade da atividade comunicativa marítima chama sua atenção. Se inicialmente ele se pergunta “quem atenderia ao telefone que temos chamado durante todo esse tempo?”, mais tarde haverá uma inversão da pergunta. O cientista então se questiona não sobre quem poderia estar recebendo as nossas mensagens, mas

⁹² (Valek, 2016, p. 85).

sobre a nossa própria capacidade de compreender as mensagens que circulam pelos mares. Seriam elas endereçadas a nós? De onde vêm? O que dizem?

É uma pena que a capacidade humana de compreender os idiomas das coisas vivas que nos cercam seja tão limitada, pobre e rudimentar. Ouvimos os cantos das baleias fascinados, no máximo associando algumas frequências e padrões a determinados comportamentos, mas nesse ponto somos como analfabetos olhando para um poema em russo; podemos identificar um ‘a’ ou um ‘k’ aqui e ali, deduzir que um agrupamento de letras contenha um significado, mas estamos muito longe de alcançar seu verdadeiro sentido e toda a complexidade de sua mensagem. Estive em contato com baleias por tempo suficiente para entender que a inteligência que possuem permitiu que usassem a linguagem para muito mais do que encontrar comida ou buscar parceiros para reprodução. Os humanos mais primitivos tinham na oralidade uma forma de transmitir suas histórias; por que as baleias não seriam capazes do mesmo? E se pudesse carregar um registro histórico, que tipo de história contariam sobre as coisas que descobriram em dezenas de milhões de anos vivendo no oceano? (Valek, 2016, p. 145).

Mais uma vez, o romance traz à tona a limitação humana. Visto por muitos como um cientista louco, Martin tem uma visão ampliada da ciência. Suas colocações dão a entender que talvez não sejam os animais que não tenham uma linguagem ou cognição complexa, mas nós que somos limitados e não conseguimos entendê-los. Em um exercício especulativo, ele se pergunta sobre como seria um registro histórico do ponto de vista das baleias: o que elas teriam a dizer? Não seria isto a extensão da tese VII de Walter Benjamin? Ou seja, a tarefa de se escrever a história a contrapelo, do ponto de vista dos vencidos, dos marginalizados, dos não humanos?

Reconhecendo a complexidade da linguagem das baleias, ele especula: “*é possível que esses seres carreguem significados e estruturas que os tornariam aptos a escrever artigos para publicações científicas ou matérias de revista, se mostrassem algum interesse nisso*” (Valek, 2016, p. 114). É interessante que ao mesmo tempo que se propõe a reconhecer o outro enquanto outro, quando percebe a complexidade da comunicação animal, Martin imagina como seria o registro histórico, a ciência⁹³, do ponto de vista desses animais, atribuindo atividades humanas

⁹³ Em 2021, essa provocação é levada a outro patamar com o livro da filósofa da ciência e psicóloga belga, Vinciane Despret. Publicado no Brasil em 2022, *Autobiografia de um polvo* enlaça filosofia, ciência e ficção científica. Na obra, Vinciane Despret desenvolve estudos de therolinguística, um ramo ficcional da ciência inventado por Ursula K. Le Guin, que se volta para o estudo da linguagem animal. A trama se desenvolve em um futuro em que os estudos therolinguísticos já estão avançados, assim cada capítulo se volta à análise comunicacional ou poética de uma espécie, subvertendo nossa concepção de linguagem.

a esses outros vivos. Por um lado, é uma provocação, já que o que está em jogo são justamente as atividades que dão o *status* de civilização a um povo. É, de certa forma, uma validação da episteme animal, mas a partir de critérios coloniais. Afinal, não é a escrita da história ou o método científico que falta às comunidades tradicionais?

A mensagem que atravessa todo o romance, é elaborada em um “idioma que soaria alienígena para a limitada compreensão humana” (Valek, 2016, p. 195). Reproduzida pelo espectro, não se sabe ao certo qual foi a primeira espécie a entoar o canto da extinção. A ouvidos leigos, poderia soar como uma ameaça, como uma simples boas-vindas, ou ainda como “complexas instruções que mudariam a visão e os conceitos daquelas pessoas sobre a vida no planeta, dependendo tão somente de quanto estivessem maduros para receber tal mensagem” (Valek, 2016, p. 195). Apesar de não compreenderem exatamente a mensagem, graças à sonda, “finalmente uma oferenda chegava ao endereço certo” (Valek, 2016, p. 195).

Na tentativa de responder aos emissores da mensagem, sem saber que eles já se encontravam extintos, Martin pondera sobre o que enviar à sonda perdida para que ela entoe no fundo do mar. Enviaria a própria voz? Uma música? Batidas em Código Morse? Para ser entendido, sabe que precisa usar uma linguagem que pudesse ser compreendida, pensa então em suas gravações, “o idioma das baleias, pelo menos, era o nativo da região” (Valek, 2016, p. 199), e poderia ser facilmente encontrado em seus arquivos.

Após enviarem a mensagem, eles finalmente recebem um sinal, uma imagem borrada e confusa, e um som, “uma música com tantas camadas que até parecia humana” (Valek, 2016, p. 201). Assim como em *The last angel of history*, é uma música que permite uma comunicação entre mundo e tempos distintos. Por sua complexidade, por suas camadas, a música poderia ser humana. Ainda que a proposição de Martin e de Valek seja questionar a primazia humana, é sempre em relação ao humano que o outro se constitui. Não seria essa a nossa limitação? Entendemos o mundo à nossa imagem e semelhança ou em completa oposição a nós, haja vista a própria terminologia “humano e não humano”.

Em um mergulho em busca do outro, do emissor da mensagem, Martin e Corina se deparam com uma coisa que flutua como um lençol. Embaixo do espectro estava justamente a sonda perdida, aquela que permite que os humanos emitam o som do cachalote e que recebam a música como resposta. Diante dessa cena e da dúvida de Corina, Martin afirma: “São eles” (Valek, 2016, p. 271), sem saber que aquela criatura havia apenas reproduzido um som que ouvira há muito tempo, Martin pondera sobre como proceder neste primeiro contato:

Talvez esperasse que dessem oi e talvez Martin buscasse alguma palavra ou gesto que sinalizasse que vinham em paz, coisa que devia ter visto em algum filme, e agora a ficção científica lhe parecia meio ridícula, porque não havia meios de estabelecer contato de forma tão simples com algo nunca antes visto (Valek, 2016, p. 271).

Em um exercício metalinguístico, no qual a FC fala sobre si mesma, uma crítica é tecida à ideia de que seria simples estabelecer um contato com “algo nunca antes visto”. Se, por um lado, diversos filmes *blockbusters*, como E.T., dão a entender que a conexão com um ser alienígena, desconhecido pelos humanos, seria simples, como a icônica cena dos dedos da criança e do extraterrestre se encontrando sugere; por outro, contos como *História da sua vida*, de Ted Chiang, que dá origem ao filme *A chegada*, dirigido por Denis Villeneuve, sugerem o contrário, é preciso um grande trabalho de decodificação para se compreender uma linguagem desconhecida.

Nas profundezas de si mesmos

Boa parte da obra de Valek é tomada pela tentativa de um contato com os emissores da mensagem, com esse outro sem corpo ou nome, mas cuja complexidade da linguagem impressiona. No entanto, essa não é a única conexão que os tripulantes precisam estabelecer, pois, isolados na Auris, precisam se conectar com o que ou quem ficou em terra firme, com seus próprios colegas de trabalho e consigo mesmos. A redução do espaço físico, das possibilidades de contato, das atividades disponíveis, despertam um sentimento de solidão, contra isso, a “música pela manhã era o comprimido diário que a equipe tomava” (Valek, 2016, p. 47).

Dentro do traje de mergulho, Corina sentia a pressão de um ambiente que ficava cada vez mais pesado. “Sentia o mundo apertar e pesar ao seu redor. Era o peso daquela roupa, do silêncio, do isolamento, do escuro e da cautela de entrar em um bairro que não era o seu” (Valek, 2016, p. 14). Na estação, esses sentimentos também se repetem. Se em outros momentos, o confinamento e a convivência não eram problemas para a mergulhadora, em sua nova missão, “ela começou a sentir que talvez isso tivesse mudado, que o isolamento e as outras pessoas começavam a assustá-la como nunca antes” (Valek, 2016, p. 19). A mudança de comportamento de Corina não é fruto do acaso, pelo contrário, há um importante motivo para que ela se sentisse cada vez mais isolada. Embora a conexão com os outros seja uma necessidade humana, Corina havia escolhido o caminho contrário:

Sozinha, Corina gemeu. Tinha escolhido se fazer de ostra, se fechar, porque ali não dava para esperar compreensão ou paciência de ninguém. Eram estranhos que o acaso tratou de juntar em uma situação-limite, e realmente não dava para esperar que isso pudesse dar certo, se eram tão diferentes que nem mesmo pareciam fazer parte da mesma espécie - o que também explicava a evidente dificuldade de se comunicar (Valek, 2016, p. 79).

Além do isolamento físico de se estar em “uma cápsula de solidão cercada de água por todos os lados” (Valek, 2016, p. 236), há também um isolamento emocional. É certo que a convivência em um ambiente tão limitado e perigoso gera estresse nos tripulantes da Auris. Contudo, há um agravante, apesar da necessidade de conexão, cada um dos indivíduos tem que mergulhar em si mesmo, lidando com a pressão dos segredos submersos nas profundezas de seu ser. Corina, por exemplo, esconde de seus colegas o diagnóstico de uma doença degenerativa, a esclerose múltipla, que a torna inapta ao trabalho que exerce e a faz uma parceira de mergulho pouco confiável. A dificuldade de se comunicar que se estabelece entre os tripulantes não resulta apenas do confinamento, mas também dos segredos que um esconde do outro. Parceiros de mergulho em diversos trabalhos ao longo da vida, Corina e Arraia têm sua relação abalada quando este descobre que sobre a doença da mergulhadora. O conflito entre eles não passa despercebido a Martin, que nota: “Não acho que os dois tenham trocado uma palavra hoje” (Valek, 2016, p. 116).

Após um episódio de narcose, Arraia se joga no mar profundo em apneia. A busca pela repetição da narcose tem como intuito substituir o álcool, um velho vício de Arraia. Corina resgata o velho parceiro e o confronta, era a segunda vez que precisava lidar com o alcoolismo dele. Apesar das desconfianças e discordâncias entre os dois, compartilhar seus dilemas mais profundos parece reconectá-los em algum nível:

Levantou-se e buscou uma manta que usou para cobrir e secar os ombros de Arraia. Nesse gesto, um meio abraço numa posição sem jeito, o suficiente para que ele entendesse que não estava sozinho – mas como, se Auris era uma cápsula de solidão cercada de água por todos os lados? Cada um, à sua forma, buscava contato. Era isso ou enlouquecer (Valek, 2016, p. 236).

Aos poucos, a mergulhadora percebe seu isolamento e sua necessidade de conexão com os outros. Se no início da missão ela escolhe se fazer de ostra, ao longo do romance ela consegue estabelecer trocas genuínas, ainda que pontuais, com seus companheiros. Quando Corina e Martin decidem ir atrás da sonda perdida, lidando com a possibilidade de encontrarem a criatura cuja mensagem a sonda havia captado, eles precisam gravar um vídeo afirmando sua

concordância com a missão, devido ao grau de periculosidade dela. Durante a gravação, Corina sai do roteiro – como faz em outras situações – e acaba deixando uma mensagem para sua mãe:

“Desculpa não ter te respondido antes, mãe. [...] Entrei aqui achando que eu tinha um problema, que eu não tinha conserto, que perdia o controle da minha vida, mas isso não importa mais depois de Auris. Vi que, no final das contas, estamos todos quebrados. Não exatamente quebrados, mas que nos falta um *pedaço*” (Valek, 2016, p. 255).

Depois de dias sem responder à mensagem que a mãe havia gravado para ela, Corina deixa um último depoimento, em que compartilha sentimentos profundos, a sensação de ter perdido o controle da própria vida, de estar quebrada. Por um lado, isso remete à doença degenerativa que a faz perder o controle do próprio corpo, por outro, fala também de um estado emocional, da dificuldade de se conectar com os outros. Depois de Auris, ela percebe que, de certa forma, essa é uma experiência compartilhada. Isso é, depois de ver os dilemas de seus colegas de trabalho, ela percebe que há sempre uma falta:

Ela pensou nos buracos que as pessoas carregavam dentro de si e imaginou que não fossem defeitos ou problemas, mas *canais* pelos quais era possível navegar para alcançar o outro, porque ninguém podia funcionar sozinho. Precisava se conectar, sentia esse impulso mais forte agora e sabia que havia algo a convidando, havia uma conexão esperando por ela, mas com quem? (Valek, 2016, p. 255)

Inspirada nos conhecimentos que adquiriu sobre as baleias, Corina descreve metaforicamente o vazio que permeia a existência humana como os canais que as baleias fazem de túnel acústico. A incompletude nos faz buscar o outro, afinal somos seres interdependentes e sentimos a necessidade de estabelecer contato com outros seres vivos. Mais do que nunca, a mergulhadora sente que precisa se conectar com algo, sente que a algo que lhe convida, uma conexão que espera por ela. Na ânsia da dissolução da tensão que se cria na espera pela criatura desconhecida, acreditamos que é essa a conexão que a espera, que a convida. Contudo, esse impulso é mais primitivo, é a própria pulsão de morte a convidando a participar do todo ao se dissolver no ambiente onde sua existência tem fim e onde toda vida teve origem. As protagonistas encontram em seu fim um recomeço: Binti é reconstituída pelos microrganismos da *Novo Peixe* e tem a oportunidade de recomeçar sua vida, agora como uma pessoa “do tempo e do espaço” (Okorafor, 2015, p. 347); a morte de Corina talvez a faça “voltar a ser uma bactéria boiando no caldo da vida, a primeira espécie” (Valek, 2016, p. 283). A morte as conduz ao início

de tudo, e “o nascimento não é o começo para nós; é apenas uma mudança” (Okorafor, 2015, p. 337). Dessa forma, não há início ou fim, apenas movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nossa época é essencialmente trágica, por isso nos recusamos a vê-la tragicamente. O cataclismo já aconteceu e nos encontramos em meio às ruínas, começando a construir novos pequenos habitats, a adquirir novas pequenas esperanças. É trabalho difícil: não temos mais pela frente um caminho aberto para o futuro, mas contornamos ou passamos por cima dos obstáculos. Precisamos viver, não importa quantos tenham sido os céus que desabaram” (*O amante de lady Chatterley*, D.H. Lawrence)

Compartilho com lady Chatterley o sentimento de viver uma época essencialmente trágica, bem como a percepção de que todos precisamos viver e aprender. O projeto de pesquisa que deu o pontapé inicial a esta tese de doutorado foi escrito em um mundo em ruínas, quando, durante a pandemia de COVID, a urgência de “construir novos pequenos *habitats*”, de “adquirir novas pequenas esperanças”, tomava conta de mim. Diante dessa urgência, perguntei-me: como usar os conhecimentos que adquiri na construção de um mundo em que valha a pena ser vivido? Como a literatura se conecta com a realidade? Como fazer dela minha ferramenta? Entendo que há algo de utilitarista em querer fazer da literatura minha ferramenta. Embora não acredite que a literatura esteja obrigada a ter um compromisso social, frente às demandas deste tempo que habito, surgiu em mim o desejo de pensar a realidade, de transformá-la, através dos conhecimentos que adquiri ao longo de minha formação e da minha vida, de modo geral.

Uma das dificuldades que encontrei nesse percurso foi, portanto, entender como conectar literatura e realidade. Em um mundo ameaçado pelas emissões de carbono, pelo desmatamento, pela violência contra a natureza e as populações humanas, o que pode a literatura? Parecia-me que estas questões estavam relacionadas à matéria, já as criações artísticas estariam ligadas a algo não palpável, mas constituinte do humano. Durante o isolamento social, conectada às telas, assisti inúmeros filmes e séries de FC. Chamou-me a atenção a especificidade do gênero, como ele se conectava ao nosso tempo, representando o desenvolvimento tecnológico e as ameaças do progresso. Por um momento, estive inclinada a lidar com as distopias, que se pareciam muito com o mundo que eu experienciava. Mas pensei nas consequências dessa escolha para minha vida pessoal. Quatro anos estudando distopias em um mundo sem horizonte poderiam acabar com minha vontade de viver. Escolhi então o caminho inverso. Sob o imperativo de que precisamos viver, decidi buscar por horizontes de futuro na FC.

Percebi que muito do que imaginamos sobre o futuro está conectado à FC, já que, por meio da extrapolação, ela imagina desenvolvimentos tecnológicos que podem mudar a maneira

como experienciamos o mundo. Entendi também que a FC se liga à nossa época justamente por seu vínculo com o pensamento científico e racional, com a secularidade. Não encontrei, através da literatura, uma maneira de atuar em um mundo em ruínas, não de forma direta. No entanto, encontrei nas obras literárias os vestígios do inconsciente social. Uma análise mais detalhada dessas obras deu acesso aos anseios e às fantasias coletivas. Com o objetivo de pensar as problemáticas que se apresentam a nós hoje, elegi obras recentes. Ainda que escritas sob perspectivas diferentes, uma atrelada ao movimento afrofuturista e a outra escrita sob um olhar evolucionista, ambas se relacionam em um lugar específico: elaboram narrativas baseadas em uma percepção de tempo não linear.

Evoco o tempo não linear também ao escolher o título desta tese, *Quando penso no futuro, não esqueço meu passado*, que une as duas pontas do tempo. Inspirada por Paulinho da Viola, retomei os versos da canção “Dança da Solidão”. Em um primeiro momento elegi os versos pela questão temporal. Porém, quando questionada sobre minha escolha, me deparei com a motivação desta pesquisa: “Solidão, palavra cavada no coração/ Resignado e mudo/ No compasso da desilusão”. Se durante a pandemia senti a urgência de adquirir novas pequenas esperanças, de contruir novos pequenos *habitats*, foi na tentativa de superar o isolamento e a atmosfera de desilusão, que ainda hoje permeiam nossas vidas, embora não mais pelo isolamento social, mas pelo distanciamento da natureza, dos outros e de nós mesmos, assim como pela desilusão quanto ao futuro. Pude refletir sobre essas questões quando me deparei com o isolamento de Corina, que, mesmo convivendo com outras pessoas, almejava uma conexão, um senso de pertencimento em relação à vida em seu sentido mais amplo. Anseio que começa a se solucionar com uma percepção temporal que tem a ancestralidade como alicerce, que reconhece a conexão entre o futuro e o passado, integrando-nos aos processos da vida, em vez de nos isolar em uma existência individual.

No primeiro capítulo, “Ficção científica, afrofuturismo e mundos possíveis” elaborei um histórico da FC, que vai da discussão de suas raízes até a FC como conhecemos hoje. Tal histórico insere as obras estudadas em uma tradição e nos ajuda a entender como a FC se tornou o gênero atualmente difundido no imaginário popular de tal forma que hoje fazemos associações entre a realidade e a FC. Além disso, o breve histórico foi elaborado a fim de entender o contexto de produção do gênero, o local marginal que ocupa em relação ao cânone literário e suas tentativas de legitimação frente a ele, as transformações que sofreu ao longo do tempo e as relações que estabelece com diferentes mídias. Com o intuito de identificar especificidades de *As águas-vivas não sabem de si* e *Binti*, descrevi seu contexto de produção. Isto é, fiz um estudo do desenvolvimento do gênero em terras brasileiras, onde a produção de

FC foi bastante restrita e, até pouco tempo, alvo de raros estudos devido à industrialização tardia e à estreita tradição do gênero no país. Também detalhei com mais precisão as ideias que atravessam o afrofuturismo, movimento de contramemória e reivindicação de um futuro vinculado à FC.

Ainda, argumentei sobre como o campo do ficcional e a FC, mais especificamente, podem permitir a entrada em outros mundos possíveis. Isto é, refleti sobre os procedimentos do ficcional e as especificidades da FC que possibilitam a criação de um mundo imaginado, destoante da nossa realidade factual, que se desenvolve segundo a mimese de premissas científicas. Por essas portas, também se tem acesso ao inconsciente de uma sociedade, a seus anseios e fantasias. A partir de uma discussão sobre os sonhos, desenvolvi a ideia de Antonio Candido (2012) da literatura como o sonho acordado das civilizações, bem como ressaltai a presença de um imaginário mais diverso em obras mais recentes de FC – de 1970 até hoje.

Já em “O futuro do passado”, o segundo capítulo desta tese, me detive sobre a relação que o futuro estabelece com o passado nas obras de Valek e Okorafor. A partir de Ricœur (2010), desenvolvi a ideia de entrecruzamento nessas três grandes categorias que compõem a FC. Para isso, usei a biologia evolutiva ou biologia histórica como exemplo de disciplina científica que lida com o tempo, destacando a utilização do método da narrativa histórica e a relação desses campos com o tempo. Também ressaltai o fato de que as narrativas nesses campos são regidas tanto pelo acaso quanto pela necessidade. As aproximações entre história, ciência e ficção são importantes uma vez que a FC se nutre do científico e do histórico. Nesse sentido, também destaquei o caráter especulativo da FC, também presente na história e na ciência. Tendo em vista que o tempo atravessou a discussão sobre os entrecruzamentos e que as obras literárias que constituem o *corpus* desta pesquisa, *Binti* e *As águas-vivas não sabem de si*, se desenvolvem a partir de uma concepção de tempo não linear, abordei também outras formas de se experimentar o tempo, como a circular e a espiralar. Enquanto na concepção de tempo ocidental o tempo é compreendido de forma linear, principalmente devido à primazia da escrita nessas culturas, nas concepções africanas, as formas circulares e espiralares mantêm uma conexão com a ancestralidade e pressupõem a coexistência entre passado, presente e futuro.

Destaquei também os abalos ao antropocentrismo dentro e fora do ficcional, bem como defendi a existência de vários mundos dentro do mundo. Em *As águas-vivas não sabem de si*, assim como na teoria da evolução, esses abalos acontecem devido à aproximação entre humanos e animais. A especulação sobre uma espécie do passado tão ou mais sofisticada que a espécie humana e os questionamentos sobre a inteligência de uma espécie – a nossa – que está criando

as condições para a própria extinção também fazem suas fissuras no antropocentrismo. Em *Binti*, destaco as dinâmicas imperialistas no interior das sociedades humanas e seu vínculo com um passado colonial, que reitera hierarquias entre os seres vivos. As críticas das duas obras são conectadas pelo conceito de dupla fratura colonial, de Malcom Ferdinand (2022). Aponto, então, o irrompimento, nas obras literárias, de um passado colonial que suprime a biodiversidade e a diversidade humana, em uma tentativa de homogeneização do mundo.

A partir de uma digressão sobre mudança e permanência inspirada em uma epígrafe retirada da obra *Futuro ancestral* (2022), de Ailton Krenak, descrevi os movimentos que se repetem nas obras estudadas. Nelas passado e futuro se encontram, apontando que o futuro não é necessariamente sinônimo de progresso, de avanço. Disso surge um dos principais pontos de encontro entre as duas obras: a crítica à concepção linear de tempo. Em *As águas-vivas não sabem de si*, essa crítica se tece a partir da perspectiva evolucionista e da ideia de um ancestral comum. Através da ficção, a obra de Valek nos faz perceber o mesmo que conceitos da biologia como adaptação e adequação: que não existe uma forma de vida mais evoluída que a outra; as condições de vida conduzem à evolução, gerando espécies adaptadas e adequadas ao seu ambiente. Na trilogia *Binti*, ela surge através da concepção africana de tempo. Dessa forma, as obras inserem na FC outras formas de se perceber e compreender os componentes da vida, dando espaço à alteridade em um gênero tradicionalmente ligado ao pensamento científico e racional.

No último capítulo, “O futuro do presente”, analisei as interseções entre o futuro e a realidade principalmente a partir da linguagem e da tecnologia. Argumentei que a busca por um futuro comum, um futuro que não seja bárbaro, não é exclusividade da FC, mas um movimento característico deste tempo que lida com tantas ameaças. Nesse sentido, as perspectivas da América Latina ganham força, por já tecerem há muito tempo críticas à colonialidade, que hoje observamos como matriz de um modo exploratório do ser humano e da natureza. Assim, apresentei propostas de mundos conviviais e críticas ao campo da ciência no trabalho de intelectuais da atualidade, que convergem com os imaginários de futuro que observamos nas obras literárias.

Realizei também a análise literária da representação, nas obras literárias, de categorias como animais, máquinas, humanos e alienígenas. Para isso, recorri a estudos sobre a tecnologia, como os de Hermínio Martins (2012) e Donna Haraway (2009; 2021). Em um primeiro momento, tendi a compreender a presença preponderante do orgânico nas obras de Valek e Okorafor como algo positivo, que indicava um olhar para variadas formas de vida e que remontava à natureza. De fato, existe um olhar para a composição da vida e dos organismos,

principalmente em *As águas-vivas não sabem de si*. No entanto, os organismos híbridos em *Binti* evocam a biotecnologia, disciplina que é alvo de diversas críticas, pela criação de organismos geneticamente modificados e pela falta de ética na condução dos processos que envolve. Feitas essas ressalvas, a descrição dos organismos e de sua organização social, nas obras literárias, conduziu à percepção da vida como uma tecnologia. São necessários processos, técnicas, métodos, para que organismos vivos funcionem; para que a Terra esteja em condições adequadas para que a vida exista, isto em relação a seu centro, sua superfície, seus habitantes, seu posicionamento no Cosmos.

Por fim, intrigada pela quantidade de tecnologias de comunicação nas obras literárias, faço a análise delas. Em *Binti* essas tecnologias alcançam o campo social, uma vez que proporcionam trocas culturais e o reconhecimento da alteridade entre povos distintos. Já em *As águas-vivas não sabem de si*, há a comunicação interespecie e a comunicação entre seres humanos em sua dimensão pessoal. A partir da comunicação destaca-se a necessidade humana de estabelecer conexões, bem como as dificuldades de se lidar com a alteridade. Nesse sentido, as obras revelam um anseio pelo outro. Também são um ponto de partida para reflexões sobre o ato de compreender o outro (seja ele animal, máquina, humano ou alienígena) como outro. Isto é, não analisar tais categorias a partir do humano, ainda que esta seja uma das limitações da nossa espécie. Convoco o mecanismo de intertroca, descrito por Evando Nascimento (2021), para falar sobre o colocar-se no lugar do outro, evidenciando também a amorosidade que há neste ato.

A escrita desta tese parece ter tomado vida própria em um dado momento. A princípio, imaginei que argumentaria em torno da questão do tempo, do imaginário de futuro, do encontro entre passado e futuro. Contudo, durante a banca de qualificação, foi-me apontado que havia mais de um ponto crucial nesta pesquisa. Além dos imaginários de futuro, a questão genérica começou a tomar grandes proporções a partir de reflexões sobre a movimentação da FC da margem ao centro das discussões sobre literatura, bem como dos sujeitos marginalizados ao centro do gênero. Por fim, entendi que isso também se conectava à questão do tempo, já que a presença de um tempo não linear era resultado da presença da concepção africana de tempo em *Binti* e de uma perspectiva evolucionista que gera fissuras no antropocentrismo em *As águas-vivas não sabem de si*, indicando a presença de outras perspectivas na literatura de FC, seja do ponto de vista de sociedades humanas marginalizadas ou dos animais, diminuídos em relação ao humano.

Entendo que obras de FC como a de Valek e a de Okorafor integram o giro decolonial, bem como são resultado de uma nova sensibilidade em relação ao outro engendrada pelos

movimentos sociais. A partir de perspectivas diferentes, elas tecem críticas à homogeneização do mundo por meio da supressão da diversidade humana ou da biodiversidade. Críticas interseccionais como a de Malcom Ferdinand (2022) nos conduzem à conclusão de que a lógica que engendra essa hierarquia na espécie humana e entre seres humanos e outras espécies é a mesma: a lógica colonial. Nesse sentido, as obras criticam não só o antropocentrismo, mas também a persistência da colonialidade, mesmo que de forma velada. As obras literárias de Valek e Okorafor abrem portas para os mundos dentro do mundo e para especulações sobre formas de vida desconhecidas. Elas estimulam a imaginação de mundos possíveis e nos ajudam a sonhar mundos (bio)diversos, em que o encontro com a alteridade é lugar de conflito, mas também fonte de crescimento. Fugindo da homogeneização ocidental do mundo e do paradigma humano, contribuem com o imperativo de sonhar um futuro comum, um futuro multiespécie, um futuro que valha a pena ser vivido.

Como elaborei no primeiro capítulo, o sonhar precede a ação e integra também a realidade. Nesse sentido, concluo que a literatura, como o sonhar acordado das civilizações, impacta o imaginário que precede a ação. A literatura, por si só, não reduz as emissões de carbono, as violências contra os povos tradicionais e contra a natureza. Mas isso não a desconecta da realidade. Pelo contrário, através dos mecanismos próprios do campo, como a imaginação, a especulação, a busca pelos possíveis, ela dialoga com o mundo material. As obras analisadas refletem sobre a realidade e a recriam, dando força a imaginários que fomentam outros horizontes de futuro. Nelas, observamos o desejo, o anseio por outros mundos, por outros modos de vida, que, muitas vezes, são considerados inimagináveis. Outros campos do conhecimento, como a filosofia e a antropologia, tem refletido sobre questões similares e usado aparatos da FC para tal. Nesse sentido, vê-se que as obras literárias não são uma invenção desconectada da realidade, mas criações ficcionais que dialogam com seu tempo. No caso das obras aqui analisadas, elas conversam com uma demanda que permeia o imaginário coletivo, que anseia por um futuro que valha a pena ser vivido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos.** Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2019.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões.** Tradução de J. Oliveira Santos de A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O Homem: As Viagens. In: **Carlos Drummond de Andrade: Poesia e Prosa.** Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 1992. p. 382–383. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/psicoeduc/chasqueweb/poesia/drummond1.htm> Acesso em: setembro de 2023.

ASIMOV, Isaac. **Eu, robô.** Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história:** edição crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller, [notas] Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda 2020.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração de Olgária Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed. UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BOLAÑO, Roberto. **O espírito da ficção científica.** Tradução de Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRODERICK, Damien. **Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction.** London: Taylor & Francis (Routledge), 1994.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo.** Tradução: Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **O direito à literatura** / organizadores: Aldo de Lima... [et al.] – Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORREA E SILVA, Laila. **Ignota feminista-fantástica: A Rainha do Ignoto,** de Emília Freitas. *Abusões*, [S. l.], n. 20, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69199>. Acesso em: 23 abr. 2024.

CRIST, Eileen. A pobreza da nossa nomenclatura. In: MOORE, Jason W. **Antropoceno ou Capitaloceno?** Natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução de Antônio Xerxesky & Fernando Silva e Silva. Editora Elefante 2022.

CSICSERY-RONAY, JR., Istavan. **The Seven Beauties of Science Fiction**. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.

CSICSERY-RONAY, JR., Istavan. **The SF of Theory: Baudrillard and Haraway**. *Science Fiction Studies* 18.3, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/4240093> Acesso em: maio de 2025.

CUNHA, F. A ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado. *In*: ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica**. São Paulo: Summus Editorial, 1974, p. 5-20.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies por meio da seleção natural, ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida**. Organização, apresentação e tradução Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DESPRET, Vinciane. **Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação**. Tradução de Milena P. Duchiate. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DRAKE, Nadia. **Construídos por aliens? Conheça 7 locais antigos que parecem de outro mundo**. *National Geographic Brasil*, 5 jul. 2023. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/viagem/2023/07/construidos-por-aliens-conheca-7-locais-antigos-que-parecem-de-outro-mundo>. Acesso em: 5 jan. 2025.

DEMARIA, Frederico; LATOUCHE, Serge. Decrescimento. *In*: KOTHARI, Ashish; SALLEH, Ariel; ESCOBAR, Arturo; DEMARIA, Federico; ACOSTA, Alberto (orgs.). **Pluriverso: um dicionário do pós-desenvolvimento**. Tradução de Isabella Victoria Eleonora. São Paulo: Elefante Editora, 2021.

DENUBILA, Rodrigo Valverde. **Ficção científica afrofuturista: entre ancestralidade, marginalidade, ciência e pertencimento**. *Itinerários, Araraquara*, n. 58, p. 223-240, jan./jun. 2024.

DERY, Mark. **De volta para o afruturo: entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose**. Tradução de Tomaz Amorim. *Revista Ponto Virgulina, Edição Temática #1*, 2020.

DUSSEL, Enrique. **Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação**. *Revista Sociedade e Estado, Brasília*, v. 31, n. 1, p. 51–73, jan./abr. 2016.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Andrés Boglar. Espanha: Editorial Lumen, 1984.

ESCOBAR, Arturo. **Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”**. *Desenvolv. Meio Ambiente*, v. 35, p. 89-100, dez. 2015.

ESHUN, Kodwo. Outras considerações sobre o Afrofuturismo. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias Afro-Atlânticas: Antologia**. Ed. Rev. – São Paulo: MASP, 2022. p. 205-218.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo**: feminismo e a política dos comuns. Tradução de Coletivo Sycorax: solo comum. São Paulo: Elefante, 2022.

GÂNDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da terra do Brasil**: história da Província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. Disponível em: <https://biblioteca.torres.rs.gov.br/wp-content/uploads/2021/11/gandavo-pero-de-magalhaes-tratado-da-terra-do-brasil.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2024.

GEISLER, Luisa. **Corpos secos**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2020.

HARAWAY, Donna. **Cuando las especies se encuentran**: introducciones. Tabula Rasa, 31, 23-75, 2019. Disponível em: <http://www.revistatabularasa.org/numero-31/02-haraway.pdf>. Acesso em: 03 de junho de 2022.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari.; TADEU, Tomaz (orgs). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 33-118. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=5762621&lang=de>. Acesso em: 25 de abril de 2025.

HARAWAY, Donna J. **O manifesto das espécies companheiras**: cachorros, pessoas e alteridade significativa. Tradução de Luciana Villas-Boas. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução de Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Tradução e estudo de Vinicius de Figueiredo. São Paulo: Editora Clandestina, 2018. 225 p.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética**: da forma para a força. 1. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LATOURE, Bruno. **Diante de Gaia**: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno. Trad. Maryalua Meyer. Rio de Janeiro: Ubu, 2020.

LE GUIN, Ursula. K. **A mão esquerda da escuridão**. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

LE GUIN, Ursula. K. **Floresta é o nome do mundo**. Tradução de Heci Regina Candiani. Morro Branco: 2020.

LEM, Stanislaw. **Solaris**. Tradução de Eneida Polaco Fevre. São Paulo: Aleph, 2017.

LEÓN, Ángel L. **A vida abre caminho no ecossistema radioativo de Chernobyl**. EL PAÍS Brasil, 8 mar. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/27/ciencia/1551268669_559059.html
Acesso em: maio de 2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O tempo reencontrado. *In: O pensamento selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini - Campinas, SP: Papirus, 1989.

LUCKHURST, Roger. **The Many Deaths of Science Fiction**: A Polemic. In: Science Fiction Studies, vol. 62, n. 21/1, 1994, s.p. Disponível em: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/luckhurst62art.htm>. Acesso em: 10 de maio de 2025.

LÖWY, Michael. **O que é ecossocialismo?** São Paulo: Cortex, 2014.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de História’. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; Trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTINS, Hermínio. **Experimentum humanum**: civilização tecnológica e condição humana. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MASCARENHAS, Érica Larusa Oliveira. **Produção científica africana e afrocentricidade: beleza, saúde, cura e a natureza holística da ciência africana**. 2021. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34894>. Acesso em: junho de 2024.

MAYR, Ernst. **Biologia, ciência única**: reflexões sobre a autonomia de uma disciplina científica. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIES, Maria. Novas tecnologias reprodutivas: implicações sexistas e racistas. *In: MIES, Maria; SHIVA, Vandana (org.). Ecofeminismo*. Tradução de Carolina Caires Coelho. 1. ed. Belo Horizonte: Luas Editora, out. 2021. p. [291 – 318]

MIGNOLO, Walter, D. **Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

MIGNOLO, Walter D. **O lado mais escuro da modernidade: colonialidade.** *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 94, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 de maio de 2024.

MOREIRA, Anelize. **Destruição e doença: o que o agro planta no Cerrado.** Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, 3 jun. 2025. Disponível em: <https://mst.org.br/2025/06/03/destruicao-e-doenca-o-que-o-agro-planta-no-cerrado-2/>. Acesso em: 8 set. 2025

MURICY, Katia. Imagens dialéticas. In: _____ **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 213-234.

NAKAGOME, Patrícia. T. **Não é bom, mas é legal: a terceira via da valorização do literário na contemporaneidade,** In: XIV Congresso Internacional da Abralic, Belém, 2015.

NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal: A literatura e as plantas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

NEVES, Eduardo Góes. **Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história da Amazônia Central.** São Paulo: Ubu Editora, 2022.

NEXO JORNAL. **Manto Tupinambá repatriação Brasil.** Expresso, 12 jul. 2024. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2024/07/12/manto-tupinamba-repatriacao-brasil>. Acesso em: 20 abril de 2025.

OKORAFOR. Nnedi. **Binti – Trilogia Completa.** Tradução de Carla Betelli. Rio de Janeiro: Editora Record, 2021.

OKORAFOR. Nnedi. **Binti: Home.** USA: Tordotcom, 2015.

OKORAFOR. Nnedi. **Binti: The Night Masquerade.** USA: Tordotcom, 2015.

OKORAFOR. Nnedi. **Binti.** USA: Tordotcom, 2015.

PORTO, Mayla Yara. **Uma revolta popular contra a vacinação.** *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 55, n. 1, p. 53-54, Jan. de 2003. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000100032&lng=en&nrm=iso.

PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves. **Fantástica margem: o cânone e a ficção científica brasileira.** 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, Rio de Janeiro, 2005. Orientador: Julio Valladão Diniz.

PEREIRA, Valéria Sabrina. **Slipstream**: uma ficção da transição e da transgressão. Em Tese, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 1–15, jan./jun. 2023. Disponível em: <https://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/11111/10707>. Acesso em: out. 2024.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad**. *SIEP*, 1992. Disponível em: ecumenico.org. Acesso em: 10 jun. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **As margens da ficção**. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora 34, 2021.

REGINA, Ivan Carlos. **Manifesto antropofágico da ficção científica brasileira**. 1988. Disponível em: <https://scifitropical.wordpress.com/2021/02/11/o-manifesto-da-f-c-brasileira/>

RICÈUR, Paul. **Tempo e narrativa**: volume 3: O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

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

ROBERTS. Adam. **Science Fiction**. Londres: Routledge, 2000.

ROCHA, Marta. **Mulheres no Cinema**: O Teste de Bechdel. *ESCS Magazine*, 5 fev. 2024. Disponível em: <https://escsmagazine.escs.ipl.pt/mulheres-no-cinema-o-teste-de-bechdel/>. Acesso em: 8 set. 2025.

SAGAN, Carl. **O mundo assombrado pelos demônios**: a ciência vista como uma vela no escuro. Tradução de Rosaura Eichenberg. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS. Ale. **O último ancestral**. HarperCollins, 2021.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SHELLEY, Mary. **Frankstein**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. – São Paulo: Via Leitura, 2017.

SHIVA, Vandana. Conhecimento indígena das mulheres e a conservação da biodiversidade. In: MIES, Maria; SHIVA, Vandana (org.). **Ecofeminismo**. Tradução de Carolina Caires Coelho. 1. ed. Belo Horizonte: Luas Editora, out. 2021. p. [277.– 289.]

SILVA. A. *et al.* **Antologia afrofuturismo**: o futuro é nosso, volume 1. São Paulo: Kitembo Edições Literárias do Futuro, 2020.

SILVA, Alexander Meireles da. **Sobre diversidades e regionalidades**: a ascensão da Quarta Onda da ficção científica brasileira. *Revista Memorare*, Tubarão, v. 8, n. 1, p. 61–80, jan./jun. 2021. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/353427022_Sobre_diversidades_e_regionalidades_a_ascensao_da_Quarta_Onda_da_ficcao_cientifica_brasileira. Acesso em: 22 abril de 2022.

SILVEIRA, Maria José. **Aqui. Neste Lugar**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Contemporânea, 2022.

SOUZA, Waldson Gomes de. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília. Brasília, 2019.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. Resistir à barbárie que se aproxima. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

STENGERS, Isabelle. **Uma outra ciência é possível?** Tradução de Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023. 216 p.

SUVIN, Darko. **Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology**. Ralahine Utopian Studies, Vol. 6. Bern: Peter Lang, 2010.

SVAMPA, Maristella. A crítica latino-americana ao desenvolvimento. *In*: KOTHARI, Ashish; SALLEH, Ariel; ESCOBAR, Arturo; DEMARIA, Federico; ACOSTA, Alberto (orgs.). **Pluriverso: um dicionário do pós-desenvolvimento**. Tradução de Isabella Victoria Eleonora. São Paulo: Elefante Editora, 2021.

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

TERRA. "Nada se cria, tudo se transforma"; há 219 anos, Lavoisier era guilhotinado. Terra, 8 maio 2013. Disponível em: <https://www.terra.com.br/byte/ciencia/pesquisa/nada-se-cria-tudo-se-transforma-ha-219-anos-lavoisier-era-guilhotinado,0ebb069f8618e310VgnVCM4000009bceeb0aRCRD.html>. Acesso em: out. 2024

VALEK, Aline. **As águas-vivas não sabem de si**. Fantástica Rocco, 2016.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

Outras Mídias

A.I. Inteligência Artificial. Direção: Steven Spielberg. Produção: Amblin Entertainment; Stanley Kubrick Productions. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 2001. Disponível em Prime Video.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. Palestra proferida no TED Global, 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamandangoziadichidiethedangerofasinglestory/transcript?language=pt>

Alien, o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Produção: Brandywine Productions. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1979. 1 DVD.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O homem, as viagens**. 20 de julho de 2009. Disponível em: <https://bancodapoesia.org/tag/o-homem-as-viagens/>

CONVERSAS NA REDE. **Partículas particulares**. Entrevistados: Eduardo Viveiro de Castro e Ailton Krenak. Direção: Ana Dantes. Selvagem: Ciclo de estudos sobre a vida, 16 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wp5NlnNE4BI>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Leitura das Teses “sobre o conceito da História”** - XXI Semana dos Alunos de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, Palestra realizada na SAF XXI, em 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/showcase/7351120>

GALEANO, Eduardo. **O direito de sonhar**. 2015. Disponível em: <https://assipen.org.br/o-direito-de-sonhar-e-delirar-o-direito-a-utopia-por-eduardo-galeano/>

KOPENAWA, Davi; KRENAK, Ailton. **Diálogos pela (re)existência de um mundo comum**. Palestra realizada na UFMG, julho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WzsAGSjVCsQ>

LÉON, Ángel L. **A vida abre caminho no ecossistema radioativo de Chernobyl**. El País, 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/27/ciencia/1551268669_559059.html

MARTINS, Andrei. **As feridas narcísicas: Copérnico, Darwin e Freud**. Casa do Saber, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JJQ84xbW6Rc>

Matrix. Direção: Lilly Wachowski e Lana Wachowski. Produção: Village Roadshow Pictures; Silver Pictures. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1999. 1 DVD.

SCICAST (#324): **Singularidade**. Anfitriões: Fernando Malta e Marcelo Guaxinim. Produção Geral: Tarik Fernandes. Equipe de Pauta/ Gravação: Livia, Nanaka e Felipe. Edição: TalknCast, 19 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.deviantecast.com.br/podcasts/scicast-324/>. Acesso em 20 de novembro de 2022.

The last angel of the history (1996). Direção: John Akomfrah. 7 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gcbSUwPjass&t=4s>

VALEK, Aline; Barrios, Irka; Ain-Zaila, Lu. **Insólito e Nacional: A cena brasileira de Fantasia, Ficção Científica e Horror**. Mediação de Lígia Colares. Disponível em: https://youtu.be/9_G5mo53F8o

VINTE MIL LÉGUAS: **Um novo estoque de metáforas, pt. I**. Entrevistado Paulo Pimenta. Entrevistadoras: Leda Cartum e Sofia Netrovski. Livraria Megafauna, 14 de setembro de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JUFlyh_F8vk. Acesso em 8 de novembro de 2022.

VINTE MIL LÉGUAS: **Um novo estoque de metáforas, pt II**. Entrevistado Paulo Pimenta. Entrevistadoras: Leda Cartum e Sofia Netrovski. Livraria Megafauna, 21 de setembro de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dd4ar88-WIQ>. Acesso em 8 de novembro de 2022.

VINTE MIL LÉGUAS: **Um navio com nome de cachorro, pt I**. Entrevistado Amyr Klimk. Entrevistadoras: Leda Cartum e Sofia Netrovski. Livraria Megafauna, 31 de agosto de 2020.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Zt5W9Wx0AxU>. Acesso em 8 de novembro de 2022.

VINTE MIL LÉGUAS: **Um navio com nome de cachorro, pt II**. Entrevistado Amyr Klimk. Entrevistadoras: Leda Cartum e Sofia Netrovski. Livraria Megafauna, 07 de setembro de 2020. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zMkTtl_oMoM. Acesso em 8 de novembro de 2022.