

## Do *Zukunftroman* a *Perry Rhodan*: O início da ficção científica alemã

Valéria Sabrina Pereira<sup>1</sup>

**Resumo:** Na teoria de ficção científica há uma ampla discussão sobre qual teria sido o início do gênero. Sendo a teoria predominantemente anglófona, é comum que ela se concentre neste recorte. Apesar das frequentes menções a Luciano de Samosata e Jules Verne, incluindo ocasionais menções ao alemão Kurd Laßwitz, praticamente não há discussões sobre o desenvolvimento autônomo e concomitante do gênero que ocorreu em outros países, impulsionado pela Revolução Industrial. Por esta razão, é incomum que se tome conhecimento do fato de que a Alemanha teve um desenvolvimento próprio do gênero na primeira metade do século XX, sob o nome de *Zukunftroman*. Em alemão, há apenas dois estudos amplos, *Der deutsche Zukunftroman 1918-1945* (2007), de Dina Brandt, e, *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur* (1995), de Hans-Edwin Friedrich, sendo que apenas o primeiro se debruça profundamente sobre o *Zukunftroman*. Este artigo se propõe a apresentar características básicas do *Zukunftroman* para o público brasileiro. Além disso, discute a transição do *Zukunftroman* à ficção científica, que ocorreu no pós-guerra, momento no qual não apenas se decide por uma nova nomenclatura, mas também ocorre um efeito de distanciamento da produção nacional prévia e um suposto redirecionamento da escrita e das temáticas abordadas, com a busca por padrões estadunidenses. Um caso exemplar é a revista de ficção científica *Perry Rhodan*, lançada no ano de 1961 e produzida até os dias atuais, que tem um major dos EUA como principal herói. Assim como o *Zukunftroman*, *Perry Rhodan* é literatura trivial, sem maiores cuidados com escrita e estilo, e se diferencia especialmente no que diz respeito à abordagem de temáticas sócio-políticas. A expectativa, tendo em vista a mudança de nomenclatura do gênero e distanciamento da produção nacional, é que, no pós-guerra, as narrativas tenham se tornado mais progressivas. A análise exemplar da edição **O planeta louco** (1962), contudo, mostra que uma atualização política está presente, mas velhos preconceitos raciais persistem, assim como um posicionamento político marcadamente militarista e conservador.

**Palavras-chave:** *Zukunftroman*; ficção científica; gênero literário.

**Zusammenfassung:** In der Science-Fiction-Theorie gibt es eine umfangreiche Diskussion über den Ursprung der Gattung. Da die Theorie überwiegend anglophon ist, konzentriert sie sich in der Regel auf diesen Bereich. Trotz der häufigen Erwähnungen der Autoren Lukian von Samosata und Jules Verne und der gelegentlichen Erwähnung des deutschen Kurd Laßwitz wird die eigenständige und gleichzeitige Entwicklung der Gattung in anderen Ländern, die durch die industrielle Revolution vorangetrieben wurde, praktisch nicht diskutiert. Aus diesem Grund ist es im Ausland nicht üblich zu erfahren, dass es in Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine eigene Entwicklung der Gattung unter dem Namen *Zukunftroman* gab. Auf Deutsch gibt es nur zwei umfassende Studien, Dina Brandts *Der deutsche Zukunftroman 1918-1945* (2007) und Hans-Edwin Friedrichs *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur* (1995), von denen sich nur die erste eingehend mit dem *Zukunftroman* befasst. In diesem Artikel sollen die Grundzüge des *Zukunftromans* einem brasilianischen Publikum vorgestellt werden. Darüber hinaus wird in diesem Artikel der Übergang

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade de São Paulo; Professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais. valeriasabrinap@gmail.com.

vom Zukunftsroman zur Science Fiction behandelt, der in der Nachkriegszeit stattfand, als nicht nur eine neue Terminologie angenommen wurde, sondern auch eine Distanzierung von der früheren nationalen Produktion und eine vermeintliche Neuorientierung der behandelten Texte und Themen mit der Suche nach US-amerikanischen Standards stattfand. Ein Beispiel dafür ist das 1961 erschienene und bis heute produzierte Science-Fiction-Magazin **Perry Rhodan**, dessen Hauptfigur ein US-Major ist. Wie der frühere Zukunftsroman ist auch **Perry Rhodan** Trivilliteratur ohne große Sorgfalt in Bezug auf Schreibweise und Stil und unterscheidet sich vor allem in der Behandlung gesellschaftspolitischer Themen. In Hinblick auf die Änderung der Gattungsbezeichnung und die Entfernung von der nationalen Produktion ist zu erwarten, dass die Erzählungen in der Nachkriegszeit progressiver geworden wären. Die exemplarische Analyse von **Ein Planet spielt verrückt** (1962) zeigt jedoch, dass zwar ein politisches Update vorliegt, aber alte rassistische Vorurteile ebenso fortbestehen wie eine ausgeprägt militaristische und konservative politische Haltung.

**Schlüsselwörter:** Zukunftsroman; Science Fiction; Gattung.

No estudo da ficção científica não há uma definição clara de qual teria sido a obra que marca o início do gênero. Como Adam Roberts (2005: 48) afirma, há uma certa tradição de identificar Jules Verne e H.G. Wells como os pais da ficção científica, mas as teorias da crítica especializada sobre qual teria sido o ponto de partida variam. Há aqueles que apontam Mary Shelley (ALDISS, 1970), Thomas Morus (SUVIN, 2010) e até mesmo o grego Luciano de Samosata (ROBERTS, 2016) como primeiro autor do gênero. O que é claro, contudo, é que a ficção científica como conhecemos hoje é um fenômeno que nasce a partir da revolução científica e industrial. Também é sabido que a partir de Wells, o foco da pesquisa sobre o gênero se encontra especialmente na ficção científica anglófona: seus primeiros passos, a partir da década de 1920, nas revistas de baixa qualidade *pulp*; a chamada Era de Ouro (1938 a 1946), quando despontaram nomes de peso como Isaac Asimov e Ray Bradbury; e, por fim, a popularização do gênero a partir do que se concebeu chamar de New Wave americana, quando autoras como Ursula LeGuin e Joanna Russ atualizaram as discussões sociais com o feminismo, e Philip K. Dick trouxe novas abordagens ao aspecto fantástico dessas narrativas.

O que muitas vezes parece ser deixado de lado é que esse gênero se desenvolveu simultaneamente em diversas localidades, mais especificamente naquelas onde o desenvolvimento científico florescia. Se *A máquina do tempo*, de Wells, lançada em 1885, é celebrada por alguns como uma obra fundadora, é relevante apontar que **Auf zwei Planeten**<sup>2</sup> (Em dois planetas), de Kurd Laßwitz, a primeira obra do gênero na Alemanha, foi lançada apenas dois anos depois, em 1887, sem que Laßwitz tivesse qualquer conhecimento de Wells. Trata-se do espírito de uma época. A ideia de avançadas invenções tecnológicas e viagens interplanetárias era algo que estava presente no

<sup>2</sup> Até 1930, romance vendeu 70.000 exemplares em alemão (Brandt, 2007: 43)

imaginário em vista da espantosa e crescente velocidade das descobertas científicas de então.

Assim, histórias de teor semelhante se desenvolveram nos diferentes países sem que houvesse necessidade que um autor tomasse conhecimento de outro nesta fase inicial. Enquanto nos EUA Hugo Gernsback fundou a primeira revista *pulp* totalmente dedicada ao gênero científico, a **Amazing Stories**, dando ao gênero o nome que conhecemos até hoje – inicialmente chamado de *scientification*, e posteriormente popularizado como *Science Fiction* –; na Alemanha, o gênero se desenvolveu igualmente em revistas de baixo custo, os *Groschenhefte*<sup>3</sup>, e ficou conhecido como *Zukunftsroman*, ou “romance do futuro”.

O *Zukunftsroman*, enquanto tal, não chegou a ter a sua Era de Ouro, seu ápice de qualidade. Da época restaram apenas Kurd Laßwitz, que apenas publicou romances e nunca se envolveu com as publicações de baixo custo, e Hans Dominik, o autor mais relevante dos *Groschenhefte*, que, por sua vez, teve grande influência de Laßwitz, que foi seu professor de Matemática e Física no ensino médio. Ambos tiveram suas obras reeditadas diversas vezes e são o que podemos chamar de cânone do *Zukunftsroman*.

O pesquisador inglês, Adam Roberts (2005, p. 125) chega até mesmo a afirmar que, apesar de ser uma obra do final do século XX, o romance **Auf zwei Planeten**, apresenta características do que posteriormente se convencionou chamar de Era de Ouro nos EUA: trata-se de um romance que trabalha tanto com a especulação tecnológica quanto a com observação sócio-política. No romance de Laßwitz, os marcianos possuem uma tecnologia muito mais avançada do que os humanos e estariam planejando explorar seus recursos. Considerando-se superiores, os marcianos procuram atingir seus objetivos através de um discurso condescendente que não demonstra seus reais interesses. O livro é uma crítica ao Imperialismo Britânico vigente na época. Como Roberts (2005, p. 125) também aponta, isso fez com que o romance tenha sido apreciado décadas mais tarde por grandes referências da ficção científica, como Arthur C. Clarke, autor especialmente conhecido por ter escrito *2001*, dirigido por Stanley Kubrick.

Enquanto Laßwitz e Dominik são referências até hoje, todas as outras obras da época caíram no esquecimento devido à sua baixíssima qualidade. Um dos poucos dados que é claro nas pesquisas sobre a época é que as obras do chamado *Zukunftsroman* eram, como aponta Hans-Edwin Friedrich (1995, p. 290), reacionárias. Esse dado, aliado ao conhecimento histórico conduziu à crença de que o gênero tenha servido ao regime nacional socialista, o que seria a razão para o distanciamento posterior de autores

<sup>3</sup> Revistas de centavos, uma tradução livre do termo inglês *dime-novel*, romances de centavos, que foi a inspiração dessas publicações.

alemães da prévia produção nacional. Essa ideia foi desconstruída por Dina Brandt (2007) em uma ampla pesquisa sobre as narrativas publicadas entre 1918 e 1945. Ela demonstra, como será detalhado adiante, que, embora seja fato que essas obras se relacionavam de forma afirmativa como espírito conservador e de direita da época, esse potencial nunca chegou a ser explorado pelo regime nacional socialista.

Um ponto de entendimento comum entre pesquisadores de ficção científica é que ela nunca tratou do futuro de fato, seus méritos não estão na previsão do que está por vir – ao contrário do que muitas matérias de jornal que elencam tecnologias apresentadas em narrativas antes de seu tempo podem dar a entender –, mas no desenvolvimento de análises de seu próprio tempo, sendo que o estranhamento causado pela ficção científica serve para causar o distanciamento necessário para discutir temas enraizados na cultura e sociedade. Não é à toa que diversas obras do gênero se tornem rapidamente antiquadas, não apenas em sua previsão de moda futurista, como é evidente em séries como *Star Trek*, mas também pelos valores apresentados. Vide a obra de Asimov, cujas personagens femininas são marcadamente limitadas e inferiores a seus parceiros (sim, parceiros, já que é comum que elas apenas figurem nas narrativas, porque o protagonista é casado). Por esta razão, é natural que o desenvolvimento das narrativas do *Zukunftsroman* reflita as fases históricas pelas quais a Alemanha passou.

50

Assim como outros países europeus, a Alemanha também produziu muitas narrativas que tratavam de guerras com os países vizinhos ainda antes do desenrolar da Primeira Guerra. O interesse dessas narrativas na Alemanha era principalmente a questão técnica da guerra. Brandt (2007, p. 53) afirma sobre esses livros que eles são tão detalhados na descrição da guerra e tão superficiais no desenvolvimento de personagens que são de difícil compreensão para alguém que não tenha profundo conhecimento militar. Evidentemente, essas narrativas não foram capazes de “prever” a dimensão da guerra que estava por vir em destruição e mortes.

Apesar de o romance que marca o início do gênero na Alemanha, *Auf zwei Planeten*, ser anti-imperialista a ponto de ter sido proibido pelos nazistas por ser considerado “demasiadamente democrático” (BRANDT, 2007, p. 43), o fato é que o gênero nasce com um impulso militarista latente. E, embora o estilo de escrita não tenha se mantido após a Primeira Guerra, traços dele podem ser observados em obras posteriores. Brandt divide os esquemas de narrativas do *Zukunftsroman* do entre-guerras em dois tipos, que muitas vezes confluem. O primeiro deles é a “fantasia de engenheiros” (BRANDT, 2007, p. 69s.), romances que se dedicam principalmente a questões técnicas, nos quais o herói, que salva o mundo e fica com a mocinha, é um engenheiro com habilidades técnicas para desenvolver o aparato necessário. Ao contrário do que se pode

afirmar sobre muitas obras de ficção científica da atualidade, que são fortemente antitecnológicas, pois o desenvolvimento científico rápido e irrefletido seria a razão do nosso cadafalso, as fantasias de engenheiro não são avessas à tecnologia. É recorrente que esses romances tentem alertar contra o mal que pode vir da tecnologia, mas a apresentação que se faz dela enfatiza seu lado positivo. A tecnologia, aqui, é a salvação do homem. O segundo tipo são os romances de guerra mundial (BRANDT, 2007, p. 94s.). Se durante os eventos da Primeira Guerra, H.G. Wells cunhou a frase “The war to end war” (WAGAR, 2004, p. 147), que acabou conhecida como a máxima “The war to end all wars”, é evidente que essa perspectiva não foi compartilhada pelos *Zukunftsromane* alemães. Muitos foram escritos por militares e defendiam a ideia de que uma nova guerra era necessária para que a Alemanha tivesse a justiça que merecia, para que o Tratado de Versalhes fosse revisado. Apesar de algumas diferenças esquemáticas, como as histórias de amor que são um traço mais típico das fantasias de engenheiros, a completa diferenciação desses dois subgêneros não é sempre possível, uma vez que os romances de guerra mundial também fazem uso de invenções tecnológicas que garantem um final que era entendido como justo.

Essas narrativas abordavam mais do que o desejo de reparação pelo tratado, que é atualmente considerado uma das principais razões para a Segunda Guerra. Elas são um retrato do pensamento racista e reacionário que imperava na época. Muitas abordavam assuntos como o *Lebensraum*, ou seja, o espaço vital, conceito de geopolítica desenvolvido por Friedrich Ratzel em 1890, que serviu de justificativa para as guerras expansionistas nazistas. Ratzel definiu espaço vital como a área geográfica necessária para a manutenção de determinadas espécies. O conceito darwiniano de seleção natural foi utilizado pelo geógrafo para argumentar que os limites do espaço vital variam, sendo que espécies mais fortes naturalmente ampliariam o seu espaço, tomando aquele que anteriormente pertenceu às menos fortes e desenvolvidas (SMITH, 1980, p. 53). Esse tema, adaptado a questões humanas, é abordado de diversas maneiras, sem que seja possível afirmar que alguma delas seja menos problemática da nossa perspectiva atual. Se alguns romances apostavam no conceito de espaço vital, ou seja, que “raças” humanas avancem sobre o território de outras culturas com a justificativa de serem superiores, outros defendiam, por exemplo, que os negros dos EUA fossem enviados de volta para a África e vivessem de forma primitiva, como lhes competiria – uma vez que raças não deveriam se misturadas e cada uma deveria habitar o seu próprio espaço vital (BRANDT, 2007, p. 285). Heróis nórdicos, autarquia e eugenia são outros temas caros ao *Zukunftsroman*.

Como Brandt (2007, p. 290) aponta, o regime nazista tinha sistemas de controle que garantiam que as publicações estivessem de acordo com a ideologia do partido.

Para começar, todos os autores a serem publicados deveriam ser filiados ao *Reichschriftumskammer* (a câmara de escrita do Reich), o que servia principalmente para bloquear a publicação de judeus. Além disso, a primeira publicação de autores novos costumava passar por rígida censura, o que definia as possibilidades de publicações futuras do autor. Esse sistema fez com que os *Zukunftsromane* tivessem uma tônica reacionária ainda mais saliente, porém, esse potencial propagandista não foi aproveitado pelos nacional-socialistas que chegaram a censurar obras do gênero. Um caso exemplar foi o da série de revistas **Sun Koh – O herdeiro de Atlantis**, publicada entre 1933 e 1936, que sofreu censura com justificativas como “estragar o gosto dos jovens”, “descrições de violência” e por apresentar “pseudociência”, ou seja, características que poderiam ser utilizadas para descrever todas as narrativas do gênero (BRANDT, 2007, p. 303).

As publicações diminuíram com o decorrer da Segunda Guerra, chegando ao ponto de não haver nenhum único título lançado nos anos de 1944 e 1945 (BRANDT, 2007 p. 60) e a retomada se deu gradualmente no pós-guerra. E é justamente nesta época que ocorreu a introdução da ficção científica anglófona, a *Science Fiction*, em território alemão. As primeiras traduções (parciais) do gênero foram publicadas no ano de 1952 (SCHULZ, 1986, p. 78). A recepção ainda era muito limitada e só passou a ser mais abrangente na década de 1960. A partir de então é como se não houvesse memória do *Zukunftsroman*. A ficção científica é encarada como um gênero estrangeiro, como atesta a introdução de uma coletânea lançada pela editora suíça de língua alemã Diogenes:

Não faz muito tempo que ninguém neste país conseguia imaginar algo concreto sob o termo “ficção científica”. “Utopia”, diziam uns, “fantasia” ou até mesmo “conto-de-fadas”, diziam outros. No meio tempo, a narrativa de ficção científica moderna se tornou uma obviedade nos países de língua anglo-saxã e não é mais possível se imaginar a literatura sem ela. Enquanto isso, ela ainda não pôde ser aclimatada entre nós.<sup>4</sup> (NAUJACK, 1962, p. 375)

Se, por um lado, Diogenes é suíça e isso justificaria o discurso de não ter acesso às publicações de *Groschenhefte* alemães, por outro, boa parte das publicações dessa editora eram/são destinadas ao mercado alemão. Assim, é possível se notar que há um distanciamento das publicações de língua alemã e um impulso de recomeço através do contato com as narrativas da Era de Ouro da ficção científica anglófona. É como se a

<sup>4</sup> *Es ist noch gar nicht lange her, daß hierzulande kaum jemand sich unter dem Begriff ‚Science Fiction‘ etwas Rechtes vorstellen konnte. ‚Utopie‘ meinten die einen, ‚Phantasie‘ oder gar ‚Märchen‘ die anderen. Inzwischen ist die moderne SF-Storz im angelsächsischen Sprachbereich eine Selbstverständlichkeit geworden und nicht mehr fortzudenken, während sie bei uns noch nicht heimisch werden konnte. [minha tradução]*

literatura especulativa de língua alemã recomeçasse do zero no pós-guerra, ou talvez não do zero, uma vez que ela aparentemente passa a buscar novas raízes, um começo com o qual se relacionar em outro lugar que não o solo nacional.

É nesse contexto, no ano de 1961, que é lançada **Perry Rhodan**, uma revista semanal com narrativas de *space opera* (gênero de aventuras interestelares) que é hoje a série mais longeva de narrativas em formato de revista em todo o mundo. Apesar de não ser conhecida do público geral, como as séries televisiva e cinematográfica **Star Trek** e **Star Wars**, **Perry Rhodan** é uma das mais importantes séries de ficção científica mundiais. Ela foi/é traduzida para diversas línguas, sendo que ela foi publicada no Brasil pela primeira vez no ano de 1966, pela Ediouro. Distribuída na Alemanha em bancas de jornal, lojas de conveniência e supermercados – além das assinaturas –, a série conta atualmente com uma tiragem nacional de 80.000 exemplares (Nast, 2017, p.13).

**Perry Rhodan** nasce como uma série de *Science Fiction*. A filiação ao gênero anglófono está evidente já no nome do protagonista que intitula a série. Não se trata de um herói germânico, mas evidentemente norte-americano. As aventuras são iniciadas com uma viagem de Perry Rhodan, um major estadunidense, à Lua, onde ele encontra os arcônidas, que lá haviam feito um pouso de emergência, e que o auxiliam a evitar a Terceira Guerra Mundial. Como resultado dessa aventura, a humanidade é unificada em uma única nação de nome “Terra” (nome no original alemão) e as viagens siderais começam. Nelas, Rhodan conhecerá diversos povos em variadas galáxias.

Não é apenas o nome do protagonista que simula uma afiliação aos EUA. A série foi concebida por dois autores, que tinham os seus nomes impressos em todas as capas, K.H. Scheer e Clark Darlton, sendo o segundo um pseudônimo de Walter Ernsting. A escolha do pseudônimo não se deu apenas devido ao desejo de conceder uma aura internacional à série, mas porque a primeira publicação no gênero se deu pela editora Pabel, que não publicava autores alemães.

O desenvolvimento deste artigo certamente deve ter conduzido o leitor à conclusão de que essa ruptura com a nomenclatura original objetiva a associação com uma produção menos militarista e com mais questionamentos sociais, afinal de contas, **Perry Rhodan** é uma publicação de bancas de jornal, como os antigos *Zukunftsromane*, de maneira que o objetivo não poderia ser provar um possível diferencial de qualidade literária. A conclusão, contudo, é errônea. Os autores de *Perry Rhodan* eram veteranos da Segunda Guerra, Scheer atuou como voluntário na Marinha a partir de 1944, e Ernsting foi convocado já em 1940 para o exército. Ambos iniciaram suas carreiras como escritores apenas após a guerra, e não há indícios de ruptura com as experiências passadas. Karl Herbert Scheer costumava diminuir e banalizar as ações nazistas em seus comentários

(FRIEDRICH, 1998, p. 290). Os conflitos de suas narrativas praticamente sempre eram resolvidos através de ações militares, razão pela qual chegou a receber o apelido de “Kanonen-Herbert”, ou seja, Herbert canhão, e posteriormente “Handgranate-Herbert”, Herbert granada de mão, (WIKIPEDIA). A fascinação de Scheer pelo militarismo, assim como seu posicionamento renderam à série uma má fama, que perdura até os dias atuais, com acusações de se tratar de uma série fascista. Essas acusações veem de pessoas que nunca leram a série, e a condenam devido ao seu veículo de divulgação. Nast (2017, p. 21) afirma, por isso, que seus fãs na Alemanha sofrem de um duplo estigma<sup>5</sup>.

Contudo, ao contrário das narrativas antecedendo a Segunda Guerra, as histórias de *Perry Rhodan* não tinham o intuito de prever ou de estimular mais uma guerra. O entretenimento era sua função principal. Além disso, os próprios autores entendiam que essa tendência ao militarismo exacerbado era problemática e era necessário que fosse atenuada em uma série juvenil. Um sinal disso é a criação do personagem Gucky, o rato-castor. Como dos outros de sua espécie, os “ilts”, Gucky tem a cabeça de um camundongo e o corpo de um castor. Essa figura, como é de se esperar, era um dos personagens favoritos das crianças – bem-humorado e simpático, é inegável que também tenha o seu charme para os leitores adultos. Sobre sua gênese, se diz que o próprio Scheer, ao ver o Ernsting brincando com um gato, pensou ser necessário criar uma figura que contrastasse com todo o militarismo da série. A criação do personagem teria ficado a encargo de Ernsting, que tinha uma personalidade mais dócil que Scheer (NAST, 2017, p. 176).

Surge então a questão de se a atenuação do aspecto militarista seria suficiente para ressaltar um potencial de discussões de questões políticas e sociais mais positivo do que o do *Zukunftsroman*. Tomemos como exemplo uma das narrativas, escritas por Ernsting, ou seja, assinada por Clark Darlton, que dá ênfase às aventuras de Gucky, como o subtítulo do original sugere: *Ein Planet spielt verrückt. Der kleine Gucky hat seine große Stunde* (Um planeta se faz de louco. O pequeno Gucky tem seu grande momento), traduzido para o português como **O planeta louco**. Nesta narrativa de 1962, a trigésima sétima da série, o herói Perry Rhodan e seus companheiros viajam até o planeta Goszul e auxiliam os nativos a se libertarem dos saltadores, uma raça alienígena que havia os subjugado. Os traços militares estão mais apagados nessa aventura, onde maiores conflitos bélicos são evitados pela simulação de uma doença altamente contagiosa que faz com que os saltadores, uma raça que desejava colonizar Goszul, deixassem o planeta.

<sup>5</sup> Saliente-se que o estudo de Nast é recente, e que o que ela discute são julgamentos a uma série que se desenvolveu por décadas e que conta com um grupo de autores contemporâneos que estão atentos a questões atuais, e não podem ser resumidos pelo que está sendo apresentado neste artigo, que faz um recorte histórico do assunto.



A descrição dessa narrativa que se afasta do padrão militarizado e ressalta um aspecto anticolonialista, o que indicaria um forte distanciamento dos *Zukunftsräume* com sua defesa da teoria sobre o espaço vital. A leitura do romance, contudo, demonstra que não se trata necessariamente de um discurso mais progressivo, mas apenas reatualizações de estruturas de poder. O discurso é, de fato, anticolonialista, mas marcadamente imperialista. Rhodan defende que todos os povos oprimidos atinjam o autogoverno, mas auxilia esse processo tendo em vista a obtenção de lucro próprio (DARLTON, 1976, p. 18). Os termos de negociação com Rhodan são expressos da seguinte forma, nas palavras de um servil dirigente local: “Confie em nós. Saberemos ser gratos, restituindo a liberdade ao nosso povo. E não teremos nada a opor a que instalem uma base neste planeta e negociem conosco.” (DARLTON, 1976, p. 23) Rhodan não interfere nas questões de outros planetas sem ter certeza de estar estabelecendo um ponto de influências duradouro.

Como afirmado anteriormente, a ficção científica tende a reproduzir valores de sua época, mas *Perry Rhodan* não aproveita o aspecto fantástico para questionar questões políticas e sociais vigentes, mas, sim, para reforçá-los. *Perry Rhodan* é uma publicação da Alemanha Ocidental, que teve forte presença militar dos EUA de 1945 a 1955. Além disso, o país ainda estava vivendo o boom econômico pós-guerra, fortemente influenciado pela influência dos EUA. Os meios de opressão, portanto, estão atualizados. Não há mais a identificação com o *ethos* nacional, nazista, mas como o estadunidense. A identificação é tão forte que não há a representação de alemães, apenas de Perry Rhodan, estadunidense, como os próprios autores parecem desejar se reconhecer em seus valores.

Enquanto é evidente que a assimilação cultural é desejada, onde alemães deveriam viver seguindo valores estadunidenses, que várias nações deveriam se tornar uma só, como “Terra”, *Perry Rhodan* está muito longe de ser antirracista. Os goszul, de O planeta louco, são apresentados como um povo subdesenvolvido e pouco inteligente. As características de inferioridade são salientadas em diversos momentos, como quando eles afirmam que as informações que eles têm sobre esse povo em seus fichários é de que são “subdesenvolvidos, pacíficos e sem ambições” (DARLTON, 1976, p. 52). Mais adiante, em uma discussão sobre estratégias, o representante desse povo é descrito com as seguintes palavras “seu rosto não parecia muito inteligente” (DARLTON, 1976, p. 60). E, se há uma função que os goszul desempenham bem no decorrer da narrativa, ela é a de seguir as ordens de Rhodan.

O que se nota é a predominância de um discurso sobre raças que devem conduzir e raças que devem ser guiadas. A palavra raça é corrente no livro e, mesmo que isso possa ser justificado em uma narrativa de aventuras interplanetárias, é evidente que isso

reflete uma crença em diferenciações de supostas “raças” humanas. A forte hierarquização este “espécies” continua presente, apenas os métodos foram atualizados.

Como Hans-Edwin Friedrich (1995, p. 291) aponta, a especulação científica pós-guerra se desenvolve em direções antiautoritarismo como reação à Guerra Fria, mas, em suas palavras, ela não é “antifascista”. Além da influência dos EUA, há mais dados históricos que devem ser levados em conta. Apesar da derrota sofrida, a Alemanha ainda não havia começado a questionar profundamente suas ações durante a guerra. O holocausto ainda não era um tema sensível – essa terminologia sequer era empregada na época. Os processos de Auschwitz ainda estavam por ser iniciados, no final de 1963. A autocrítica que estava por ser conduzida pela segunda geração, pelos filhos daqueles que vivenciaram a guerra, não tinha como ser conduzida por dois ex-combatentes.

Ao mesmo tempo em que se deve reconhecer que uma simples repaginação através da filiação a um gênero estrangeiro não seria suficiente para mudar crenças arraigadas, também é necessário reconhecer que, apesar de haver importantes questionamentos sobre estruturas de poder vigentes na ficção científica norte-americana da época, isso não queria dizer que eles eram dominantes. Quando falamos da Era de Ouro, é necessário recordar que um de seus autores mais proeminentes foi Robert A. Heinlein, um ex-oficial da marinha, cuja obra era militarista, conservadora e com traços de racismo, como se pode ver no exemplo do romance **Tropas Estelares** (1959), que, apesar de suas tendências fascistas, ganhou o importante prêmio Hugo Awards em 1960.

Concluimos, assim, que identificação com a ficção científica americana refletia principalmente modismos da época, com a forte influência dos EUA em território local, e a busca por novos modelos de escrita, não a busca por novos valores. Nunca houve um movimento de crítica e questionamento dos *Zukunftssromane*, seja porque o valor literário era tão baixo, que logo caíram no esquecimento, ou porque, quando o momento dessa autorreflexão chegasse, o gênero já teria sido engolido pela ficção científica estadunidense, que, lembremos, teve um largo alcance, porque sua divulgação não se deu apenas através da prosa, mas também contou com obras cinematográficas. Não importa a nomenclatura do gênero, a tendência do/da *Zukunftssroman/ficção científica* é que apenas reflitam o pensamento de sua época. E isso a própria série **Perry Rhodan** pode provar, com uma equipe de autores atual formada em quase um terço por mulheres<sup>6</sup> e que já teve uma série de publicações tratando de temas LGBTQIAPN+, apenas para citar um tema que nos é contemporâneo.

---

<sup>6</sup> <https://perry-rhodan.net/infothek/team/aktive-autoren> [Acesso 13 out. 2023].

## Referências

- ALDISS, Brian. *The Billion Year Spree*. Liverpool: Liverpool University Press, 1970.
- BRANDT, Dina. *Der deutsche Zukunftsroman 1918-1945*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2007.
- DARLTON, Clark. *Perry Rhodan: O planeta louco*. Tradução de Richard Paul Neto. São Paulo: Ediouro, 1976.
- FRIEDRICH, Hans-Edwin. *Science-fiction in der deutschsprachigen Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995.
- LABWITZ, Kurd. *Auf zwei Planeten*. München: Heyne, 1998.
- NAST, Mirjan. *“Perry Rhodan” lesen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.
- NAUJACK, Peter. *Science Fiction – eine neue Literaturgattung?* In: NAUJACK, Peter (org.) *Roboter*. Zürich: Diogenes, 1962, 375-383.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London/New York: Routledge, 2005.
- ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- SCHULZ, Hans-Joachim. *Science Fiction*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1986.
- SMITH, Woodruff D. *Friedrich Ratzel and the Origins of Lebensraum*. In: *German Studies Review*, vol. 3, n. 1, 1980, p. 51-58.
- SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow*. Oxford/Berlin et al.: Peter Lang, 2010.
- WAGAR, W. Warren. *H.G. Wells: Traversing Time*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.
- WIKIPEDIA. Karl Herbert Scheer. Disponível em <[https://de.wikipedia.org/wiki/Karl-Herbert\\_Scheer](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl-Herbert_Scheer)> Acesso 13 Out.2023.