

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS - UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Igor Ferreira e Mello Batista

Mimese, *Novum* e Materialismo na Ficção Científica

Belo Horizonte
2025

Igor Ferreira e Mello Batista

Mimese, *Novum* e Materialismo na Ficção Científica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Prof. Dr. Walter Romero Menon

Belo Horizonte
2025

100	Batista, Igor Ferreira e Mello.
B333m	Mimese, novum e materialismo na ficção científica [recurso eletrônico] / Igor Ferreira e Mello Batista. - 2025.
2025	1 recurso online (102 f.): pdf. Orientador: Walter Romero Menon Júnior.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.Filosofia – Teses. 2. Ficção científica - Teses.3. Cognição - Teses. 4.Materialismo histórico - Teses. I.Menon, Walter, 1966-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MIMESE, NOVUM E MATERIALISMO NA FICÇÃO CIENTÍFICA

IGOR FERREIRA E MELLO BATISTA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 17 de março de 2025, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Walter Romero Menon Júnior - Orientador (UFMG)

Prof. Daniel Oliveira Pucciarelli (UFMG)

Profa. Valéria Sabrina Pereira (UFMG)

Belo Horizonte, 17 de março de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Oliveira Pucciarelli, Usuário Externo**, em 17/03/2025, às 17:39, 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 **Valeria Sabrina Pereira, Professora do Magistério Superior**, em 17/03/2025, às 22:02, 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 **Walter Romero Menon Junior, Professor do Magistério Superior**, em 27/03/2025, às 11:49, 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 4027865 e o código CRC 8D93ED78.

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Walter Menon, pela confiança, compreensão e orientação. Aos demais professores e colegas do departamento, por enriquecerem meu percurso acadêmico. Aos meus amigos, Gabriel e Yago, pela ajuda, incentivo e companhia. A minha família, pelo suporte e paciência. A CAPES, pelo apoio financeiro.

Hard times are coming, when we'll be wanting the voices of writers who can see alternatives to how we live now, can see through our fear-stricken society and its obsessive technologies to other ways of being, and even imagine real grounds for hope. We'll need writers who can remember freedom — poets, visionaries — realists of a larger reality. (Le Guin, Ursula K., 2019, p.113)

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo caracterizar a estética da Ficção Científica enquanto gênero literário. Para tal, partimos principalmente da definição proposta por Darko Suvin da FC como o gênero do estranhamento cognitivo, ou seja, um gênero que desfamiliariza a realidade a partir de uma inovação (*novum*) orientada por uma “lógica cognitiva”. Analisamos e contestamos os argumentos e conceitos utilizados por Suvin, contrastando-os com as definições de FC defendidas por outros críticos literários, além de conceitos e teorias da filosofia. Organizamos a discussão em torno de três conceitos: a mimese, o *novum* e o materialismo. Primeiro investigamos quais são as estratégias representativas e os objetos representados pela FC; utilizamos o conceito clássico de mimese como ponto de partida, estabelecendo-o como reconhecimento por semelhança. Nos valemos das considerações de Theodor Adorno para melhor compreender a mimese e como ela pode ser mediada pela forma, o que nos permite conectar este conceito com o de estranhamento, tal como concebido no formalismo russo, e o de alienação, no caso da teoria de Bertolt Brecht. Em seguida nos aprofundamos nas invenções características do gênero, o *novum*, e a construção dos universos ficcionais, considerando suas características fundamentais: sua historicidade, o modo como é necessariamente entendido em relação a determinada época, e seu caráter totalizante, que determina a lógica da narrativa e os elementos do universo ficcional. Por fim, analisamos e problematizamos o conceito de cognição usado por Suvin, recorrendo a demais críticos literários e filósofos. Identificamos que o aspecto central da cognição da FC é o materialismo histórico, uma vez que o gênero procura explorar as transformações da realidade material a partir de seu principal catalisador: o avanço técnico-científico. Isto se deve ao fato da realidade ser em grande medida fruto da produção humana, e o processo de produção tem sido cada vez mais determinado por esse avanço.

Palavras Chave: Ficção Científica, Estranhamento, Cognição, Materialismo Histórico

Abstract

The present dissertation aims to characterize the aesthetics of Science Fiction as a literary genre. To this end, we primarily draw on Darko Suvin's definition of Science Fiction as the genre of cognitive estrangement, that is, a genre that defamiliarizes reality through an innovation (novum) guided by a "cognitive logic." We analyze and challenge the arguments and concepts proposed by Suvin, contrasting them with definitions of Science Fiction put forward by other literary critics, as well as concepts and theories from philosophy. We organize the discussion around three key concepts: mimesis, the novum, and materialism. First, we investigate the representational strategies and objects represented in Science Fiction. We use the classical concept of mimesis as a starting point, defining it as recognition through resemblance. To deepen our understanding of mimesis and how it can be mediated by form, we draw on Theodor Adorno's reflections, which allow us to connect this concept to estrangement, as conceived in Russian formalism, and alienation, as theorized by Bertolt Brecht. Next, we delve into the characteristic inventions of the genre, the novum, and the construction of fictional universes, considering their fundamental features: their historicity, the way they are necessarily understood in relation to a specific era, and their totalizing nature, which determines the narrative logic and the elements of the fictional universe. Finally, we analyze and problematize Suvin's concept of cognition, engaging with other literary critics and philosophers. We identify that the central aspect of cognition in Science Fiction is historical materialism, as the genre seeks to explore the transformations of material reality driven by its principal catalyst: technical-scientific advancement. This is due to the fact that reality is largely the result of human production, and the production process has increasingly been shaped by this advancement.

Key Words: Science Fiction, Estrangement, Cognition, Historical Materialism

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1 - Mimese.....	15
1.1 - Semelhança.....	15
1.2 - Estranhamento.....	21
1.3 - Interpretação.....	30
1.4 - Articulações finais.....	35
Capítulo 2 – Novum.....	37
2.1 - Analogia.....	38
2.2 - Historicidade.....	48
2.3 - Totalidade.....	61
2.4 - Articulações finais.....	66
Capítulo 3 - Materialismo.....	66
3.1 - Cognição.....	67
3.2 - Epistemologia.....	76
3.3 - Estética.....	85
3.4 - Articulações finais.....	96
Conclusão.....	98

Introdução

A ficção científica como conhecemos hoje floresceu no século XIX, se popularizou no século XX com as revistas *pulp* e adaptações cinematográficas e vem sendo transformada e influenciada por outras tendências literárias desde então. É um gênero amplo e ativo, lida com diversos temas e pode adotar formas variadas, fazendo com que dar uma definição para ficção científica não seja uma tarefa simples e direta. Nesse projeto, analisaremos algumas abordagens, mas a maioria das pessoas tem uma noção intuitiva do gênero, geralmente associada a robôs, extraterrestres, viagens espaciais e temporais, realidades alternativas (virtuais, utópicas, futurísticas ou paralelas) dentre outras coisas que se relacionam com ciência e tecnologia. Por muito tempo considerada como baixa literatura, hoje volta a despertar o interesse por seu caráter altamente especulativo que nos permite explorar ideias e debates de áreas como política, antropologia, filosofia, arte, psicologia além da ciência e tecnologia.

As discussões acerca da FC¹ na filosofia têm focado em seus temas e objetos, seja fazendo uma análise filosófica destes ou os usando em experimentos mentais. Por exemplo, no livro *Science Fiction and philosophy: from time travel to superintelligence* alguns problemas filosóficos são abordados através de histórias de ficção científica que “são, de fato, versões longas dos experimentos mentais filosóficos” (Schneider, 2009, p.15). Dentre os temas abordados no livro encontramos perguntas como: podemos confiar em nossa apreensão sensorial da realidade? O que é uma pessoa? Qual é a natureza da mente? Existe livre arbítrio ou somos determinados? Além da ficção fornecer um espaço para a livre especulação, a filosofia também vem incorporando elementos da FC para observar questões de uma nova perspectiva ou até mesmo descobrir novos problemas. Não só a filosofia da mente aproveita elementos como androides e *upload* mental, mas também a ética pode se beneficiar desses recursos, como é feito pelo filósofo Derek Parfit (1984) ao desenvolver sua teoria sobre identidade pessoal. Parfit propõe um experimento mental no qual um indivíduo é teletransportado, seu corpo original é copiado átomo por átomo e reproduzido em um outro lugar, e então seu corpo original é destruído. Essa reprodução do indivíduo será o mesmo

¹ Abreviamos ficção científica como FC

indivíduo ou só uma cópia? A continuidade mental ou corporal é mais importante para a identidade pessoal?²

Apesar de frutífera, não faremos esta aproximação temática entre filosofia e FC. O nosso foco são os aspectos formais que caracterizam a estética deste gênero e que, por serem majoritariamente discutidos dentro dos estudos literários, podem se beneficiar de conceitos e métodos filosóficos. O gênero de ficção científica é normalmente entendido a partir de seu conteúdo, sendo definido pelo senso comum e até por alguns críticos como histórias desenvolvidas a partir de um inventário de inovações tecnológicas e científicas. Entretanto, este tipo de definição, além de limitante, não faz jus ao caráter especulativo e filosófico da ficção científica e ignora os elementos estéticos desta.

Existem definições que pretendem ser formais de FC, sendo uma das mais influentes a do crítico literário Darko Suvin : “um gênero literário ou construto verbal cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação de estranhamento e cognição, e cujo dispositivo principal é um quadro [*framework*] imaginativo alternativo ao ambiente empírico do autor” (Suvin, 1979, p.7) . Esse quadro funcionaria como um espelho, sendo o mundo novo e seus habitantes um reflexo do nosso mundo e do humano, mas que além de refletir, também transforma, pois ao confrontarmos nosso sistema de normas estabelecido com um outro, percebemos que nosso conjunto de normas é mutável e sujeito a transformações. O estranhamento, conceito originado pelo formalismo russo, é uma propriedade estética da linguagem poética que prolonga e dificulta a percepção, a fim de libertá-la da automatização gerada pela linguagem quotidiana. Ao descrever objetos familiares de um modo mais detalhado ou inusitado, o espectador é levado a perceber esses objetos como se fossem desconhecidos (Chklovsky, 2013). Através do efeito do estranhamento, a arte proporciona uma visão mais distanciada dos objetos, o que faz com que os vejamos de uma perspectiva nova e reveladora. Suvin nota que outros gêneros também produzem o efeito do estranhamento, como a fantasia, o mito e o conto de fadas. Mas nesses gêneros, o estranhamento é gerado por um mundo impossível, mágico ou sobrenatural que não seria acompanhado de uma abordagem cognitiva. Assim como o estranhamento afasta a FC do “naturalismo”³, segundo Suvin, a cognição a afasta da fantasia. O autor esclarece que entende

² Este experimento mental é a releitura de um outro: O navio de Teseu, originado na antiguidade clássica. Na versão original, imagina-se um navio cujas peças são substituídas uma por uma. O navio continua o mesmo? Se não, em que momento ele deixa de sê-lo?

³ Suvin utiliza os termos ‘naturalismo’ e ‘realismo’ para se referir a literatura não-fantástica em geral, não se referindo especificamente aos estilos literários do século XIX.

a cognição como um conhecimento científico, mas não no sentido estrito, e sim como um corpo de conhecimento mais abrangente e crítico, que “combina uma crença nas potencialidades da razão com a dúvida metodológica nos casos mais significativos” (Suvin, 1979, p.10). A cognição é tão importante para a estética da FC que a qualidade da obra será julgada levando em consideração a precisão das explicações, especulações e analogias. Em outras palavras, o elemento cognitivo se torna um parâmetro estético na teoria de Suvin. Apesar de muito influente e inovadora, esta definição possui alguns problemas, principalmente devido ao modo demasiadamente flexível que Suvin utiliza os conceitos de estranhamento e cognição, em contraste com sua pretensão de fornecer uma definição precisa. Ademais, como veremos, esta definição parece valer apenas para algumas obras de FC mais literária, não refletindo a realidade de grande parte das obras mais populares. Apesar destas questões, consideramos a teoria de Suvin como um bom ponto de partida, e uma grande contribuição para a pesquisa acadêmica sobre FC.

O estranhamento cognitivo é defendido e elaborado pelo crítico Carl Freedman autor de *Critical Theory and Science Fiction* (2000). Ele observa que a definição dada por Suvin é fechada, ou seja, é uma categoria determinada por condições necessárias e suficientes, o que pode ser problemático. Freedman mostra que, de acordo com essa definição de Suvin, a saga *Star Wars* não seria considerada ficção científica, enquanto as peças de Brecht⁴ seriam, o que é, no mínimo, contraintuitivo. No entanto, o autor argumenta que o problema não está nas condições colocadas pela definição mas na própria natureza deste tipo de categorização. Os gêneros literários não devem ser vistos como classificações estáticas ou caixas onde alguns textos são arquivados e outros não, mas em um sentido dialético, no qual o gênero é uma tendência que é mais ou menos predominante em um texto. Deste modo, as peças de Brecht teriam uma forte tendência ficção científica [*science fiction tendency*], mas sem o foco no aspecto tecnológico, enquanto os filmes de *Star Wars* teriam uma forte tendência FC visual, mas uma fraca tendência FC conceitual. Elucidando a natureza dialética dos gêneros literários, Freedman acrescenta que a própria interação entre estranhamento e cognição é dialética, aproximando a ficção científica da teoria crítica. O autor entende como teoria crítica um pensamento dialético, relacionado mas não limitado a escola de Frankfurt, cujo um dos focos principais é demonstrar a historicidade do âmbito social. Após observar que a FC é raramente privilegiada pelos críticos e outros agentes literários responsáveis pela formação do

⁴ Suvin também se inspira no uso que Brecht faz do conceito de estranhamento, como será discutido adiante. Por isso, é utilizado por Freedman como exemplo.

cânone, Freedman defende que a teoria crítica implicitamente privilegia a FC, mesmo muitas vezes não estando consciente dessa inclinação, devido às perspectivas compartilhadas entre as duas: mutabilidade da história, redutibilidade material e possibilidade utópica. Assim, o que Freedman faz é manter o estranhamento cognitivo como fundamental para uma estética da ficção científica, mas adicionando o elemento dialético no que chama de “tendência FC”. A associação com a teoria crítica pode ser, em alguns momentos, forçosa, mas se provou útil para a nossa elaboração do conceito de cognição.

Outra definição particularmente interessante é a da também crítica literária Seo-Young Chu. Em seu livro *“Do metaphors dream of literal sleep?”* a autora concorda que o estranhamento cognitivo seja um aspecto essencial para a FC, mas para ela esse efeito é gerado pelos objetos representados pelo gênero, e não pela estrutura formal das obras, como é defendido por Suvin. Deste modo, a FC não seria o oposto do realismo⁵, mas um “realismo de alta intensidade” pois representaria esses objetos que não estão prontamente ou facilmente disponíveis para o entendimento. Os textos considerados realistas são aqueles onde uma “mimese de baixa intensidade” predomina, pois representa objetos mundanos, enquanto os textos de FC são aqueles cuja “mimese de alta intensidade” predomina. Nestes, referentes complexos que desafiam a representação direta (por serem mais abstratos ou desconhecidos), são representados como metáforas, que são tratadas e desenvolvidas de forma literal nas obras. Por exemplo, a globalização é um conceito muito amplo, difícil de ser compreendido, que então é representado pelo ciberespaço. Esta metáfora, no entanto, é elaborada dentro da narrativa, adquirindo uma concretude que faz com que se possa imaginá-la e entendê-la em mais detalhes, o que por sua vez pode iluminar o conceito de globalização. Por este motivo, a FC realiza, segundo a autora, uma “literalização de metáforas”. Assim como as outras, esta teoria tem seus problemas. Sua desvantagem é ampliar muito a definição de FC, além de acabar supervalorizando o gênero enquanto desvaloriza obras realistas, ao estabelecer uma escala de intensidade representativa. No entanto, sua teoria foca mais nos aspectos literários e até poéticos do gênero, comumente ignorados.

Tanto estranhamento cognitivo quanto a literalização de metáforas têm pontos fortes e fracos e, apesar de parecerem antagônicas, possuem aspectos em comum. Os principais problemas surgem da imprecisão de alguns dos conceitos utilizados, como o estranhamento⁶.

⁵ Chu, como Suvin, utiliza o termo ‘realismo’ de modo amplo.

⁶ Suvin utiliza o termo ‘*estrangement*’ para se referir tanto ao conceito de Chklovski, ‘ostranenie,’ no original russo (também traduzido como singularização ou desfamiliarização), e ao conceito de Brecht, ‘*Verfremdungseffekt*’, no original alemão (também traduzido como alienação). Para refletir a indistinção de

Suvin afirma que o estranhamento afasta a FC do realismo, pois esta causaria mais este efeito. Entretanto, o conceito original se refere a uma propriedade da arte em geral, inclusive da ficção realista, e pode ser gerado de várias formas. Chklovsky usa como exemplo Tolstói e o próprio Suvin menciona as peças de Brecht (que não escreveu nenhuma obra de FC) como referência, e o efeito pode ser alcançado de várias formas, de modo que uma gradação entre o estranhamento gerado pelo realismo e pela FC não seria tão linear quanto propõe o crítico. Chu também parece se afastar da definição original ao afirmar que, na FC, o estranhamento é gerado pelos próprios objetos e, portanto, não seria uma propriedade formal. Contudo, o estranhamento foi originalmente proposto para descrever o efeito gerado pelo processo artístico que altera a percepção, sendo independente dos objetos. Esta variação no emprego do estranhamento é um dos casos que demandam uma investigação mais detalhada dos conceitos, e acreditamos que pode dissolver um dos pontos da contenda entre Suvin e Chu. Outro caso é a noção de cognição ou cognoscibilidade, que é definida de modo vago por ambos, o que dificulta verificar se as obras de ficção científica realmente atendem este quesito. Para esclarecer e enriquecer esses e outros conceitos utilizados pelos críticos vamos apresentar e explicar a interpretação de filósofos e comentadores estabelecidos dos conceitos de *Mimese*, *Novum* e Materialismo. A hipótese é que, após refinar e fundamentar as concepções de Suvin e Chu com estes conceitos, além de analisar as teorias de outros críticos e autores do gênero como Adam Roberts, Samuel Delany, Fredric Jameson e Carl Freedman, chegaremos a uma caracterização da estética da Ficção Científica, o modo como ela representa seus objetos e altera nossa percepção sobre eles. Seguindo Freedman, não buscamos por uma definição fechada, mas por características que nos permitam reconhecer e diferenciar obras que possuem uma predominância da tendência FC. Como o crítico observa, antes do problema da definição, existe o problema da descrição do gênero.

Para determinarmos os elementos que caracterizam a FC, analisamos e avaliamos as propostas de críticos literários. Além da consistência interna dos argumentos, serão considerados o uso dos conceitos e a força explicativa de cada teoria. Para tal, as definições originais dos conceitos serão recuperadas e as interpretações de filósofos e comentadores serão consultadas. Elegeremos os conceitos e argumentos mais úteis para nossos objetivos, ou mostraremos que existe uma compatibilidade quando for o caso. Obras de ficção do gênero em questão serão usadas para ilustrar, demonstrar e aferir argumentos. Os textos de língua

Suvin, utilizamos ‘estranhamento’ como tradução, e colocamos o original entre colchetes quando é necessário especificar qual conceito está sendo utilizado.

inglesa serão lidos no original, enquanto para textos de demais línguas serão utilizadas traduções em inglês e português. A fim de promover o diálogo entre as teorias de críticos literários, além de filósofos como Aristóteles, Marx e Engels, Adorno, Bloch, Habermas, dentre outros, a dissertação será articulada ao redor dos três conceitos chave mencionados, sendo cada um discutido em um capítulo.

No primeiro capítulo, investigamos quais são as estratégias representativas e os objetos representados pela FC; utilizamos o conceito clássico de *mimese*⁷ como ponto de partida, estabelecendo-o como reconhecimento por semelhança. Nos valem das considerações de Theodor Adorno para melhor compreender a *mimese* e como ela pode ser mediada pela forma, o que nos permite conectar este conceito com o de estranhamento, tal como concebido no formalismo russo e por Bertolt Brecht.

Em seguida, no segundo capítulo, nos aprofundamos nas invenções características do gênero, o *novum*, e a construção dos universos ficcionais. Partimos do que Suvin considera como suas características fundamentais: sua historicidade, o modo como é necessariamente entendido em relação a determinada época, e seu caráter totalizante, que determina a lógica da narrativa e os elementos do universo ficcional.

Por fim, no terceiro capítulo, analisamos e problematizamos o conceito de cognição usado por Suvin, recorrendo a demais críticos literários e filósofos. Identificamos que o aspecto central da cognição da FC é o materialismo histórico, uma vez que o gênero procura explorar as transformações da realidade material a partir de seu principal catalisador: o avanço técnico-científico. Isto se deve ao fato da realidade ser em grande medida fruto da produção humana, e o processo de produção tem sido cada vez mais determinado por esse avanço.

⁷ Seguimos a decisão de Paulo Pinheiro de traduzir *mimesis* por *mimese*.

Capítulo 1 - Mimese

Optamos por usar a mimese por ser um conceito mais clássico da estética, facilitar a aproximação entre filosofia e literatura e por acreditarmos que o estranhamento pode ser melhor compreendido através da mimese. Deste modo, iniciamos este capítulo com as concepções clássicas de mimese, não apenas por motivos historiográficos, mas também para salientar que seu caráter criativo, e não somente imitativo, sempre esteve presente em sua definição. Para tal, fazemos uma breve exposição dos textos nos quais a mimese é discutida: A República de Platão (livros III e X) e a Poética de Aristóteles. Como apoio, consultamos três comentadores, Paulo Pinheiro, Jeanne-Marie Gagnebin e Luiz Costa Lima, que elucidaram como os filósofos entendiam o conceito. O conceito de mimese não fica circunscrito na antiguidade, sendo recuperado ao longo do desenvolvimento de teorias estéticas. Apesar da grande quantidade de nomes importantes que se valeram deste conceito, como Benjamin, Auerbach, etc, nesta dissertação focaremos na abordagem de Theodor Adorno, devido a construção do conceito de mimese não somente em relação à forma, mas também à magia e ao conhecimento científico, voltando a ser relevante no terceiro capítulo. Explicamos como o filósofo concebe a mimese em diferentes contextos de seu pensamento, utilizando a mediação formal para diferenciar a mimese como imitação de uma mais elaborada, que se assemelha ao conceito de estranhamento. Para melhor entendermos este último conceito, recuperamos a definição original, elaborada pelo formalismo russo e explicitamos seu caráter formal/processual, inerente a toda arte, inclusive a realista. Mostramos que o estranhamento é um dispositivo mimético, que visa em última instância representar um objeto de modo a alterar nossa percepção sobre ele. Explicamos como Suvin caracteriza o estranhamento, seu lugar em sua teoria e apontamos os principais problemas. Expomos a crítica de Chu, a alternativa proposta por ela da mimese de alta intensidade e os principais problemas. Propomos que a disparidade entre os objetos e suas representações gera o estranhamento, mostrando a compatibilidade das teorias.

1.1 - Semelhança

A mimese é um dos conceitos mais antigos da estética, sendo introduzido no discurso filosófico por Platão. No diálogo *A República*, a arte é discutida principalmente nos livros III e X, nos quais o filósofo faz sua famosa crítica à arte e aos poetas. Primeiramente, considera-se o impacto das histórias e da música na formação dos cidadãos e seu potencial de agitar as emoções, devendo então serem restringidas e controladas. Entretanto, o que leva à condenação da arte em última instância é sua natureza “imitativa” ou mimética: de acordo com a teoria platônica, os objetos do mundo sensível são cópias imperfeitas dos conceitos, pertencentes ao mundo das ideias. A arte, que busca imitar esses objetos sensíveis, seria então uma cópia da cópia, se afastando muito da verdade. Entretanto, o termo ‘imitação’ tem sido questionado por estudiosos da área como tradução de mimese:

Cabe aqui lembrar que, na época de Platão, a "representação" artística em geral é chamada de *mimesis*. A tradução por "imitação" empobrece muito o sentido. Os gregos clássicos pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na *mimesis*, na representação, ou, melhor, na "apresentação" da beleza do mundo (mais *Darstellung* que *Vorstellung*); a música é o exemplo privilegiado de *mimesis*, sem que seja imitativa no nosso sentido restrito. (Gagnebin, 1993, p. 69)

A autora esclarece que a arte grega da antiguidade de fato tende a ser figurativa, o que é explicado por uma visão que prioriza o objeto ao invés da subjetividade do artista. As obras, então, devem almejar uma representação fiel, se aproximando ao máximo do objeto e sua beleza. De todo modo, a mimese e arte em geral são discutidas em Platão apenas na medida em que são relevantes para a educação, ética e política. Uma análise mais predominantemente artística da mimese será realizada por Aristóteles em seu tratado intitulado *Poética*. Neste, são explorados principalmente os poemas trágicos e seu modo de confecção.

Para Aristóteles, a arte poética se origina de uma tendência natural do ser humano de mimetizar, que seria uma forma de conhecer realizada desde a infância e é prazerosa, as pessoas sentem prazer ao observar imagens e associá-las com outras coisas. Como aponta Gagnebin, este conhecimento (e o prazer produzido) provém do reconhecimento de semelhanças, ou ainda, na produção de relações entre imagens (representações) e os objetos que elas representam (realidade). No caso da metáfora, entretanto, a relação se dá entre elementos da linguagem, que são comparados não pelas características dos objetos que

representam, mas pelas semelhanças entre as próprias representações. Desta forma, a linguagem tem autonomia em relação à realidade concreta e permite o estabelecimento de novas relações entre representações. A autora conclui, então, que o impulso mimético “repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e produzi-las na linguagem” (Gagnebin, 1993, p.71).

Esta questão do reconhecimento e relação com a realidade também é elaborada em *Mimesis e Modernidade*, por Luiz Costa Lima. Este também contesta a ideia de mimese como imitação, defendendo que essa é melhor entendida como um conceito mais dinâmico que medeia a transformação da realidade em arte. Segundo o autor, a mimese “se alimenta da matéria histórica”, mas não é idêntica à ela, pois

a configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria. Estabelecer tal identificação seria fazer da obra um simulacro de algo que se desenrolou e se encerrou. A mimesis, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um significado, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a mimesis continue a ser significante perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado. Ou seja, se como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária (Lima, 2003, p. 45)

A semelhança entre representação e objeto é importante para que se possa construir um significado, mas não é absoluta. Certa medida de diferença também é importante para permitir essas variações interpretativas que transformam o significado, e esta mutabilidade é um dos motivos pelos quais a arte adquire um caráter atemporal, sendo possível compreender e ressignificar obras que foram criadas em épocas ou locais distintos. Ao reduzir a mimese à imitação, perde-se uma característica fundamental identificada por Aristóteles: sua pretensão ao universal a partir da abstração do singular. Em uma passagem particularmente importante da *Poética*, o filósofo compara poetas e historiadores:

Também fica evidente, a partir do que foi dito, que a tarefa do poeta não é dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixam de ser relatos históricos por se

servirem ou não dos recursos da metrificaco), mas porque em se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia  mais filosófica e mais nobre que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular. Universal  o que se apresenta a tal tipo de homem que fará ou dirá tal tipo de coisa em conformidade com a verossimilhança ou a necessidade; eis ao que a poesia visa, muito embora atribua nomes às personagens. Particular  o que fez Alcibiades ou o que lhe aconteceu. (Poética, 1451a37-1451b7.)

A representao de eventos que não ocorreram não pode ser realizada pela imitao pura e simples. Mesmo em ficoes realistas, o autor extrapola os fatos, inventa personagens e situaoes, cria um novo encadeamento de causas e efeitos. O realismo, ou a fidelidade  realidade empírica,  alcançado através da verossimilhança e necessidade, como  frisado pelo filósofo ao longo do tratado. As aoes dos personagens devem ser plausíveis, observando o modo como as pessoas agem na realidade e sendo coerentes com a lógica interna da narrativa. Em última instância, porém, o objetivo final do poeta trágico não  a representao exata, mas uma que desperte emooes intensas na audiência. Assim, a mimese também possui um aspecto criativo, como afirma Paulo Pinheiro, pois o autor cria “uma imagem poética que introduz algo de novo, ou seja, que introduz uma diferença, como, por exemplo, o caráter enobrecedor da *mmsis* trágica” (Pinheiro, 2023, p. 8).  deste modo que o poeta consegue criar uma história que, podendo ou não ser sobre um evento ou pessoa em particular, consegue ainda dizer sobre aspectos mais amplos da experiência humana em geral.

A partir destas consideraoes acerca da concepo clássica da mimese, concluímos que esta  melhor entendida como uma representao fundamentada no reconhecimento de semelhanças. Na arte, o processo mimético consiste em “capturar” elementos da realidade e reconfigurá-los para formar uma “imagem poética”, que seja verossímil e possa ser reconhecida por uma audiência. A imitao faz parte deste processo, mas não  sua totalidade. Entretanto, a palavra mimese tem sido utilizada como sinnimo de imitao em várias obras canônicas, incluindo as que serão discutidas nesta dissertao. Ademais, existem de fato representaoes mais próximas da realidade do que outras, podendo ser entendidas em certo sentido como imitao. Deste modo, precisamos ser capazes de diferenciar, dentro deste conceito expandido de mimese, os variados “graus” de proximidade com a realidade que uma representao pode ter. Para tal, iremos considerar os diferentes modos como o filósofo Theodor Adorno utiliza o conceito de mimese ao longo de sua obra, relativamente  noo de “mediao”. A mimese tem um papel complexo no pensamento do filósofo alemão, sendo tratada principalmente na *Dialética do Esclarecimento* e na *Teoria Estética*. Como observa

Gagnebin, o status da mimese muda de uma obra para outra, sendo então importante entendermos sob qual perspectiva o conceito é discutido em cada momento.

A *Dialética do Esclarecimento*, escrita conjuntamente por Adorno e Horkheimer em 1947, tem como principal objeto de análise o Esclarecimento, ou o desenvolvimento da técnica de dominação da natureza (ou racionalização), e porque, ao invés de levar a humanidade a um estado de coisas mais humano, este processo culminou nos eventos da Segunda Guerra Mundial. A principal tese da obra é de que existe uma dialética entre mito e esclarecimento, ou seja, o esclarecimento se torna mítico, enquanto o mito já era um modo de conhecer e controlar a natureza. Voltamos a discutir o esclarecimento em si nos próximos capítulos, mas, para a presente discussão, o foco será a mimese e seu papel nesta dialética.

Nesta obra a mimese aparece em sua forma arcaica, associada ao seu papel no mito. Nos primórdios da história humana, os rituais eram baseados na crença de que imagens têm poder de conjuração, que a imitação de uma coisa é uma forma de controlá-la ou possuí-la:

O mundo da magia ainda continha distinções, cujos vestígios desapareceram até mesmo da forma linguística. As múltiplas afinidades entre os entes são recalçadas pela única relação entre o sujeito doador de sentido e o objeto sem sentido, entre o significado racional e o portador ocasional do significado. No estágio mágico, sonho e imagem não eram tidos como meros sinais da coisa, mas como ligados a esta por semelhança ou pelo nome. A relação não é da intenção, mas do parentesco. Como na ciência, a magia visa a fins, mas ela os persegue pela mimese, não pelo distanciamento progressivo em relação ao objeto. (Adorno, 2006, p.22)

Nos rituais e crenças mágicas, objeto e representação são a mesma coisa. Os deuses eram os elementos naturais, as máscaras eram os espíritos, ou seja, a mimese é imediata, há não somente uma proximidade, mas uma identidade entre objeto ou sujeito e aquilo que é mimetizado por ele. Como explica Gagnebin, este comportamento tenta desviar o medo a partir de um processo de aproximação e identificação: o animal confrontado com um predador se finge de morto, tentando se confundir com o ambiente. As máscaras eram uma tentativa de, ao mimetizar o monstruoso, aproximar tanto o sujeito do outro que lhe causa medo de modo que este não o conseguisse identificar como diferente, uma vítima em potencial. Com o avanço de esclarecimento, este tipo de mimese mágica perde lugar, mas a imitação se manifesta no conhecimento racional através da repetibilidade dos experimentos científicos, reconhecimento de padrões, criação de modelos e imitação de processos naturais, que são características importantes da prática científica.

Ou seja, o conceito de mimese explorado na Dialética do Esclarecimento é o mais imediato. É associado a rituais mágicos e a prática científica, sendo primariamente uma forma de controle. Apesar desta conotação negativa, a mimese ainda pode ter um lugar na arte, sendo esta o “refúgio do comportamento mimético” (Adorno, 1990, p. 68). No entanto, a mimese na arte moderna não pode ser esta imediata, a simples imitação. Um dos principais temas da *Teoria Estética*, obra na qual Adorno aborda a mimese na arte, é a relação entre arte e realidade empírica. Se, por um lado, a arte não pode ser idêntica à realidade, ela também não pode ser completamente diferente. Em outras palavras, a mimese não pode ser uma imitação direta, mas, ainda assim, é um aspecto necessário. Esta relação, além de dialética, é altamente complexa, pois cada obra tem que se equilibrar entre a ruptura total com o estado de coisas e se tornar ideológica; e a identificação total, perdendo então a capacidade de criticar a sociedade. A arte, então, deve capturar aquilo que almeja representar e metabolizá-lo, rearranjando suas partes em algo diferente. Este processo de rearranjo, ou construtivo, é o princípio formal da arte, que faz com que a obra seja diferente da realidade. Nas palavras do autor:

A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo que mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão de si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. (Adorno, 1990, p. 166)

O filósofo utiliza o fenômeno da refração da luz como uma analogia desse processo: quando um feixe de luz passa de um meio para outro com uma densidade diferente, a direção do feixe é deslocada. Este fenômeno é que revela as cores que compõem a luz branca quando esta passa por um prisma, ou que faz com que objetos submersos em água pareçam mais próximos quando vistos da superfície. A realidade e a arte são estes dois meios diferentes, de modo que quando algo da realidade “passa” para o meio artístico, ele é deslocado. Assim, um mesmo objeto passa a ser percebido de modo diferente apenas por ser deslocado da esfera empírica para a esfera artística. O que torna esses meios diferentes é a forma, é ela faz a mediação entre arte e realidade, criando esse “plano de refração”. A mimese, portanto, é apenas uma parte do processo de representação, pois a sua construção inclui o rearranjo daquilo que é representado. Isso se assemelha ao modo como Costa Lima descreve o processo da mimese, como visto anteriormente, mas, para Adorno, a transformação da matéria é exacerbada na arte moderna. O modernismo é caracterizado por ser menos figurativo, quando não totalmente abstrato. O cubismo, o impressionismo, o expressionismo, dentre outros, se

rompem com a tradição cultural ocidental ao se afastarem da aparência da realidade, assumindo, e não tentando esconder, o caráter de “coisa feita” das obras. As obras são menos figurativas pois elas “quebram” mais aquilo que será representado, para poder rearranjá-lo de modos mais diferentes. Quanto mais “quebrado”, mais intenso será o processo construtivo, que deverá organizar e unificar em uma obra esses “pedaços” segundo uma lógica própria, pois, como não almeja ser figurativo, não pode se orientar imitando a realidade. Considerando a “racionalidade” como aquilo que unifica elementos díspares, o processo construtivo dessas obras é mais racional. Portanto, na arte moderna, a mimese é mediada pela racionalidade do processo construtivo formal de forma mais intensa.

Em suma, Adorno identifica uma transformação no papel da mimese em diferentes áreas da experiência humana. Sua iteração arcaica é marcada pela proximidade ou imediatidade entre representação e objeto, figurando principalmente em rituais mágicos. Conforme a magia perde lugar no mundo, a mimese também é secularizada e passa a fazer parte da técnica, mas também, na arte. A mimese pode se “refugiar” na arte contanto que seja mediada pela racionalidade do princípio construtivo formal. Em outras palavras, a realidade fornece a matéria prima, que será “capturada” pelo procedimento mimético. Esta matéria será então rearticulada, seguindo a lógica interna da obra, criando a representação.

Este procedimento de deslocar um objeto da realidade para o meio artístico é também, para os próximos autores, uma característica central da arte.

1.2 - Estranhamento

Para formular sua definição, Suvin usa o conceito de estranhamento, tendo como referência dois autores específicos:

Este conceito foi primeiro desenvolvido sobre textos não naturalistas pelos formalistas russos (“ostranenie,” Viktor Shklovsky) e fundamentado com mais sucessos por uma abordagem antropológica e histórica na obra de Bertolt Brecht, que queria escrever “peças para uma época científica” (Suvin, 1979, p. 6, tradução nossa)

Antes de nos aprofundarmos na teoria de Suvin, voltaremos a esses autores para melhor entendermos o conceito. O primeiro deles é o crítico literário representante do

formalismo russo Viktor Chklóvski⁸. O Formalismo Russo foi um movimento intelectual que surgiu nas primeiras décadas do século XX e se concentrou no estudo dos elementos formais e estruturais dos textos literários como linguagem, estilo, estrutura narrativa e dispositivos literários, em vez de considerar apenas seu conteúdo temático.

Em um dos primeiros textos produzidos com esta abordagem, *A arte como Procedimento*, Chklovsky argumenta contra uma noção corrente na época de que a arte seria uma forma de pensar com imagens. Segundo um dos defensores desta teoria, Ovsianiko-Kulikovski, a arte é um tipo de pensamento que utiliza imagens para proporcionar uma certa economia das forças mentais. Isto ocorreria pois as imagens seriam agrupamentos de objetos e ações heterogêneas sob um predicado constante (símbolo) que explicaria de forma mais simples e familiar o que ela representa. Uma primeira insuficiência desta teoria é que alguns tipos de arte, como a música, a arquitetura e a poesia lírica, resistem a serem concebidas a partir de imagens. Ademais, não explica como se dá o desenvolvimento da arte, sendo que as imagens, predicados constantes, não mudam; são transmitidas entre poetas através dos séculos ao redor do mundo. Chklovsky identifica a causa dos problemas desta teoria no fato dela não reconhecer que existe, na verdade, dois tipos de imagem, uma prosaica e uma poética. A imagem prosaica, usada no cotidiano, é a que possui esse caráter prático e facilitador. Em contrapartida, a imagem poética, usada na arte, é um meio de reforçar a impressão. Assim como outras figuras da linguagem poética – como a repetição, simetria, hipérbole – essa imagem é um recurso ou procedimento utilizado para “reforçar a sensação produzida por um objeto (numa obra, as palavras e até os sons podem ser objetos)” (Chklóvski, 2013, p. 87). As leis de economia de forças aplicadas na linguagem cotidiana não podem ser transferidas para a linguagem poética. Esta economia é realizada a partir da automatização e do hábito, que fazem com que as pessoas não precisem nem pronunciar as palavras inteiras pois são capazes de reconhecê-las pelos seus traços. Apesar da vantagem prática, há também um empobrecimento da experiência: “Assim a vida desaparece, transformando-se em nada. A automatização engole os objetos, as roupas, os móveis, a mulher e o medo da guerra” (Chklóvski, 2013, p. 91). A linguagem poética é, então, a antítese desta economia ou o antídoto para este embotamento da experiência:

⁸ Também transliterado como Chklovsky ou Shklovsky. Seguimos a transliteração utilizada por Roberto Leal Ferreira.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam de arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização⁹ dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa para a arte. (Chklóvski, 2013, p. 91)

Existem diferentes meios pelos quais essa desautomatização pode ser realizada. Chklóvski usa como exemplo escritores renomados da literatura russa, como Tolstói e Gogol, que costumam descrever objetos de modo não usual, usando palavras que não são normalmente usadas para descrevê-los. Isso é feito para que o leitor possa ver esses objetos como se fosse a primeira vez, revelando novas características ou as ressignificando. Esse recurso é também muito utilizado na arte erótica, onde os objetos e atos sexuais não são descritos explicitamente, mas por meio de metáforas e eufemismos. Outro exemplo é o conto *O Cavalo*, que, ao ser narrado por um cavalo, apresenta hábitos humanos pela perspectiva de um ser “de fora”, que não compartilha das crenças e vivências humanas e pode, então, percebê-las como estranhas. Já no caso da poesia, a própria língua passa a ser um obstáculo, dificultando o entendimento e obrigando o leitor a se deter mais longamente sobre cada verso. Em todos esses casos o procedimento utilizado é o estranhamento, que consiste na “transferência de um objeto de sua percepção atual para a esfera de uma nova percepção” (2013, p. 104). Essa transferência faz com que o objeto não seja facilmente reconhecido, como na linguagem cotidiana, de modo que instigue uma maior reflexão acerca desse.

Um procedimento semelhante é defendido pelo dramaturgo Bertold Brecht, conhecido pelo desenvolvimento do Teatro Épico Suvin e quem Suvin considera ter fundamentado o estranhamento “com mais sucesso”. Influenciado por Chklóvski, Brecht elabora seu conceito de estranhamento [*Verfremdungseffekt*] ou *V-Effekt*: “Uma representação que aliena é aquela que nos permite reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo que o faz parecer desconhecido” (Brecht, 1964, p. 8). Os fenômenos socialmente condicionados são encobertos pela familiaridade, fazendo-os parecer triviais e, portanto, não necessitando de serem examinados ou compreendidos mais profundamente. A tarefa principal do teatro deveria ser a de despertar uma postura crítica no espectador, pois esta seria a postura mais adequada a uma “era científica”. Segundo Brecht, cada época tem um tipo de entretenimento, determinado pelas condições históricas e sociais, que irá moldar o tipo de narrativa, temas e pontos de vista

⁹ Como mencionado anteriormente, ‘singularização’ é uma outra forma de traduzir estranhamento [*Ostranenie*]

predominantes. Apesar de ainda conseguirmos sentir prazer com obras produzidas em outros momentos, deveríamos nos empenhar em produzir uma arte mais compatível com as condições de nossa própria época. É devido ao modo incorreto em que as relações entre as pessoas são representadas que não sentimos mais tanto prazer com o teatro, pois nossas relações mudaram, enquanto os modos de representar permanecem os mesmos.

O que define os tempos modernos para Brecht é a ciência, pois o desenvolvimento desta afetou nossas vidas e relações, devido aos novos modos de organização e produção permitidos pelos avanços tecnológicos, ao maior controle sobre a natureza e as mudanças no ambiente e no ritmo da vida. Entretanto, a classe dominante mantém a ciência presa aos seus interesses de dominação da natureza, impedindo que ela promova avanços na esfera das relações sociais, de modo que “o que poderia ter sido progresso para todos se tornou avanço para poucos” (Brecht, 1964, p. 4). O teatro épico é a aplicação deste olhar científico, mais especificamente, materialista histórico, nas relações sociais:

Para transformar sua aceitação passível em estado de desconfiança investigativa, ele precisaria desenvolver o olhar distanciado que o grande Galileu usou para observar o balanço de um lustre. Ele estava espantado [*amazed*] pelo seu movimento pendular, como se ele não esperasse e não pudesse entendê-lo, e isso o permitiu a chegar às leis que o governavam. Esta é a percepção, desconcertante mas frutífera, que o teatro deve provocar com suas representações da vida social humana. Deve espantar seu público, e isto pode ser alcançado pela técnica de alienar o familiar. (Brecht, 1964, p. 9, tradução nossa)

O tipo de atitude que os herdeiros de uma era científica gostariam de ter para se entreterem com o teatro é, portanto, a crítica. Assim como as pessoas, mais do que nunca, ativamente transformam o mundo, devem também ter esta postura ativa e transformadora com o teatro. Para tal, o teatro deve se voltar para aqueles que de fato mais produzem, a classe trabalhadora, se deixando guiar por eles e refletindo seus problemas. Afinal, para representar efetivamente a realidade, o teatro deve ser concebido a partir dela.

O efeito imersivo causado pelo teatro tradicional não incita essa atitude crítica. Os espectadores assistem a peça como em transe, passivamente, “encaram ao invés de ver” e quanto melhor os atores performam, mais profundo é este estado. Os personagens principais são vagos para facilitar a identificação, as sensações produzidas são bem definidas, e o mundo apresentado é consistente, em oposição ao mundo real contraditório. Ademais, a sociedade na

audiência é incapaz de influenciar a sociedade dos palcos, tendo os sentimentos e pensamentos dos personagens forçados sobre ela.

Com o intuito de produzir o efeito contrário do teatro tradicional, o teatro épico utiliza técnicas de representação radicalmente diferentes. Por exemplo, os atores não devem simplesmente imitar as ações e falas das pessoas. Devem buscar entender, através do engajamento com a luta de classes, as forças históricas e materiais que condicionam as crenças e comportamentos que ele pode observar nas pessoas, para então representá-los de modo mais completo. O personagem seria uma representação de todos que viviam em determinada época, mesmo pessoas de diferentes classes, lugares ou condições. Mesmo vivendo sob as mesmas condições históricas, essas pessoas teriam diferentes reações e crenças, que serão incorporadas como contradições em um mesmo personagem, que mudará de opinião ou fará afirmações contraditórias. O ator não deve se transformar completamente no personagem. Para a fala, não deve usar cadências e ritmos que acalmam o espectador. A audiência deve ter completa liberdade de ter seus próprios sentimentos. As cenas não devem ser apressadas, para que a audiência tenha tempo para refletir. O aspecto ensaiado também não deve ser disfarçado, os atores sabem como a peça termina e, portanto, devem se comportar assim. Quando os personagens retratados são influenciados por um contexto histórico diferente, essa diferença deve ser preservada, então deve-se dificultar a identificação do espectador com eles.

Assim, espera-se que o espectador perceba a si próprio como sendo historicamente determinado também, e tão peculiar quanto havia considerado os personagens, despertando sua atitude crítica. O campo deve ser definido historicamente, pois ao fazermos períodos passados parecerem com o atual retirando de sua estrutura o que os torna diferentes, reforçamos a aparência de que as coisas sempre foram assim, naturalizando-as. Ao explicitar as particularidades e impermanência de épocas passadas, o período atual poderá ser visto como impermanente também.

Em suma, o efeito de estranhamento almejado por Brecht tem como objetivo principal desnaturalizar as relações sociais e o modo como a sociedade funciona em geral, ou seja, visa alterar a percepção do espectador para que este perceba suas condições de vida como históricas e mutáveis. Este efeito é alcançado sobretudo com técnicas teatrais, como as descritas acima, sendo então um procedimento formal. É este uso do estranhamento que Suvin

considera mais “antropológico” e argumenta ser característico da ficção científica¹⁰. Antes de aferirmos esta proposição, consideremos o que nossa investigação dos conceitos de mimese e estranhamento nos revelaram até agora.

O estranhamento é um procedimento mimético, na medida em que representa objetos ou forma uma imagem. Esta mimese, no entanto, não é imediata, pois a imagem formada não é uma reflexão exata do objeto, mas sim uma imagem poética que visa alterar a percepção que o espectador tem desse objeto. Utilizando a analogia com a refração de Adorno, a nossa percepção do objeto muda devido a mudança de meios. O “meio” artístico ou poético se diferencia do “meio” cotidiano pela sua própria forma, seja utilizando figuras de linguagem como metáforas e metonímias, de narradores “de fora” ou até propriedades fonéticas e rítmicas. Podemos perceber a relação entre o procedimento de estranhamento, o de alienação e a mimese mediada: se referem a um modo de representar cujo objetivo é alterar a percepção que se tem de um objeto através do deslocamento deste. Cria-se, então, uma distância entre objeto e representação. Seriam um tipo de mimese que foca na diferença, visam dificultar o reconhecimento por semelhanças, mas apenas para reforçar a percepção. Em última instância, ainda é necessário reconhecer o objeto representado.

Quando Ernst Bloch afirma que “alienação, estranhamento: esses termos estão unidos pelo alienígena, o externo” (Bloch, 1970, p.121), ele não estava se referindo, necessariamente, à Ficção Científica, mas nos ajuda a conectar os temas. Este gênero é uma grande fonte de distâncias, sejam temporais ou espaciais, e personagens que são literalmente “de fora”; fornecendo múltiplas possibilidades de observar nossa realidade a partir de perspectivas diferentes:

Comer é nojento, não é? De modo abstrato, quero dizer. Quando se está acostumada com estações de recarga no hiperespaço, com luz do sol e raios cósmicos, quando as maiores belezas que você conhece repousam no coração de uma grande máquina, é difícil entender o apelo de usar ossos que saem de buracos em gengivas cobertas de saliva para esmagar coisas que crescem na terra de modo que virem uma pasta que vai descer pelo úmido tubo conectando sua boca ao saco ácido sob seu coração. Os novos recrutas levam muito tempo para se acostumar, depois que decantam. (El Mothar, Gladstone, 2021, p. 47)

¹⁰ Reforçamos que Brecht não escreveu obras de FC. A literatura moderna em geral é influenciada pelas constantes mudanças advindas na “era científica”, não fazendo delas obras de ficção científica. Apesar das afinidades que Suvin vê entre Brecht e sua visão de FC, as obras deste gênero tendem a ser imersivas, o que Brecht considera inadequado para incitar uma reflexão crítica.

Nesta passagem, o habitual ato de comer é descrito de uma forma detalhada e visceral, gerando desconforto. A descrição de dentes como “ossos que saem de buracos na gengiva” é, certamente, pouco usual, podendo ser a primeira vez que o leitor pense nessas estruturas que utiliza todos os dias desse jeito. Neste caso, essa perspectiva diferenciada é fruto de uma narradora não humana, como no caso do cavalo de Tolstoi, que, por ser feita de peças mecânicas, não precisa comer.

Além de experiências mais comuns, a Ficção Científica nos ajuda a lidar com questões emergentes da nova relação entre humanos e a natureza proporcionada pelo avanço da ciência e da técnica, como observa Brecht. No prefácio de *Frankenstein*, um clássico do gênero, Percy Shelley justifica o evento fantástico escolhido por Mary Shelley para basear sua narrativa, a reanimação de um cadáver, afirmando que este

Impôs-se pela novidade das situações que desenvolve, novidade que, embora impossível como fato físico, abre um ponto de vista mais amplo e mais abrangente à imaginação no delineamento das paixões humanas do que qualquer outro que possa ser proporcionado pelas relações normais entre acontecimentos concretos. (Shelley, P. B., 2015, p. 73)

Uma vez estabelecido o conceito de estranhamento, veremos agora como ele ocorre na ficção científica segundo Darko Suvin. O estranhamento, como vimos, seria característico de toda arte. Entretanto, Suvin acredita que a FC tem um modo específico de realizar este procedimento, que a diferencia tanto do realismo quanto da fantasia. Este crítico defende que a ficção científica

Deveria ser definida como uma história ficcional determinada pelo procedimento [*device*] literário hegemônico de um locus e/ou *dramatis personae* que (1) sejam radicalmente ou pelo menos significativamente diferentes do tempo, local e personagens empíricos da ficção “mimética” ou “naturalista”, mas (2) são, todavia, -- na medida que a FC se diferencia de outros gêneros “fantásticos”, ou seja, conjuntos de histórias ficcionais sem validação empírica – simultaneamente percebidos como não impossíveis dentro das normas cognitivas (cosmológicas e antropológicas) da época do autor. (Suvin, 1979, p. viii, tradução nossa)

Nesta passagem o termo “mimético” é utilizado, podemos inferir, no sentido de imitação ou de uma mimese imediata. Esta mimese é associada a ficção “naturalista” e distanciada da ficção fantástica, por ser mais semelhante ao ambiente empírico do autor, enquanto a FC deveria conter elementos (locais ou personagens, por exemplo)

significativamente diferentes desse. Entretanto, esses elementos, também chamados de *novum*, devem preservar uma conexão com o empírico ao se conformarem com as “normas cognitivas” deste. Em outras palavras, o *novum* deve ser descrito com um “rigor totalizante”, remetendo a um relatório factual.

Se, por um lado, o mundo ficcional criado nas obras não é uma representação imediata do mundo empírico, podemos considerar que o modo que este mundo é desenvolvido e explorado mimetiza o modo como a ciência o faz no mundo real. O modo como Fredric Jameson caracteriza esse aspecto cognitivo como sendo parte do procedimento formal do gênero explicita seu caráter mimético:

No entanto, parece-me que, para a análise literária, vale mais tomar esse conteúdo científico como um dispositivo formal: aqui, em outras palavras, um efeito científico específico ou um paradoxo matemático – ou, se preferir, a mimesis plausível dessas coisas – serve como uma moldura ou, melhor ainda, como uma hipótese pseudo-causal que deve corresponder a um tipo completamente diferente de história. (Jameson, 2021, p. 160)

O exemplo utilizado por Jameson é *Solaris*, um grande clássico do gênero. Nesta obra, o objeto de estudo é um planeta inteiramente coberto por um oceano que parece ser senciente. Os humanos vêm tentando entender este ser fundando um novo campo de pesquisa, a Solarística. Somos introduzidos às teorias produzidas através de descrições de livros e artigos que compõem a biblioteca da estação na qual ocorrem as pesquisas. Aqueles familiarizados com o estilo acadêmico dessas publicações imediatamente o reconhecem.

Este modo como tentamos conhecer o mundo, a ciência moderna, é um dos principais temas da obra. A extensa pesquisa sobre o planeta revelou informações, mas este continua em grande medida um mistério,

As teorias recapitulam o desenvolvimento e a estagnação de cada nova linha de pesquisa científica, uma de cada vez; e, de fato, na imensa variedade lógica das teorias e escolas e nas extraordinária engenhosidade e energia mental investidas nelas, Lem nos oferece uma virtual representação da própria ciência, da ciência “dura” e não apenas do conhecimento, como uma sociologia em miniatura dos cientistas, uma história de seu financiamento e uma descrição do papel da experimentação e da publicação científica. (Jameson, 2021, p.185)

Esta “lógica cognitiva” auxilia a criar o efeito do estranhamento, mas este é gerado principalmente pelo *novum*, o que faz com que o autor equacione o efeito com a presença de um *novum*. Segundo Suvin, este efeito é gerado pelo confronto de “um sistema normativo estabelecido [...] com um posto de vista ou olhar que implica um novo conjunto de normas” (Suvin, 1979, p.6). Esta nova perspectiva, por sua vez, é possibilitada pelos elementos radicalmente diferentes, ou seja, do aspecto “não mimético” da FC. Essa associação entre estranhamento e *novum* leva o crítico a classificar os gêneros fantásticos como gêneros “desfamiliarizados” [*estranged*]¹¹ e, ainda, que o estranhamento afasta ou diferencia esses gêneros do realismo. Para Suvin, o estranhamento seria, em última instância, um modo de apresentar condições e relações da sociedade através de um *novum*, sendo parte da “estrutura formal” da FC. Nas palavras de Patrick Parrinder, “Para Suvin, em contraste [com o formalismo russo], o estranhamento na ficção é primeira e principalmente uma questão de escolher um enredo que é não-realista no sentido de ser determinado pelo *novum*.” (Parrinder, 2000, p. 39)

Considerando o estranhamento como a transferência de um objeto para uma outra esfera de percepção, podemos considerar que este procedimento realmente ocorre na FC tal como entendida por Suvin. Entretanto, a união dos conceitos de *novum* e estranhamento acaba afastando este conceito de sua concepção original, que foi utilizada para descrever principalmente obras realistas. O estranhamento, enquanto procedimento formal, independe dos objetos; qualquer objeto ou realidade pode ser desfamiliarizado.

Como foi observado por Simon Spiegel (2008), a concepção de estranhamento de Suvin não é exatamente a mesma de suas fontes. Primeiramente, apesar de afirmar que o estranhamento é a estrutura formal da FC, ele emerge do *novum*, da ontologia de um mundo ficcional, ou seja, do conteúdo. Entretanto, os elementos não empíricos que seriam responsáveis pelo efeito são estranhos no sentido coloquial do termo, mas não no sentido de Chklóvski ou Brecht. Para ambos estes autores o estranhamento consiste em “tornar o comum no não-familiar” e, em contrapartida, os elementos “irreais” dos gêneros fantásticos não são comuns, no sentido de que não fazem parte da experiência empírica cotidiana das pessoas. Ademais, esses elementos não causam surpresa ou espanto nos leitores, que já os esperam neste tipo de ficção, de modo que não haveria o processo de desautomatização. Deste modo, o estranhamento de Suvin se refere a relação entre o mundo empírico e um mundo ficcional que

¹¹ Utilizamos o termo ‘desfamiliarizado’ como tradução nos casos em que ‘estranhamento’ deveria ser conjugado no participípio. Uma tradução mais próxima de ‘estranged’ como ‘estranhado’ poderia ser menos clara.

contém elementos fantásticos. Nas obras de FC, seus elementos fantásticos (viagem no tempo ou acima da velocidade no tempo) são “racionalizados e tornados plausíveis”. O teletransporte, tecnologia frequentemente empregada nas obras do gênero, é tão irreal quanto magia, mas, através de uma “estética tecnológica” é naturalizado. Assim, Spiegel conclui que “A estrutura formal da FC não é o estranhamento, mas exatamente o oposto, a naturalização. Em um nível formal, a FC não torna o familiar estranho, mas sim torna o estranho familiar” (Spiegel, 2008, p. 372).

O autor propõe que o efeito gerado pela FC é análogo ao estranhamento original, mas ao invés de emergir de elementos formais, seria parte do mundo ficcional ou da diegese (narrativa) e por isso o nomeia de “estranhamento diegético”, definido como a “colisão de elementos contraditórios no nível da narrativa” (Spiegel, 2008, p. 375).

Podemos observar um conflito no que está sendo considerado como sendo os objetos representados na ficção científica. De um lado, temos os elementos não empíricos ou fantásticos, de outro, as condições sociais ou aspectos da realidade empírica que seriam deslocados para um universo ficcional. Outra possibilidade de objeto é considerada pela crítica literária Seo-Young Chu, para quem os referentes da FC são “objetos de espanto”, ou aspectos da realidade muito difíceis de serem apreendidos diretamente, e os elementos fantásticos seriam metáforas para estes referentes.

1.3 - Interpretação

Em seu livro “*Do metaphors dream of literal sleep?*” Seo-Young Chu concorda que o estranhamento cognitivo seja um aspecto essencial para a FC, mas para ela esse efeito é gerado pelos objetos representados pelo gênero, e não pela estrutura formal das obras, como é defendido por Suvin.

Minha concepção de ficção científica pode ser entendida, mais especificamente, como a definição de Suvin ao avesso. Ao invés de conceituar a FC como um discurso não-mimético que alcança o efeito de estranhamento cognitivo através de uma “estrutura imaginativa”, eu a conceituo como um discurso mimético cujos objetos de representação são não-imaginários porém cognitivamente estranhos [estranging]. (Chu, 2010. p. 3, tradução nossa)

Chu afirma que, ao contrário do que é comumente aceito pelas teorias e definições de FC, o gênero é um discurso mimético (no sentido de imitação), que busca representar fielmente objetos reais. Não é o caso que a autora acredita que alienígenas sejam reais, por exemplo, mas eles representam a alteridade, que é real, mas desafia uma representação direta. Chu afirma que existe um espectro de referentes: em uma ponta estão objetos completamente cognoscíveis (objetos mundanos, como canetas) e na outra estão os objetos completamente incognoscíveis (como a vida após a morte). O vasto meio termo é composto por “objetos de espanto” [*wonder objects*] que são os objetos cognitivamente estranhos que a FC explora. Exemplos desses objetos seriam

o sublime (espaço), entidades virtuais (cyberespaço), realidades inacessíveis ao cérebro humano (a quarta dimensão), fenômenos cujos contextos históricos ainda não se realizaram (direitos dos robôs), e eventos tão avassaladores que escapam à experiência imediata (trauma). (Chu, 2010, p.7, tradução nossa)

Os extremos do espectro são hipotéticos, todos os objetos são cognitivamente estranhos de algum modo, fazendo com que toda representação seja, em alguma medida, ficção científica. Deste modo, a FC não seria o oposto do realismo, mas um “realismo de alta intensidade” pois representaria esses objetos que não estão prontamente ou facilmente disponíveis para o entendimento. Os textos considerados realistas são aqueles onde uma “mimese de baixa intensidade” predomina, pois representa objetos mundanos, enquanto os textos de FC são aqueles cuja “mimese de alta intensidade” predomina.

Para representar referentes cognitivamente estranhos, a FC se vale de sua própria poética, na qual metáforas são entendidas literalmente, ou “literalizadas”. Essa concepção ecoa a definição de FC dada por Samuel Delany, um dos principais escritores do gênero atualmente, que afirma que a FC é uma estratégia de leitura que incita o leitor a interpretar literalmente as sentenças ou o texto como um todo. Por exemplo, uma frase como “o mundo dela explodiu” seria interpretada como uma metáfora em um texto realista, mas em um texto de FC, onde mundos podem de fato explodir, ela poderá ser interpretada literalmente. Para Seo-Young Chu, isso não é apenas uma tendência, mas a própria poética do gênero: “figuras líricas são sistematicamente literalizadas, substanciadas, e consolidadas na ficção científica como elementos ontológicos de mundos narrativos” (Chu, 2010, p.10). Deste modo, a estética da FC não seria fundamentada no estranhamento cognitivo, mas nessa poética que induz um

entendimento literal de metáforas que representam objetos que desafiam a representação direta.

Esta concepção, intencionalmente, amplia consideravelmente o que entendemos por ficção científica. A intenção de Chu é desenvolver uma “teoria da representação ficcional-científica [Science fictional]”, que, além de aproximar a FC do realismo, transforma-a em um grande gênero que englobaria os outros gêneros “fantásticos” ou especulativos. Assim, a fantasia, o horror, o realismo mágico seriam subgêneros da ficção científica, e se diferenciam entre si pelo “referente cognitivamente estranho” predominante. Deste modo, o que distingue a FC desses outros gêneros não é algo formal, apenas o tipo de objeto representado.

Apesar de interessante, a teoria de Chu apresenta alguns desafios. A noção de “mimese de alta intensidade” é baseada na noção de que a FC faria um maior “esforço representacional” e, por conseguir realizar esse tipo de mimese, estaria melhor equipada do que o realismo para representar esses objetos complexos. Considerando que estes objetos são tratados por obras realistas desde os primórdios do que entendemos por arte, a afirmação da autora parece favorecer demais a FC. Ademais, a crítica da autora de que o estranhamento vem dos objetos da FC e não de sua estrutura formal parecer alinhar com a de Spiegel. Entretanto, a teoria de Chu está mais próxima do estranhamento do que parece. A crítica de Spiegel se baseia no fato de que os objetos do gênero não seriam apresentados como estranhos. Se considerarmos que os objetos da FC são, na verdade, os “objetos de espanto” e que os elementos fantásticos são, na verdade, representações que visam nos fazer perceber esses objetos de um modo mais profundo, chegamos novamente ao estranhamento. A diferença é que, para Chu, as representações da FC são as mais semelhantes, de modo que seu objetivo seria facilitar o reconhecimento, e não dificultá-lo. No entanto, o modo mais facilmente reconhecível de representar esses objetos ainda está no realismo. Ainda é mais fácil reconhecer que uma história é sobre trauma quando ela representa um evento traumático diretamente do que quando ela representa uma abdução alienígena. Apesar da autora acreditar que a última representação é mais fiel, o estranhamento é antes sobre dificultar o reconhecimento e, como vimos, o procedimento visa fazer com que os objetos sejam percebidos como são de fato. Como Bloch (1970) observa, o caminho mais tortuoso na verdade é o mais próximo. Esta interpretação se aproxima do que Suvin quer dizer quando afirma que a FC apresenta as condições sociais através de uma nova perspectiva, gerada pelo *novum*. O *novum*, no caso de Chu, passa a ser construído por um procedimento formal

diferente: a literalização de metáforas. E, como visto anteriormente, a metáfora é um modo de realizar o procedimento de estranhamento.

A vantagem da teoria de Seo-Young Chu é enfatizar que as histórias de ficção científica tem uma camada mais profunda do que geralmente é considerado por aqueles pouco familiarizados com o gênero. Em última instância, a FC diz respeito a questões humanas complexas, assim como toda a arte. O diferente é a forma como essas questões são representadas.

As inconsistências no modo como estes diferentes autores utilizam o conceito de estranhamento podem ser parcialmente explicadas pelos diferentes sentidos que a palavra ‘estranho’ possui. Além do sentido cotidiano, este termo é também associado à teoria acerca da literatura fantástica de Tzvetan Todorov. Este teórico, fortemente influenciado pelo formalismo russo, propõe uma definição dos gêneros Fantástico, Maravilhoso e Estranho, que se baseia em grande medida na interpretação dos eventos narrados. O fantástico ocorre quando há uma hesitação do leitor (ou de um personagem) diante de eventos aparentemente sobrenaturais. O mundo narrativo parece seguir as leis naturais, mas surgem acontecimentos que não podem ser facilmente explicados por elas. A essência do fantástico reside nessa ambiguidade e indecisão, que pode se resolver de diferentes formas, levando aos gêneros do Estranho ou do Maravilhoso. O estranho é quando os eventos que inicialmente parecem sobrenaturais acabam sendo explicados de maneira racional no final da narrativa, ou seja, a hesitação inicial desaparece porque os acontecimentos encontram uma explicação não sobrenatural, sendo fruto, por exemplo, de alucinações, ilusões ou mal entendidos. Em contrapartida, o maravilhoso ocorre quando os eventos sobrenaturais são aceitos como reais, tanto pelos personagens quanto pelo leitor, como ocorre na fantasia e contos de fada.

Se, por um lado, consideramos que os acontecimentos das obras de FC realmente ocorrem, não sendo nem sonhos nem alegorias, ela seria pertencente ao maravilhoso; por outro lado, porém, consideramos que eles são cognitivos, ou racionalmente explicados e não sobrenaturais. O problema se dá no fato de que, neste esquema de Todorov, qualquer *novum*, não importa como explicado, é considerado sobrenatural e, então, pertencente ao maravilhoso. Existem, de fato, obras de FC cujos *novums*¹² extrapolam demasiadamente as leis da natureza, mas outra parte significativa preza por um certo rigor científico (como enfatiza Suvin) e produz *novums* cuja existência, apesar de não empírica, é perfeitamente regida pelas leis da

¹² O plural de *novum* mais comumente utilizado pelos autores mencionados nesta dissertação é *novums*, por isso optamos por esta forma também. Outras possibilidades são *novuns* e *nova*.

física. Em um primeiro momento, poderíamos ser tentados a considerar que a FC pertenceria à categoria do estranho, acontecimentos aparentemente sobrenaturais explicados racionalmente, pela sua semelhança com o “estranhamento cognitivo”. Entretanto, para Todorov a FC pertence ao maravilhoso, mas um tipo “desculpado” ou “justificado”. Não iremos explorar mais a fundo esta definição de FC, mas vale ressaltar alguns elementos. O primeiro, é que estranho se refere de fato a acontecimentos estranhos, ou seja, aos objetos ou aquilo que é representado, que são então explicados racionalmente. Como enfatizado anteriormente, o estranhamento se refere ao processo de tornar algo estranho. Em segundo lugar, essa classificação proposta por Todorov, assim como a de Chu e Delany, é baseada na interpretação dos elementos, que podem ser considerados como partes constituintes do universo ficcional, ou apenas ilusões.

No entanto, a proposta de Delany, apesar de interpretativa, se difere significativamente da literalização de metáforas. Para o autor, o *novum*, em si, não é uma metáfora. É algo literal, que seria interpretado como metáfora em uma obra de Literatura¹³. No exemplo “o mundo dela explodiu”, em uma obra de FC, essa frase não é uma metáfora, ela não possui um referente externo ao texto. Para o autor, as obras de FC não realizam o procedimento de literalizar metáforas, mas é o leitor que interpreta as obras de modo literal. No próximo capítulo, nos aprofundamos nesta teoria e na relação entre a construção do *novum* e sua interpretação. Por hora, destacamos que, neste sentido, Delany está mais próximo de Spiegel, por considerar que os elementos “fantásticos” da FC são objetos desta, e não representações, de modo que o estranhamento não é alcançado pelo *novum* enquanto modo de representar.

Portanto, o que se considera como objeto ou representação pode impactar no modo como abordamos e interpretamos obras de FC. Por exemplo, podemos ler *Os despossuídos* (1974), de Ursula Le Guin, como uma história sobre deslocamento e alienação. O personagem principal, Shevek, passa a vida toda se sentindo isolado de sua sociedade, mesmo que o valor principal desta seja a comunidade. Sua sociedade, Anarres, está isolada tanto materialmente, um outro mundo literalmente, quanto ideologicamente. A imagem principal utilizada para representar essa separação é o muro. Muros físicos, sentimentais, intelectuais. Shevek é movido pelo desejo de quebrar muros, desde seus anos de formação quando queria se conectar com os outros, e, no presente, quando viaja até Urras para tentar estabelecer uma conexão. O muro também pode ser interpretado como uma representação de uma divisão ideológica,

¹³ Delany utiliza o termo ‘Literatura’, capitalizado, para se referir a obras clássicas ou canônicas. A FC, por outro lado, é considerada como “literatura de gênero” (assim como a fantasia, o horror etc).

exacerbada pela representação como dois mundos diferentes, um fenômeno histórico-social expressado emblematicamente pela guerra fria, sendo o muro de Berlim um símbolo dessa divisão. Essa experiência é deslocada para um mundo ficcional para poder ser explorada para além da facticidade, para podermos nos distanciar dos eventos históricos e tentar enxergar a complexidade de cada modelo econômico-social e da sua relação

Quando chega em Urras, observa um fenômeno que também será usado como uma imagem: os embrulhos. Nesta sociedade, tudo está embrulhado, encoberto, escondido. Shevek, como alienígena, nos proporciona o “olhar de fora” que vê a sociedade capitalista de Urras (e, portanto, a nossa) com espanto, de modo a revelar aspectos aparentemente normais da sociedade como estranhos, como não necessários, não naturais. Ele próprio é a incorporação da ideia de uma sociedade diferente, a realização de uma possibilidade. No entanto, interpretações primariamente alegorias podem ser limitantes. Como a própria autora ressalta, *Os Despossuídos* é um romance [*novel*], não um tratado ou veículo de mensagens políticas, pois são os elementos formais do romance que dão a complexidade da história:

Mas eu me perguntava se as pessoas que o liam como um tratado já tinham se questionado por que eu o havia escrito como um romance. Será que elas eram tão indiferentes quanto pareciam ao que fazia dele um romance – as auto contradições inerentes da narrativa romanesca que impedem interpretações simplistas ou de tema único, a “densidade descritiva” do romance (termo de Geertz) que resiste à redução a abstrações e binarismos, a incorporação de dilemas éticos em um drama de personagens que escapa à interpretação alegórica, a presença de elementos simbólicos que não são plenamente acessíveis ao pensamento racional? (Le Guin, 2019, p.22, tradução nossa)

Continuamos essa problematização da interpretação alegórica no próximo capítulo, quando focamos no *novum* em si.

1.4 - Articulações finais

Partimos de um conceito de mimese como uma representação fundamentada no reconhecimento de semelhanças. A fim de diferenciar o sentido usual de mimese como imitação do sentido mais complexo, utilizamos a noção de Adorno diferentes níveis de mediação possível entre objeto e representação. Conectamos a ideia de uma mimese mediada

pela forma artística com o procedimento de estranhamento e alienação, para então, considerarmos como a ficção científica pode se valer desses recursos. Ao considerarmos diferentes teorias, percebemos que consideramos como sendo a forma de representar da FC varia com o que consideramos como sendo os objetos sendo representados.

Podemos identificar três “tipos” de objeto sendo discutidos nas teorias apresentadas até o momento: o primeiro seria o *novum* tomado por si só, um alien, um robô, um planeta (representação idêntica a si mesma). O segundo seria algo da realidade material que o *novum* está representando, as relações sociais, processos históricos. O terceiro seria algo real, mas não empírico, que o *novum* representa. Spiegel e Delany estão considerando como objeto da FC os do primeiro tipo, os marcianos por exemplo. Não haveria estranhamento pois não haveria deslocamento: os objetos da FC estão onde sempre deveriam estar, em histórias de ficção. Para Darko Suvin, o *novum* representa aspectos da realidade, como o processo de colonização das américas. Neste caso, a colonização é deslocada da sua esfera de representação usual realista para uma ficcional, ou seja, há estranhamento. Neste caso, existe uma maior distância entre objeto e representação. Chu também considera que os objetos da FC sejam aquilo que as metáforas representam, mas neste caso o *novum* pretende ser uma representação fiel de um conceito complexo como a alteridade. Por mais exemplos particulares que possamos pensar, a ideia de alteridade ela mesma só poderia ser representada com uma metáfora. Apesar de focar na semelhança, essas representações não são as mais usuais, de modo que podemos considerar que há estranhamento.

Todos esses tipos de objetos estão presentes nas histórias de FC. Não propomos uma conciliação de todas essas perspectivas para formar uma única teoria da representação da FC, mas, ao reconhecermos diferentes “tipos” de objetos, encontramos diferentes modos de representar e mais camadas de interpretações. Na obra de Bradbury encontramos marcianos, como eles mesmos, como uma representação de um processo histórico e como representação do conceito de alteridade. Enquanto aliens, são naturalizados, no sentido de serem aproximados dos humanos por características em comum, de serem explicados em termos cognitivos. Enquanto povos originários das américas, são desnaturalizados, ao deslocá-los. Enquanto alteridade, são a imagem mais fiel do conceito. É possível encontrar essas camadas em todas as obras de FC, independente se foram colocadas lá intencionalmente ou não, e cada uma acrescenta algo diferente para o nosso entendimento da obra como um todo.

De modo geral, percebemos dois movimentos sendo descritos: tornar estranho e tornar familiar. Por um lado, a FC representa objetos, situações e questões reais e humanas, mas de um modo pouco usual, se valendo de elementos “fantásticos”. De outro, esses elementos devem ser explicados a partir de uma “estética tecnológica” ou uma “lógica cognitiva”, para que os leitores possam reconhecê-los como plausíveis. Suvin chama esse movimento de pendular, enquanto Freedman chama de dialético. A representação ou a semelhança é um dos polos da FC. Até agora lidamos com o primeiro movimento e estabelecemos que a FC de fato quer representar e dizer algo sobre a realidade, só que através de um “caminho tortuoso” (Bloch, 1970). Nos próximos capítulos lidamos com o outro movimento: como a FC fala daquilo que não existe, e como ela o representa como algo que poderia existir ou ter existido. Ou seja, como ela confere um ar de plausibilidade (ou realidade, possibilidade) ao não empírico.

Capítulo 2 – *Novum*

As inovações características da ficção científica são denominadas por Suvin de *novum*, conceito formulado por Ernst Bloch. Em sua obra *O Princípio Esperança*, o filósofo define o *novum* como algo radicalmente novo que emerge no horizonte histórico como possibilidade transformadora, rompendo com o que é estabelecido e projetando-se em direção ao futuro. Para o filósofo, o *novum* é inseparável do princípio de esperança, sendo um elemento que transcende as condições presentes, apontando para um futuro ainda não realizado, mas que é intrinsecamente possível. Ele escreve que "o futuro autêntico não é a mera repetição do presente, mas algo qualitativamente novo, que contém a promessa de superação das contradições existentes" (Bloch, 2005, p. 127). Dessa forma, esse conceito está intimamente ligado à dimensão utópica de sua obra, pois aponta para o inacabado e o por-vir, enfatizando que a história é aberta e permeada por possibilidades emancipadoras ainda não realizadas.

No caso da FC, o *novum* pode ser um ambiente, objeto, agente ou relações que devem ser significativamente diferentes do ambiente empírico do autor. Seja o que for (e a maioria das obras possui mais de um *novum*), essa inovação deve ser “totalizante” no sentido em que implica uma mudança de todo o universo da história, ou pelo menos de aspectos cruciais deste (e que pode ser, portanto, um meio pelo qual toda a história pode ser compreendida) e deve ser “validado por uma lógica cognitiva” (Suvin, 2010, p. 67). O *novum* é um aspecto crucial da definição de Suvin, sendo a “estrutura formal” que gera o estranhamento. Se na primeira

formulação isso não fica tão claro, em um artigo posterior é explicitado: a diferença específica da FC é o *novum*.

Entretanto, vimos também um contraponto, a saber, que essas inovações não são formais, mas sim parte do enredo ou da ontologia do universo ficcional— portanto, do conteúdo. No artigo *A Ficção Científica e o Novum* (2010), Suvin afirma que o *novum* é, também, um elemento formal, sendo uma mediação entre o literário e o extraliterário, devido ao seu aspecto histórico e totalizante. Esta conexão com o extraestético faz com que o *novum* possa ser lido de modo alegórico, o que também é central para Chu, que define a FC como sendo uma literalização de metáforas. Entretanto, esta interpretação pode ameaçar a autonomia das obras e desvalorizar seu aspecto construtivo.

Neste capítulo, iremos verificar se o *novum* pode ser simultaneamente um elemento do conteúdo e da forma e, conseqüentemente, como a FC poderia ter um aspecto alegórico enquanto preserva sua autonomia. Para tal, iremos esmiuçar as duas características essenciais do *novum*: sua historicidade e sua totalidade.

2.1 - Analogia

Suvin afirma que a realidade ficcional (que procede necessariamente do *novum*) é uma analogia, como um todo ou alguns elementos principais, “não uma alegoria ortodoxa” mas “qualquer texto significativo de FC deve, portanto, sempre ser lido como uma analogia, algo entre um símbolo vago e uma parábola intencionalmente precisa” (Suvin, 2010, p. 81). Caso contrário, as histórias teriam um “vazio semântico” e seriam reduzidas a uma série de aventuras sensacionalistas, como de fato ocorre com o tipo mais comercial de FC. Ou seja, para Suvin, o valor cognitivo e estético da FC está, principalmente, em como ela entende e representa a totalidade social.

A capacidade representacional também é a principal qualidade da FC para Seo-Young Chu. Como visto no capítulo anterior, a autora defende que a FC realiza uma “mimese de alta intensidade”, pois representa referentes elusivos através dos *novums*, denominados por ela de *science-fictionemes*. Apesar do termo ‘*novum*’ não ser utilizado, todos os exemplos dados são *novums*, de modo que podemos considerar que toda metáfora literalizada toma a forma de um *novum* na FC, ainda que nem todo *novum* seja uma metáfora. É importante frisar: o *novum* (alien, robô, viagem no tempo) é a representação, não o referente em si. Estes referentes são

cognitivamente estranhos pois são aspectos da realidade não acessíveis empiricamente ou de forma imediata, fazendo com que sejam difíceis de serem compreendidos e representados. Por exemplo, o trauma é uma experiência que foge à realidade imediata e é difícil de ser descrito objetivamente, de modo que é frequentemente descrito em termos figurativos: como se o evento fosse recorrente, como se a pessoa fosse retirada da realidade. Na FC, essas metáforas são tratadas como literais: um evento se repete literalmente (no caso de um personagem preso em um loop temporal), uma pessoa é literalmente retirada da realidade (no caso de abduções alienígenas). Ou seja, se a FC é definida por alguns como sendo a elaboração de um “e se...”, para Chu ela é a elaboração de um “como se...”. Assim, a FC transforma esses referentes elusivos em referentes mais fáceis de serem compreendidos e representáveis (ou seja, mais próximos dos objetos concretos, que se encontram na ponta mais cognoscível do espectro de referentes).

Essa transformação é realizada através de figuras líricas, que tomam a forma de elementos da narrativa. A apóstrofe, quando alguém parece falar com uma pessoa ausente, ocorre literalmente por telepatia. A sinestesia, descrição poética que usa termos sensoriais para descrever experiências sensoriais que não são as associadas com esses, é uma habilidade real adquirida por mutações ou instrumentos. A personificação, a caracterização de um objeto como se fosse humano, ocorre no caso de artefatos humanoides, como robôs e sistemas de operação que se tornam sencientes. A catacrese, quando se usa um termo de forma inusual, geralmente uma combinação de ideias heterogêneas para formar uma imagem mista, ocorre em casos de indivíduos que possuem em um corpo o sexo feminino e o masculino. O próprio gênero pode ser entendido como uma catacrese, ao combinar o ficcional e o factual, o imaginário e o científico (essa justaposição é mais evidente no nome do gênero em inglês, *Science Fiction*). A autora afirma que a FC, surpreendentemente, tem várias características em comum com poemas líricos, como narradores que parecem falar de um tempo além do nosso (seres imortais, sobreviventes de apocalipses, viajantes do tempo), expressividade musical (onomatopeias e descrições de sons e linguagens alienígenas, utilização de termos que soam científicos, invenção novos instrumentos musicais), estados de consciência excêntricos e intensificados (saudades da terra, serenidade cósmica, nostalgia em relação ao futuro, hiper-empatia, fusão de consciências, superintendência, implante de memórias, trocar de corpo, ser ou possuir um clone, ser um simulacro, se tornar mais ou menos humano, hiper-estimulação sensorial, viagem interdimensional), epifanias ou revelações que alteram a realidade (perceber que se está dentro de uma simulação, aprender uma linguagem que

permite uma percepção diferente da realidade), e, principalmente, descrições intensas e vívidas:

Uma descrição de ficção científica pode proliferar com particularidades exuberantes e bizarras. Ela pode manter o leitor em um estado de privação sensorial tão carregado de abstração matemática que a descrição assume um vigor alucinatório. Pode operar de forma diacrônica, atingindo seu efeito através da revelação gradual de muitos detalhes ao longo do tempo. Pode operar de maneira não linear, convidando o olhar do leitor a absorver as impressões confusas contidas em passagens igualmente confusas de forma simultânea. Pode remover uma imagem familiar de seu contexto nativo e deixá-lo preso em uma moldura inadequada. Pode concentrar alguns detalhes estranhos em um foco um pouco excêntrico. Pode destacar um espectro. Pode pressupor a atrofia de um órgão sensorial enquanto funde de forma caleidoscópica os que permanecem. (Chu, 2010 , p. 34, tradução nossa)

Apesar dos *novums* serem mais facilmente representáveis que seus referentes, ainda são difíceis de serem descritos, por serem em grande medida (ou completamente) imaginários. É a concretude que eles possuem no universo ficcional que permite que eles sejam descritos de modo que “adquirem a vivacidade de objetos perceptíveis”. Consequentemente, o referente também passa a ser melhor compreendido. É nesse sentido que a autora afirma que a FC realiza um trabalho epistemológico ao tornar referentes estranhos em algo representável, pois considera que “tornar algo disponível para a representação é torná-lo conhecível [knowable]” (Chu, 2010, p. 75).

Portanto, para Chu, o *novum* é um modo de representar simultaneamente figurativo e literal. Essas ocorrem em níveis diferentes, um extra-literário e outro intra-literário. No primeiro caso, o leitor sabe que se trata de uma obra de ficção, na qual nem todos os elementos existem de verdade, mas relaciona estes elementos da obra com aspectos da realidade, reconhecendo a semelhança entre eles. No segundo, o leitor deve considerar que, apesar de saber que estes elementos não existem na realidade empírica, eles existem no universo ficcional e são considerados factuais. Desta forma, a autora considera que a FC induz uma certa postura interpretativa de certo modo alegórica. Apesar das similaridades, a FC não é alegoria. Muitas vezes uma obra pode ser interpretada como alegoria e FC, mas não pelos mesmo motivos. A literalização de figuras de linguagem também ocorre na alegoria, mas no caso desta o leitor é induzido a estar sempre buscando novas interpretações e não é necessariamente sobre algo específico. Em outras palavras, seu propósito é incitar exegese, e não representar um referente. A FC, apesar de poder incitar exegese, tem como propósito representar um referente cognitivamente estranho. A FC e a alegoria, então, se complementam: o prazer estético gerado pela postura investigativa induzida pela categoria

facilita identificar o referente da FC; enquanto a existência de um referente ao fim desse processo interpretativo faz com que este tenha um significado final.

Apesar de valorizar a interpretação metafórica, Chu também considera a interpretação literal como essencial. O aspecto literal do *novum* permite que este adquira uma certa autonomia em relação a seu referente, podendo então ser explorado para além de seu caráter metafórico. Podemos até considerar que este aspecto literal faz com que a teoria de Chu seja compatível, em certa medida, com o modo como Suvin caracteriza o *novum*. A existência substancial deste implica uma conexão com outros elementos do mundo ficcional, pois quando algo existe “literalmente” ele faz parte de uma totalidade cujos elementos afetam uns aos outros e possuem um desenvolvimento histórico. Entretanto, para adquirir mais verossimilhança, o *novum* deve ser minimamente explicado e estas conexões devem ser estabelecidas explicitamente. Apesar de considerar essa elaboração importante, a qualidade do *novum* é avaliada por Chu, em última instância, em termos de sua capacidade representacional, sendo seu aspecto construtivo um modo de alcançar seu objetivo último. Quanto mais substancial, mais desenvolvido, mais ricamente descrito, melhor é a representação.

Entretanto, interpretações metafóricas tem suas limitações. Com o procedimento de literalização de metáforas, um certo *novum* seria a representação quase imediata de um referente, pois, segundo a teoria proposta pela crítica, a representação seria a mais semelhante possível. Deste modo, seria sempre possível identificar uma relação referencial direta entre pelo menos um *novum* e algum aspecto da realidade, como de fato é realizado pela autora. Entretanto, uma obra de FC, na maioria das vezes, possui mais de um *novum*, não sendo sempre evidente qual seria o principal. Por exemplo, em *Duna*, os habitantes do planeta utilizam um traje que recicla os líquidos do corpo. Poderia-se tentar encontrar um significado metafórico neste traje, mas é mais plausível considerá-lo um aspecto da construção de mundo, uma consequência do clima desértico do planeta. Chu não afirma que todo *novum* é uma metáfora e é perceptível como ela considera importante o aspecto formal, mas existe o risco de uma postura interpretativa induzida pela ênfase no aspecto metafórico levar o leitor a focar na procura dos referentes, em detrimento de considerar a importância de outros elementos do texto.

Na maioria das vezes, a narrativa ou sua forma nos informa se o *novum* deve ser interpretado como real ou não. Chu considera, por exemplo, que apesar de apontar semelhanças entre FC e poemas líricos, a forma mais compacta destes acaba por induzir a interpretações figurativas, pois interpretações literais demandam maiores elaborações para

serem convincentes. Esse é um dos motivos das histórias de FC serem majoritariamente romances ou contos, pois estas formas novelísticas permitem a elaboração sistemática característica da FC.

Entretanto, algumas obras deliberadamente deixam em aberto como seus elementos fantásticos devem ser interpretados. Este tipo de obra é chamado por Todorov de fantástica, como visto anteriormente. Estes casos nos ajudam a entender como a interpretação do status ontológico intra-literário dos objetos fantásticos (e não a mera presença deles) torna uma obra FC ou não. A presença de aliens e viagens espaciais faz com que *Matadouro Cinco* (1969), de Kurt Vonnegut, seja considerado como FC por algumas pessoas. Por outro lado, outras afirmam que o livro é melhor compreendido como uma ficção histórica realista e que estes elementos são alucinações, utilizados apenas como metáforas. O livro conta a história de Billy Pilgrim que foi lutar na segunda guerra mundial como soldado raso. Durante esse período começou a se desprender do tempo, viajando involuntariamente para diversos momentos de sua vida. A narrativa reflete sua experiência relatando os acontecimentos de forma fragmentada e não linear, fazendo com que o leitor vivencie a história do ponto de vista do personagem. Depois de voltar da guerra tenta viver uma vida normal, indo para a faculdade, trabalhando e ficando noivo, mas em algum momento começa a ter crises e é internado em um hospital psiquiátrico. Lá conhece Eliot Rosewtaer, seu colega de quarto fanático de histórias de ficção científica que o introduz a um autor desconhecido chamado Kilgore Trout. Começa a ler esses livros copiosamente, se tornando grande fã do autor, fazendo referências a essas histórias ao longo da narrativa. Em algum momento é abduzido por aliens do planeta Tralfamadore que conseguem enxergar o tempo “holisticamente” passado, presente e futuro simultaneamente, o que os leva a ter uma visão determinista da vida. Lá é exposto em um zoológico e depois é devolvido para a terra. É importante ressaltar que o autor narra essa experiência de Billy como se fosse um fato, mas também deixa um espaço para o leitor interpretar esses acontecimentos como fruto de uma mente traumatizada e influenciada por histórias FC.

Ao classificarmos esse livro como FC, somos induzidos a considerar os eventos de forma literal, como aponta Seo Young Chu. Se o romance fosse considerado realista, essas experiências teriam prontamente sido consideradas como alucinações ou interpretadas apenas como metáforas. Além disso, o modo como enxergamos esses fatos também afetam a questão do determinismo. Durante a história, Billy tem um comportamento "conformado", estranhamente tranquilo e até apático que pode tanto decorrer do seu entendimento elevado da natureza do tempo e da inevitabilidade dos eventos ou uma resposta da mente a um evento

extremamente traumático, como é comum ocorrer com veteranos de guerra. Ao considerarmos os aliens e a possibilidade de viagem no tempo como literais, como tendo uma existência objetiva na história o determinismo também será objetivo. O autor estaria fazendo uma afirmação acerca da própria natureza do tempo. Por outro lado, se considerarmos esses elementos como uma metáfora, o determinismo passa a ser subjetivo, a visão que um homem construiu a partir dos acontecimentos que vivenciou. Neste caso o autor estaria lidando com a mente humana. Uma questão que era metafísica passa a ser psicológica. Segundo Chu, o objeto real da obra é o trauma, que por ser muito complexo requer a “mimese de alta intensidade” da FC. No decorrer da obra o óbvio trauma de Billy quase não é tratado explicitamente, refletindo a dificuldade de se entender o que um evento como uma guerra gera na mente dos envolvidos. A autora considera a obra como FC por representar um referente cognitivamente estranho através da abdução alienígena, que é tratada factualmente pela narrativa.

Entretanto, outra característica importante do livro é seu caráter metaficcional ou metalinguístico, que levanta questões sobre o gênero da obra. O primeiro capítulo do livro é narrado pelo próprio autor, que conta como sempre quis escrever um livro sobre os eventos que presenciou na sua participação na segunda guerra mundial. Além de explicitar o fato de que sua experiência pessoal inspirou a narrativa, conta também algumas de suas intenções e reflexões acerca de um romance anti guerra, por exemplo, a ênfase na pouca idade da maioria dos soldados e a irracionalidade da coisa toda. Em outros momentos da narrativa o papel da literatura é discutido, em especial o papel da FC.

Rosewater disse certa vez uma coisa interessante para Billy sobre um livro que não era sobre ficção científica. Afirmou que tudo que se pode saber a respeito da vida está em *Os irmãos Karamázov*, de Fiódor Dostoiévski.

– Mas isso já não é mais suficiente – afirmou Rosewater (Vonnegut, 2019, p.141)

Deste modo, o autor usa aspectos da FC para discutir a mesma, podendo-se considerar que a obra é mais sobre FC do que uma obra de FC. Como dito anteriormente, Vonnegut deixa ambíguo a veracidade dos acontecimentos, mas um dos indícios que levam a interpretação não literal é que os elementos especulativos evocam uma FC menos literária ou grosseira, fato que é explicitado pelas comparações dos eventos com as obras de Kilgore Trout, que representa um escritor medíocre, sem sucesso, admirado apenas por lunáticos. Os tralfamadorianos, por exemplo, tem uma aparência de desentupidor e são verdes, muito parecidos, por coincidência ou não, com os aliens descritos em um dos livros de Trout,

indicando a influência dessas obras no imaginário de Billy e possivelmente uma sátira das obras mais comerciais do gênero.

Outro aspecto que levanta questionamentos acerca do gênero da obra é o fato dos *novums* não serem muito desenvolvidos, ao contrário do que é mais esperado em obras de FC. Como visto anteriormente, Delany considera a FC, assim como outras práticas literárias, como um conjunto de códigos que informam como frases devem ser interpretadas. Desta maneira, o modo de se abordar um texto varia conforme os códigos utilizados. O leitor de FC aborda uma obra com certas expectativas, diferentes das expectativas que teria em relação a uma obra literária mais realista. O autor apresenta o seguinte exemplo: Um leitor se depara com um texto que considera ser de literatura, por o ter encontrado em uma antologia de clássicos, por exemplo. Ao ler o texto, encontra imediatamente um evento fantástico: o personagem principal, Gregor Samsa, acorda transformado em um inseto gigante¹⁴. Por considerar a obra como sendo literária e possuir conhecimentos prévios sobre esse tipo de texto (como o fato de ser especialmente interessada no sujeito), o leitor tem certas expectativas: o evento fantástico deve estar dizendo algo sobre a personalidade humana. Se o personagem principal não for insano e o evento estiver realmente acontecendo, ele deve ser uma metáfora para alguma experiência humana real. Isso também mostra que um evento pode ter ocorrido literalmente na história e ainda assim ser primariamente visto como uma metáfora. O leitor, então, interpreta a obra como sendo sobre a alienação do sujeito, por exemplo. O fato de que não se explica como a transformação se deu não chega a incomodar o leitor, por não considerar isso relevante para uma interpretação metafórica.

Outro leitor se depara com um texto que considera ser de ficção científica, pois o encontrou em uma antologia de FC, por exemplo¹⁵. A primeira frase afirma que o personagem principal, Gregor Samsa, se transformou em um inseto gigante. Por estar acostumado com histórias de FC, não considera o evento como propriamente fantástico, mesmo sendo algo inusual. Sua experiência prévia com o gênero informa suas expectativas: Algo nesse universo ficcional causou essa transformação, seja uma mutação ou um procedimento cirúrgico biomecânico. Este modo de abordar uma obra é o que dá sentido a ela:

A maioria de nossas expectativas específicas sobre a ficção científica será organizada em torno da pergunta: O que no mundo retratado da história, por declaração ou implicação, deve ser diferente do nosso para que essa sentença seja

¹⁴ Referencia ao conto *Metamorfose* (1915), de Franz Kafka.

¹⁵ O gênero de uma obra não é determinado por antologias ou sessões de livrarias. Este é apenas um experimento mental para mostrar como o gênero de uma obra pode influenciar expectativas e interpretações.

normalmente proferida? (Ou seja, como a condição de possibilidade no mundo da história difere da nossa?) Mas, quer o texto atenda ou subverta essas expectativas, a experiência de leitura ainda é controlada por elas, assim como a experiência de ler o texto literário é controlada por expectativas literárias. E porque não são as mesmas expectativas, as duas experiências são diferentes.” (Delany, 1994, p.31, tradução nossa)

Ou seja, o leitor que aplicar essas convenções na obra de Kafka ficará frustrado com a ausência de qualquer coisa na obra que indique as condições de possibilidade da transformação. Neste exemplo, a abordagem ficcional científica de *Metamorfose* não é a mais produtiva, mas, em obras de FC “propriamente dita” a interpretação literal do *novum* pode ser um diferencial positivo. Segundo Delany, a tendência interpretativa predominante desde o final do século XIX prioriza o sujeito e sua subjetividade. Toda a obra é interpretada psicologicamente, e quanto mais fantástica, mais se presume que deve ser uma metáfora para algum aspecto da condição psíquica. A Literatura¹⁶, neste sentido, representa um sistema de códigos pelo qual se pode analisar e criticar minuciosamente o sujeito, sendo o mundo apenas “uma moldura necessária”.

A “tradição” paraliterária, que não recebia esse tratamento, criou um espaço propício para que a FC (dentre outras práticas literárias) pudesse escapar dessa “tirania” do sujeito. A FC pode ser entendida, analogamente, como um sistema de códigos pelo qual o objeto passa a ser analisado e criticado minuciosamente, sendo suas sobreposições com o sujeito analisadas como consequência. Ou seja, para Delany, o caráter literal do *novum* é importante por si mesmo, não por representar algo. O que as obras de FC dizem, principalmente, acerca do mundo é que ele irá mudar. A frase “As operações de mineração de ímãs monopolos no cinturão de asteroides externos de Delta Cygni...” significa primariamente que a mineração irá mudar, em termos de objeto, localização e método. Ou seja, o significado das frases de FC diz mais respeito ao mundo (mais especificamente, suas transformações) do que a mente do sujeito. As inovações características do gênero não são metáforas, mas, para Delany, são críticas das atuais teorias científicas e tecnológicas, no sentido de apontar que elas são superáveis.

¹⁶ A Literatura Canônica inclui obras de natureza mais “fantástica”, como *Metamorfoses*. Neste caso, mesmo que um evento fantástico ocorra literalmente dentro da narrativa (ou seja, não é um sonho ou alucinação) ele ainda será interpretado de forma metafórica pelos leitores, no sentido em que estes estão mais interessados no significado destes eventos do que em suas condições de possibilidade. Esta é uma distinção importante entre Delany e Chu. Para a autora, o fato de que Gregor literalmente se transforma dentro da narrativa já seria suficiente para ser considerado um tipo de FC (o que é condizente com sua intenção de ampliar a definição de FC). Chu não considera a distinção entre Literatura e literatura de gênero, apenas entre estilos “realistas” e “fantásticos”.

Qualquer sistema de propulsão mais rápido que a luz encontrado nas páginas de qualquer texto de ficção científica escrito até hoje, seja o meu, o de Isaac Asimov ou o de Joan Vinge, basicamente apresenta uma crítica ao modelo einsteiniano do universo, com sua afirmação teórica de que a velocidade da luz é o limite superior de velocidade: Esses sistemas de propulsão mais rápido que a luz estão todos dizendo, e dizendo de maneira muito consciente, que o modelo einsteiniano será revisado por novos desenvolvimentos empíricos e teóricos, assim como o modelo einsteiniano foi uma revisão do antigo modelo newtoniano. (Delany, 1994, p. 34-35, tradução nossa)

Isso é expresso em um nível sentencial. As frases de FC, que descrevem eventos e objetos não empíricos de modo literal, são um modo econômico e eficiente de afirmar que o mundo ficcional foi transformado a ponto de permitir que essas descrições sejam factuais. Essa transformação não é necessariamente explicada em termos cognitivos, mas será mais crítica na medida em que a obra compreende e incorpora a ciência. Em suma, podemos concluir que, para Delany, os objetos da FC são os mais óbvios, os *novums*, e que estes que representam eles mesmos. Não possuem referentes, mas indicam que o mundo como se conhecia na época sofreu várias alterações para permitir sua existência.

Voltando ao exemplo de *Matadouro Cinco*, um leitor que encontrasse na sessão de FC em uma livraria seria levado a interpretar as abduções e a sociedade alienígena presentes no livro de forma primariamente literal. Os eventos relacionados ao *novum* indicariam apenas que o mundo ficcional é diferente, um no qual abduções seriam possíveis, indicando que nosso entendimento atual do universo será revisado. Entretanto, a escolha do conjunto de códigos é motivada por vários fatores além de uma classificação prévia. Mesmo encontrando um livro na sessão de FC, a leitura da obra pode fazer com que essa classificação seja questionada, como estamos fazendo agora. A própria ausência de explicações pode influenciar na escolha dos códigos. Quando uma obra não faz qualquer tentativa de encaixar o *novum* no mundo real, esta falta de explicação pode ser considerada como intencional, transmitindo que o aspecto metafórico dos elementos fantásticos é mais importante. Por outro lado, quando o *novum* é bem desenvolvido, somos levados a considerar que ele próprio possui um papel importante para a obra.

A elaboração do *novum* é um aspecto fundamental para Suvin. Mesmo considerando a FC como uma analogia, a representação da realidade não se daria de forma tão imediata quanto na literalização de metáforas. O *novum* não seria ele mesmo, necessariamente, uma metáfora ou uma representação de um aspecto da realidade. Os elementos da realidade empírica são metabolizados ou rearranjados pelo *novum* e então ganham uma nova

expressão. Assim, o aspecto construtivo do *novum* não é apenas algo que contribui para a representação, mas o que possibilita uma representação reveladora. A inserção de algo novo em uma realidade interconectada desencadeia uma série de alterações proporcionais à radicalidade da novidade. Mesmo um *novum* moderado acarreta em alterações sutis, suficientes para que o universo ficcional seja diferente do “mundo zero” do autor. O *novum* instaura uma realidade alternativa com um “tempo histórico diferente”, com suas próprias relações e normas. Ou seja, o fato de existir uma diferença em relação à realidade empírica demanda que seja construída uma outra realidade onde esta diferença tenha suas próprias repercussões. Assim, o *novum* é “hegemônico, isto é, tão central e significativo que determina toda a lógica narrativa – ou pelo menos a principal lógica narrativa – apesar de quaisquer impurezas que podem estar presentes” (Suvin, 2010, p.75).

Essa diferença é o que permite o deslocamento necessário para que um objeto seja desfamiliarizado, permitindo que algo seja visto de uma nova perspectiva. A radicalidade do *novum* é também o que impede que os textos de FC sejam alegorias ortodoxas, com relações biunívocas entre obra e realidade. Mesmo que os elementos do universo ficcional tenham vindo da realidade empírica, não deve ser possível traduzi-los de volta apenas retirando o *novum*. Em outras palavras, os elementos da realidade empírica não devem apenas ser deslocados para a realidade ficcional, mas devem ser rearranjados e desdobrados a ponto de formarem uma realidade autônoma. Usando a analogia da refração, o *novum* seria um prisma que, ao refratar um feixe de luz branca, destrincha as cores que o compõem.

Ainda assim, o universo ficcional não é completamente desconectado da realidade empírica. Pois o *novum*, como será desenvolvido adiante, é sempre relativo ao contexto histórico de sua criação. Assim, a invenção da novidade estabelece um ponto de conexão entre o mundo real e o ficcional, mesmo que tenha ocorrido a muito tempo na narrativa, bem como o modo como ela é explicada cognitivamente está em continuidade com o modo como explicamos a realidade. Segundo Suvin, a FC é construída por um movimento oscilatório de feedback entre a realidade empírica e a realidade ficcional: indo da realidade empírica para a ficcional, quando conseguimos ver a correspondência entre os elementos daquela nesta última; e a volta, usamos as diferenças da realidade ficcional para vermos a nossa própria de um modo novo. Quando primeiro nos deparamos com uma história de FC, usamos nosso próprio mundo para nos orientar. Ela se passa em um futuro próximo ou distante? Em nosso planeta ou em outro? Quais eventos ocorreram para transformar o atual estado de coisas nesta realidade ficcional? Quando nos imergimos nessa nova realidade, podemos ver a nossa

própria a partir dela. Também é possível ver objetos e situações familiares em um novo plano de fundo: Conforme um objeto é percebido frequentemente em um mesmo ambiente (se torna familiar) ele começa a se integrar a esse ambiente, perdendo sua definição. Quando retiramos esse objeto deste ambiente e colocamos em outro, voltamos a conseguir diferenciá-lo do ambiente e, portanto, o vemos com mais clareza. Suvin enfatiza que, apesar desta conexão com a realidade empírica, o universo ficcional é autônomo em relação a ela; “uma realidade narrativa suficientemente autônoma e intransitiva para ser amplamente explorada em suas propriedades e as relações humanas que elas implicam” (Suvin, 2010, p.76).

Deste modo, Suvin conclui que “a FC significativa é na verdade um modo especialmente sinuoso de comentar sobre o contexto coletivo do autor” (Suvin, 2010, p.89). Se as obras parecem se afastar muito deste contexto original é para que elas possam lidar com a realidade de uma nova perspectiva. Entender a FC como um modo de representar a sociedade através de um universo ficcional criado por um *novum* (ou seja, vê o *novum* como uma mediação entre o estético e o empírico) faz com que as interpretações das obras não sejam nem completamente ideológicas, nem completamente formalistas. A elaboração sistemática do universo ficcional garante a obra certa autonomia, mas, para o crítico, a autonomia nunca será total, pois a forma em geral nunca será “pura”, desprovida de qualquer relação com o conteúdo social. No final, apesar da forma e do conteúdo serem diferentes, eles devem ser coerentes, trabalhando juntos na construção da história e seu significado. Como o *novum* é simultaneamente conteúdo e forma, sua qualidade é avaliada por critérios formais e do conteúdo, e, acima de tudo, a sinergia entre eles.

Percebemos então como a construção do *novum* é importante, de certa forma, para todos os críticos, seja por permitir melhores representações ou para fazer com que suas frases façam sentido. A seguir, iremos verificar o que Suvin, Freedman e Roberts consideram como características essenciais do *novum* e sua elaboração (tanto na forma quanto no conteúdo): sua historicidade e visão totalizante da sociedade.

2.2 - Historicidade

Se a definição de *novum* parece vaga, é por ser este ser sempre relativo ao ambiente empírico do autor, uma vez que algo será considerado uma inovação ou não em relação ao contexto histórico em que foi concebido. Nas palavras de Bloch, é sempre aquilo que ainda não é, não podendo ser fixado. Para julgar o quão inovativo um *novum* é, temos que levar em consideração a época em que ele foi concebido e como os processos históricos, relações sociais e modos de pensar estão incorporados nele. “Um *novum* estético é ou uma tradução da ética e cognição históricas para a forma, ou (talvez mais frequente na nossa era) uma criação de uma ética e cognição históricas como forma” (Suvin, 2010, p.85). Isso fica ainda mais evidente quando analisamos a história do desenvolvimento da própria FC, como é realizado por Adam Roberts.

Em seu livro *A Verdadeira História da Ficção Científica* (2023), Roberts constrói uma narrativa do desenvolvimento do gênero que mostra como a FC—e,conseqüentemente, seus *novums*— é hegemonicamente moldada pela história, principalmente do desenvolvimento técnico e científico de um lado, e da religião, do outro. O autor argumenta que a FC é “descendente direta da reforma”, sendo uma “resposta às novas ciências”. Uma forma nascente do gênero é identificada na Grécia antiga, com suas viagens interplanetárias, que é interrompida pelo controle exercido pela igreja católica nas narrativas, e retomada pela expansão do universo proporcionada pelas teorias de Copérnico e Bruno. A seguir, percorremos esta narrativa de Roberts que, por motivos de brevidade, não será exposta no mesmo nível de detalhes que tanto enriquecem seus argumentos., de modo que importantes eventos históricos serão tratados de forma superficial. Buscamos apenas demonstrar de forma mais concreta esta relação entre o *novum* e a história.

Segundo Roberts, as raízes da Grécia antiga marcaram de tal modo a FC que as viagens (no espaço e no tempo) constituem boa parte de suas histórias. As viagens eram uma parte marcante da produção cultural grega, como a Odisseia, pois eram uma parte marcante de sua realidade social e econômica também. “Algumas eram relatos de viajantes com base em experiência real ou de base real, por exemplo, viagens à África, Índia ou através do Atlântico. Outras eram puramente fantásticas e imaginárias, como jornadas às terras dos mortos ou aos céus” (Roberts, 2023, p. 66). Existiam, inclusive, histórias de viagem à lua e pelo sistema solar. A noção popular do cosmos nessa época considerava os corpos celestes como perfeitos e divinos, de modo que a astronomia muitas vezes se misturava com a teologia.

Para entendermos melhor como essas histórias poderiam ser consideradas como originária de uma tradição que viria a se tornar a FC como a conhecemos hoje, precisamos entender como eram a ciência, a tecnologia e a cosmologia antiga. Roberts, empregando uma

definição ampla de ciência, considera que as “ciências” mais presentes nesta fase da FC eram práticas e técnicas, relacionadas à navegação e a guerra; ou até mesmo “ciências” discursivas, como a filosofia.

Quanto à cosmologia, em muitos modelos, a terra era considerada o ponto central em torno do qual as estrelas e planetas giravam, o que gerou dificuldades para entender as órbitas destes. Como os planetas eram considerados divinos, deveriam seguir órbitas regulares e circulares, considerada uma forma mais perfeita. Esta divindade dos astros também levou a divisão dos fenômenos astronômicos entre “céus profanos e divinos”, como no tratado de Aristóteles sobre meteorologia. O filósofo trata de fenômenos astronômicos como cometas e a via láctea como se estivessem no mesmo nível da chuva e dos ventos, por não serem compatíveis com a visão teológica do cosmos. Outros pensadores consideravam até mesmo a lua como estando no mesmo nível de nuvens e pássaros, de modo que aquela seria tão acessível quanto esses no caso de explorações aéreas. As viagens pelo “ar” estariam então conectadas a conhecimentos práticos como a navegação, em oposição a viagens às estrelas, que teriam um cunho mais teológico. Isso pode ser visto em *A História Verdadeira* [*Alēthē Diēgēmata*], do mais frequentemente citado como possível autor de FC deste período, Luciano. Esta novela é uma sátira dos relatos de viagem comuns na época, na qual um navio é pego por um redemoinho, cujos ventos impulsionam a embarcação pelo ar até chegar à lua.

A História Verdadeira nem sempre é considerada FC, devido a possuir um tom satírico e elementos absurdos e vulgares que desclassificaram qualquer tipo de interpretação “cognitiva”. Defensores do status de FC da obra de Luciano (como Geordiadou, Lamour e Friedericks) argumentam que a narrativa fornece informações sobre conhecimentos “científicos”, como geografia e astronomia, através de elementos fantásticos—e muitas vezes mais absurdos e cômicos do que o leitor atual de FC possa estar familiarizado—podendo, então, ser considerada uma forma de estranhamento cognitivo. Entretanto, para Roberts as obras de Luciano seguem um modelo mais místico e alegórico de modo que

Seria mais exato considerar Luciano antes como anti-FC que como proto-FC; mas anti-FC envolve, ainda assim, um compromisso com os termos da FC. A FC antiga, em outras palavras, não é uma linguagem definida ou pura; situa-se, de um lado, entre a especulação científica e as viagens imaginaires, e, de outro, entre estas e a fábula concebida em termos religiosos. (Roberts, 2023, p. 75)

Outros exemplos de viagens aéreas mencionados por Roberts são: a tragédia de Eurípides Βελλεροφῶν (*Bellerophōn*) (430 a.C), sua sátira feita por Aristófanes, *Paz* (421 a.C.) e ainda

outra comédia do autor, *As Aves* (414 a.C.); *Sobre a Face Visível no Orbe da Lua* é uma combinação de teoria e ficção escrita por Plutarco (80 d.C); *As maravilhas de Além Thule*, de Antônio Diógenes (100 d.c).

Percebemos então que para determinarmos quais as histórias são consideradas mais teológicas ou mais técnicas precisamos entender o contexto histórico. O autor conclui que, considerando essas peculiaridades da cultura grega, pode-se considerar que houve um certo continuum de histórias de viagens extraordinárias espaciais. Tal continuidade parece ser interrompida na Idade Média.

Durante o medievo, sob o domínio da igreja católica (a análise de roberts se limitar a europa), existiram histórias fantásticas, mas todas com um forte cunho teológico e construídas a partir de eventos sobrenaturais e religiosos, como no caso da Divina Comédia de Dante. Na parte do Paraíso, os personagens viajam pelo sistema solar, mas os facilitadores desta viagem são de natureza sobrenatural, e não material. “Em um sentido profundo, o universo de Dante não é material, mas sacramental, conectado em todos os pontos com a Graça de Deus” (Roberts, 2023, p. 79). Roberts ressalta que houve uma grande produção literária na Idade Média, incluindo diversos elementos fantásticos que influenciam os tropos da fantasia até hoje, como a lenda do Rei Artur. Entretanto, há uma escassez de obras que exploram tecnologias ou o cosmos (concebido como finito e geocêntrico) em um sentido material. Como visto anteriormente, a cosmologia era também fortemente teológica, e as obras medievais focaram neste aspecto. A hegemonia do cristianismo em todas as áreas da sociedade deixou sua marca nas produções culturais da época. Mesmo as narrativas seculares ainda eram fortemente influenciadas pela ética cristã. Ademais, a forma predominante de ficção passa a ser em versos. Histórias especulativas com uma visão mais material do cosmos retornariam somente no século XVII com o abalo da autoridade da igreja católica gerado, dentre outros fatores, pela reforma protestante. Ainda assim, “vitalmente preocupados com as implicações teológicas dos alienígenas que descrevem” (Roberts, 2023, p. 31).

No início do século XVI, entretanto, a utopia surge como um estilo que permitiu uma certa investigação especulativa. A natureza radicalmente diferente da utopia que leva sua aparência irrealizável foi um modo de contornar as limitações impostas pela Igreja. Mesmo assim, o catolicismo em particular ainda não permitia questionamentos ao que eram consideradas verdades bíblicas, de modo que a produção utópica aumenta consideravelmente com a reforma e tende a se alinhar com o protestantismo. A relação entre utopia e FC é

disputada, mas Roberts (seguindo Suvin) considera aquela parte desta, por ser considerada uma extrapolação de teorias sociais e filosóficas, ao invés de tecnológicas. Ademais, a detalhada (e sistemática) construção de mundos característica de uma boa FC tem suas raízes na ficção utópica. É também nesse século que se iniciam os processos históricos essenciais para o desenvolvimento da FC: o humanismo, a reforma, a revolução copernicana e as grandes navegações.

O humanismo é um movimento cultural e intelectual que emergiu no período do Renascimento, caracterizado pela valorização do ser humano como centro das reflexões filosóficas, artísticas e científicas. Influenciado pelos ideais da Antiguidade Clássica, o humanismo promoveu uma visão antropocêntrica, destacando a dignidade, a liberdade e o potencial criativo do indivíduo. Essa perspectiva rejeitava o predomínio do pensamento teocêntrico medieval, enfatizando a importância do conhecimento, da educação e da razão como instrumentos para a realização humana e para a construção de uma sociedade mais justa e equilibrada. Por buscar inspiração na antiguidade clássica, retoma também a emergente tradição identificada anteriormente como as raízes da FC. Ademais, o humanismo, apesar de ainda não ser completamente livre da religião, segue em direção a um entendimento mais secular (e individualista) do mundo. É também no século XVI que surge a iniciativa de “estruturar o conhecimento de forma sistemática” (Roberts, 2023, p. 89) que teria resultado em uma das principais revoluções científicas: a copernicana. Além de proporcionar um melhor entendimento do sistema solar, frequentemente locus da FC, as teorias de Copérnico abalaram a autoridade da Igreja Católica, pois o modelo heliocêntrico era menos compatível com a cosmologia bíblica do que o ptolomaico. O abrandamento da hegemonia católica na esfera do conhecimento permitiu um desenvolvimento mais diverso da ciência e da arte, inclusive as narrativas que combinam ambos.

Antes do novo mapa dos céus de Copérnico, qualquer viagem fantástica além da Terra dava-se sempre em um reino entendido como divino em vez de material e, portanto, dentro de um contexto teológico. Após Copérnico, o cosmos não apenas se expande de modo formidável em escala e como área de ação, mas se torna necessariamente materializado. Abre-se uma clivagem entre as narrativas cosmológicas de ciência e religião. À tautologia de que a ficção científica moderna só é possível quando a ciência moderna foi estabelecida, podemos acrescentar esta observação mais precisa: a ficção científica moderna é a fortiori pós-copernicana. (Roberts, 2023, p. 91)

Outro importante processo que se inicia no séc XVI são as explorações marítimas. Novas tecnologias de navegação, ampliação do conhecimento geográfico e, talvez principalmente, o encontro com a alteridade são determinantes para o desenvolvimento das narrativas de viagens que, como visto anteriormente, são as bases da FC. Nessas histórias de viagem, muitas vezes completamente especulativas, os “novos mundos” e seus habitantes eram muitas vezes imaginados de forma fantasiosa. “O persistente tropo de ficção científica de que a vida alienígena teria o aspecto de uma forma humanoide mais ou menos modificada para se tornar monstruosa tira daí sua base” (Roberts, 2023, p. 91). Apesar de não ter produzido obras de FC, o século XVI estabelece as condições que levariam ao desenvolvimento de narrativas com um maior cunho ficcional científico, a saber, o abalo da hegemonia do aspecto teológico do cosmos, a sistematização, a abertura do universo possibilitada pela revolução copernicana, as estratégias narrativas fornecidas pelas utopias literárias e o início das grandes navegações.

É então no início do século XVII que, segundo Roberts, surge o que ele considera como a FC moderna, sendo o ano de 1600 especificamente um marco simbólico: as ideias de Copérnico estavam difundidas, Giordano Bruno foi queimado na fogueira pela inquisição por sua defesa de um universo infinito e possivelmente quando Kepler escreveu *Somnium*, considerada por Roberts como “a primeira novela inequivocamente de ficção científica” (Roberts, 2023, p. 95). Se a revolução copernicana é condição necessária para o desenvolvimento da FC moderna, Giordano Bruno seria o “ponto de partida simbólico” dessa. Apesar das ideias defendidas por Bruno não serem estritamente científicas, são um exercício da “livre especulação imaginativa” que Roberts equipara à FC. Partindo da teoria copernicana, Bruno acreditava, além da infinitude do cosmos, também na infinitude de mundos, condições essenciais para a FC.

A nova cosmologia, em particular a perigosa noção de uma infinidade de mundos associada a uma série de pensadores de fins do século XVI (e do século XVII) fez duas coisas cruciais para o desenvolvimento da ficção científica como compreendemos essa forma. Primeiro, criou um espaço imaginativo no qual a humanidade pode se defrontar com seres radicalmente diferentes – alienígenas, encarnações materiais da alteridade que impulsiona o método de criação dessa nova forma de perceber o universo. [...] A segunda coisa que a nova cosmologia revela é a escala muito mais grandiosa do universo, o que por sua vez permite, na verdade exige, uma correspondente estética do sublime. (Roberts, 2023, p. 99)

Entretanto, a infinidade de mundos colocava um problema teológico ao contradizer a singularidade de Deus e da Expição. Se existem vários mundos habitados, seus habitantes também deveriam ser salvos pelo sacrifício de Jesus, exigindo então múltiplas reiterações de sua ressurreição, que deveria ser um evento singular. Uma vez que a morte de Jesus é necessária para a salvação das pessoas, um mundo no qual isso não ocorreu seria um habitado por almas condenadas, o que não seria permitido por Deus. Essa questão não é tão problemática se é permitido que os eventos bíblicos sejam interpretados de forma alegórica, como era o caso dos países protestantes.

Este dilema tem forte presença nas obras de FC da época. Em *The man in the Moone* (1638) de Francis Godwin, a primeira ação do protagonista ao chegar na lua é dizer “Jesus Maria”, a fim de aferir a crença ou descrença religiosa dos lunarianos. Para a satisfação do protagonista, os nativos se ajoelham ao ouvirem essas palavras, indicando que a ressurreição de Cristo na Terra salvou suas almas por extensão. Já na obra de Cyrano, a lua é na verdade o paraíso terrestre, transferido por Deus da terra após Adão e Eva cometerem o pecado original. Em *Discovery of a World in the Moone*, de Willins, a lua também representa um paraíso, pois não foi inundada pela enchente da história de Noé. Conforme a astronomia avançava, foi possível observar o quanto a lua era diferente da terra e, portanto, seus habitantes também deveriam ser diferentes dos humanos. Por outro lado, a nova dimensão do universo foi também interpretada como um reflexo da própria imensidão de Deus e sua criação. O sentimento de espanto provocado por essa percepção é presente na FC até hoje, e na época, este sentimento do sublime era fortemente associado ao divino.

Em relação ao contexto literário das obras de FC do século XVII, Roberts afirma que a ficção em prosa desta época já é considerada pela crítica tradicional como o romance clássico. As obras que o autor considera como FC são geralmente classificadas hoje como viagens imaginárias, utopias e sátiras, e desfrutavam de relativa popularidade. Assim com a reforma religiosa impactou este desenvolvimento da novela, a divisão entre os imaginários protestante e católicos e suas diferentes posturas ante à magia moldaram o momento histórico da FC, que fazia justamente a mediação entre os discursos científicos facilitados pelo protestantismo e a magia, preservada pelo catolicismo.

Esta mediação, argumenta Roberts, é notável no romance escrito por Kepler e publicado em 1634, *Somnium*. Nesta obra, a lua é habitada por demônios, que transportam o protagonista até lá. A primeira vista, parece mais mágica do que científica, mas a narrativa é

repleta de descrições precisas (para a época) sobre o astro, como o fato de sua rotação sobre o próprio eixo coincide com sua órbita ao redor da Terra, de modo que só um de seus hemisférios é visível do planeta. A partir de observações, Kepler intui características físicas da lua, como a extrema mudança de temperatura recorrentes de sua rotação, e como seriam os seres capazes de habitá-la. Kepler usa uma grande quantidade de fatos astronômicos, presentes na narrativa e em notas de rodapé, sendo que estas compõem 75% da obra. Esta proporção reflete a diferença de tamanho entre a Terra e a lua, esta possuindo um quarto do tamanho do planeta. Ou seja, a dinâmica entre magia e ciência é refletida na própria forma da obra, considerando que “a maior, mais pesada porção científica do todo funciona como elemento fundamentado, do tipo terreno; e a porção menor, mais fantasiosa, funciona como um arrebatamento mais descuidado, mais lunático” (Roberts, 2023, p. 105). Até mesmo a parte mais mágica não era vista como incompatível com a ciência, pois a demonologia envolvia questões de filosofia natural relevantes para a época. Roberts, se apoiando em Stuart Clark, lembra que na época do renascimento, a ciência e magia ainda não tinham sido polarizadas e eram entendidas como diferentes modos de compreender fenômenos. A relação entre magia e ciência será explorada em mais detalhes no próximo capítulo; para os propósitos do presente capítulo, ressaltamos a importância do contexto histórico no que será considerado não somente como *novum*, mas como uma explicação cognitiva deste.

O fundamental na FC do século XVII é que, como modo emergente, ela negocia com exatidão essas duas quantidades: o científico e o religioso, as possibilidades imaginativas do primeiro dialeticamente envolvidas com as inquietações humanas sobre a erosão do último. (Roberts, 2023, p. 111)

Como visto até agora, as viagens à lua são um frequente tema das obras do início do desenvolvimento da FC. Segundo Roberts, informado pelo estudo de Marjorie Hope Nicolson, o transporte auxiliado por demônios de Kepler é um dos poucos representantes de métodos mais sobrenaturais de deslocamento, em oposição aos mais variados (também em termos de plausibilidade) métodos materiais. Exemplos destes em obras do século XVII incluem aves, asas mecanicamente construídas e diversos mecanismos e máquinas voadoras que antecipam qualquer invenção real do tipo. Ou ainda, uma conexão física entre o nosso mundo e outro, como em *O Mundo Resplandecente* (1666) de Margaret Cavendish. Mesmo que de modo obscuro, a autora explica que o polo norte da Terra é ligado ao polo de outro mundo, sendo acessível por embarcações. Além de viagens pelo cosmos e contato com

habitantes de outros mundos, outros *novums* comuns na atualidade podem ser percebidos em sua versão embrionária nestas histórias do século XVII. Roberts menciona Charles Sorel, que imagina uma mulher construída com metal e conhece todas as línguas do mundo e outros seres também de metal construídos para serem servos; sendo alguns dos primeiros seres artificiais e mecânicos concebidos. Sorel também cria em uma de suas histórias um aparelho para comunicação a longa distância, composto com esponjas que poderiam absorver sons e liberá-los quando espremida.

As utopias também começaram a ser ambientadas em outros mundos, devido às pressões religiosas, políticas e até mesmo geográficas— havia cada vez menos locais desconhecidos ou misteriosos na terra. Outra solução foi ambientar estas narrativas no futuro. É interessante notar que todas as histórias até então eram ambientadas na própria época do autor, ou em um futuro muito próximo, uma vez que atualmente a grande maioria da FC é futurística. Roberts afirma que o futuro é “uma das mais importantes invenções literárias do século XVII” (Roberts, 2023, p. 125).

Segundo Roberts, a maioria das narrativas sobre a FC (como as de Suvin, Freedman e Aldiss) coloca esta invenção do futuro no século XIX, quando de fato se popularizaram. Entretanto, Roberts argumenta, existiram histórias futuristas antes de 1800. Um fator importante para a abertura temporal é, novamente, o abalo da autoridade da Igreja efetuado pelas descobertas científicas. Se antes os teólogos estipulavam a origem do mundo a alguns milhares de anos atrás e um fim do mundo não muito distante, a astronomia pós-copernicana revela uma escala muito maior de tempo. Outra explicação para esta “virada futurística” é dada por Suvin: além desta conveniência narrativa, a crescente predileção pelo futuro na FC também se deve ao capitalismo e sua tendência à extrapolação temporal. Neste modo econômico, o acúmulo de capital depende da passagem do tempo, de modo que a vida passa a ser orientada ao futuro, onde se encontram os salários e retornos financeiros.

Entretanto, uma triunfante burguesia introduz uma ruptura epistemológica definidora na imaginação humana, pela qual o tempo cronológico ou linear se torna o espaço do desenvolvimento humano, pois é o espaço da produção industrial capitalista. Os domínios espaciais até mesmo do maior senhor feudal são finitos; o capital, a nova forma histórica de propriedade—aquele que dá a forma da existência e relações humanas—não tem, a princípio, limites temporais. Através de um poderoso sistema de mediações infundido na totalidade da existência humana, o tempo finalmente se torna o equivalente do dinheiro, e portanto de todas as coisas. (Suvin, 2010, p.78)

Outra influência da burguesia nas estruturas narrativas que Suvin identifica se relaciona com duas funções desta: os obstáculos e as forças ativas (na FC, ambos podem ser *novums*). Até o século XVIII, os obstáculos eram majoritariamente inumanos e sobrenaturais, como Deus, o Destino, a Natureza ou a História, e impossíveis de serem alterados pela ação humana. A ética individualista burguesa que passa a ser dominante transformou os obstáculos em indivíduos, que podem ser administrados por outros indivíduos. Suvin considera que as narrativas modernas deveriam corresponder à síntese dialética desse coletivismo fatalista e deste individualismo humanista, que seria um coletivismo humanista. Ou seja, os obstáculos são os “produtos institucionais e imaginativos das pessoas—estados, corporações, religiões, guerras e similares” (Suvin, 2010, p. 79), que possuem a grandiosidade dos obstáculos sobrenaturais mas são materialmente construídos e, portanto, podem ser superados coletivamente.

Como o futuro é um componente tão essencial da FC, devemos esclarecer sua verdadeira função nas histórias. Apesar de muitos *novums* da FC terem de fato se tornado realidade, esta não se pretende preditiva. Freedman reforça que

O futuro é crucial para a ficção científica não como um registro cronológico específico, mas como um local [locus] de uma radical alteridade ao status quo mundano, que é então desfamiliarizado e historicizado como o passado concreto do potencial futuro. (Freedman, 2000, p.55, tradução nossa)

As obras, portanto, não devem ser julgadas pelos seus acertos ou erros em relação ao futuro, como se estivessem em “um jogo de adivinhos”, e sim em como elas constroem o continuum ou as determinações históricas entre esses futuros e o presente. Previamente, Suvin havia proposto dois modelos de FC: a extrapolação e a analogia. O primeiro seria a extrapolação de uma “hipótese cognitiva”, encarnada no *novum*, no futuro. Entretanto, o futuro na FC é, primariamente, um modo de deslocar objetos—de desfamiliarizar—, não de realizar previsões. Ou seja, é, na verdade, uma “reflexão sobre o período histórico do autor e suas possibilidades inerentes” (Freedman, 2000, p.81), levando o crítico a constatar que a extrapolação é também um modo de criar uma analogia com o presente.

Essa transição de deslocamentos espaciais para deslocamentos temporais pode também ser observada no século XIX com o declínio das Narrativas de Viagem enquanto gênero, concomitante com o início da FC moderna que se dá com Frankenstein. O status desta obra como “a primeira ficção científica” é amplamente aceito, ainda que questionado em semelhante medida. Freedman argumenta que

nós devemos considerar a obra de Mary Shelley em termos mais estritamente genéricos, como a “primeira” obra de ficção científica, ou, mais precisamente, como a primeira obra na qual a tendência ficcional científica [science-fictional] atinge um certo nível de autoconsciência, e assim permitindo uma linha de ficção que, pelo menos em retrospecto, pode ser interpretada como o início da história da FC propriamente dita—isto é, ficção cuja tendência ficcional científica é claramente dominante. (Freedman, 2000, p. 48-49, tradução nossa)

Deste modo, a obra de Mary Shelley representa, além do possível início de uma tradição, o arrefecimento de outra, a saber, das narrativas de viagem. A narrativa é contada através de cartas pelo Capitão Walton que, durante uma expedição à Antártica, encontra Victor Frankenstein e o auxilia. O estilo, de início, se assemelha aos relatos de viagens populares até então, mas o enredo principal logo domina as cartas, direcionando a obra a outro estilo. Enquanto Walton representa a exploração espacial, Victor representa a emergência da exploração temporal. Apesar de se passar na época em que foi escrito, a obra representa um presente alternativo que na verdade, pode ser um futuro próximo, justamente por inserir o *novum* no ambiente empírico da autora. A criação do monstro levanta questões acerca das consequências dessa nova possibilidade científica, que ocupam a mente do criador e representam grande tormento. Assim como Frankenstein sugere um deslocamento temporal, as narrativas de Jules Verne também o fazem, desta vez através do próprio deslocamento espacial. As suas famosas viagens ao subterrâneo, à lua e ao fundo do oceano são um modo de explorar locais desconhecidos e não acessíveis na época do autor. Verne concebe teorias e tecnologias que permitem essas viagens que, de modos mais ou menos convincentes, são capazes de gerar um efeito cognitivo, permitindo imaginá-las ocorrendo em um possível futuro próximo. Se Verne pode ser entendido como uma transição entre o deslocamento espacial e o temporal, Wells é o ponto de partida das viagens temporais propriamente ditas, com sua *A Máquina do Tempo* (1895).

Além dos relatos de viagem, outro exemplo explorado por Freedman é o caso do Romance Histórico. O declínio do romance histórico observado por Lukács, se dá simultaneamente ao estabelecimento de uma tradição mais robusta de FC. Segundo Freedman, a FC mantém a consciência histórica crítica, mesmo enquanto esta se perde no romance histórico, devido à autonomia da FC. O processo de reificação do passado se deve em grande medida ao fato de que conhecê-lo se torna mais difícil por causa da “bagagem ideológica pós-1848” (Freedman, 2000, p. 58). Como a FC é primariamente orientada ao futuro, não depende tanto de buscar informações no passado, podendo continuar realizando uma historização especulativa do presente em relação a um futuro ficcional, mesmo que mais abstrata. Esta própria incognoscibilidade do passado também se torna uma preocupação da FC. Percebemos aqui que uma das vantagens do *novum* é que ele nos permite pensar essas questões sem, a princípio, a bagagem ideológica. Ou, como coloca Suvin,

A fuga é, em toda essa ficção científica significativa, para um ponto de vista melhor a partir do qual se pode compreender as relações humanas ao redor do autor. É uma fuga de normas antigas e restritivas para uma corrente temporal diferente e alternativa, um recurso para o distanciamento histórico e uma disposição inicial, ao menos, para novas normas de realidade, para o *novum* de uma história humana desalienante. (Suvin, 2010, p. 89, tradução nossa)

A historicidade, entretanto, não é alcançada de uma vez no início da FC. Freedman aponta que os contos de Poe com maior tendência ficcional científica não possuem *novums* (tecnologia e relações sociais) radicalmente diferentes o suficiente para historicizar o presente. Para que a dialética entre identidade e diferença entre em operação, a realidade ficcional deve ser diferente o bastante pois “uma novidade genuinamente radical [...] insinua uma genuína dialética entre presente e futuro” (Freedman, 2000, p. 51). Em outras palavras, deve ser criado uma distância suficiente para que o deslocamento entre uma e outra gere estranhamento, considerando que este consiste no deslocamento de um objeto para uma nova esfera de percepção. Ademais, quanto maior a diferença entre as épocas, mais elaborado deve ser o continuum que as conecta. Em termos adornianos, podemos pensar que quanto mais díspares os elementos, maior é o esforço contributivo ou formal necessário para unificá-los em um todo. Usando a metáfora da refração, quanto maior a diferença entre os meios, maior será o desvio do feixe de luz ao passar de um para o outro.

A relação entre tempo e espaço, segundo Suvin, se manifesta na estrutura narrativa das obras em seu cronotopo, que é definido por Bakhtin como a relação de mútua determinação entre tempo e espaço na literatura, o modo como um se manifesta no outro na estrutura do enredo. Por exemplo, em *Os Despossuídos*, a estrutura da obra reflete a nova teoria proposta pelo personagem principal, que vê o tempo como sequência e simultaneidade. A narrativa é contada pela alternância entre capítulos que se passam no presente e no passado, evidenciando as relações e padrões entre eles. O último capítulo do passado nos leva ao primeiro capítulo do presente, e o último capítulo do presente é um retorno. Entretanto, não é um círculo fechado: tanto o personagem quanto a sociedade passam por profundas transformações, sendo estes um dos temas principais da obra.

A estrutura do enredo deve ser, na FC, “organizada ao redor de uma mudança significativa e irreversível no mundo e seus agentes” (Suvin, 2010, p. 84), como uma espiral (como em romances de formação). Onde a mudança significativa é expressa (ou definida) pelo crescimento do personagem principal ao longo da narrativa, que desenvolve seu próprio entendimento do *novum*. Não deve ser nem cíclica, na qual a colusão do enredo leva ao restabelecimento do estado original do universo ficcional (como em romances de detetive) nem linear, onde o enredo é dado por uma sequência de eventos ou mudanças não significativas (como em contos de aventuras).

Percebemos então como a história é manifesta e incorporada nos *novums* da FC, e sua construção deve levar em consideração as transformações históricas que possibilitam sua invenção, além das que viriam como consequência Freedman considera a FC como sendo “devota a especificidade histórica: pois o mundo de uma FC não é apenas diferente em termos de tempo e espaço do nosso mundo, mas um cujo interesse principal é precisamente a diferença que esta diferença faz” (Freedman, 1987, p. 187)

Em outras palavras, para Freedman, o futuro e as inovações tecnológicas não devem ser enfeites. Uma alteração de um aspecto em relação a história não deve ser pensada de forma isolada, mas como algo que impacta vários outros com os quais está conectado. Assim, passamos a analisar a segunda característica do *novum*, que vê a realidade não só como historicamente determinada, mas cujas diferentes áreas estão todas conectadas em um totalidade.

2.3 - Totalidade

Como mencionado anteriormente, a elaboração sistemática de realidades alternativas é uma herança das utopias. Suvin considera que estas são o subgênero socioeconômico da FC. Essa afirmação é discutível em relação ao início das utopias, mas, após o século XIX, é seguro afirmar que a grande maioria das representações utópicas (ou distópicas) são ficções científicas.¹⁷ Como o aspecto totalizante e sistemático é especialmente perceptível nas utopias, elas são muito discutidas pelos autores desta sessão. Entretanto, o que for dito a seu respeito vale para todo tipo de *novum* e universos ficcionais. Essa íntima relação entre *novum* e utopia não é nem um pouco surpreendente quando nos voltamos para a origem deste termo utilizado por Suvin. Segundo Bloch, o desejo utópico é sempre coletivo, não individual, é sobre uma reconfiguração da totalidade da realidade não alterações que satisfazem um desejo particular. Como Freedman nota,

As novidades desfamiliarizantes que caracterizam o gênero correspondem precisamente ao *Novum* blochiano — que, como vimos antes, nunca é um elemento singular inserido em um ambiente mundano essencialmente inalterado, mas é na verdade uma novidade tão radical a ponto de reconstituir todo o mundo a seu redor e, portanto, em certo sentido, criar um novo mundo (mas não do nada). Do mesmo modo, o texto ficcional científico é, como também vimos, definido pela sua criação de um mundo cujas novidades radicais desfamiliarizam o mundo empírico do status quo. (Freedman, 2000, p. 69, tradução nossa)

Essa sistematicidade na elaboração de mundos e *novums* é, para Roberts, outra instância de uma visão de mundo histórica sendo incorporada na estrutura da FC. O autor, seguindo sua narrativa do desenvolvimento do gênero, identifica no século XVIII que a FC começa “a se articular como o correlativo do discurso cultural do iluminismo” (Roberts, 2023, p. 135). O esclarecimento pode ser entendido, de modo simplificado, como sendo um movimento intelectual e cultural que centralizava a razão e a experimentação, visando superar a necessidade de mitos e superstições. As suas complexidades e desdobramentos, bem como

¹⁷ Roberts não considera que as utopias sejam necessariamente um subgênero da FC, pois está mais preocupado com o desenvolvimento histórico do que com questões classificatórias. Freedman considera que a Utopia, enquanto forma literária que surgiu no século XVI, é anterior a FC. No entanto, a maioria das representações utópicas criadas a partir do século XIX, segundo este autor, estão na FC. Assim, para Freedman, a Utopia começa como uma forma independente, que é então englobada pela FC quando esta surge no século XIX. Para os fins desta dissertação, tomaremos a utopia como uma forma literária que influenciou a FC, de modo que existem afinidades relevantes entre ambas, mas que não estão necessariamente conectadas.

sua relação dialética com os mitos que almeja superar identificada por Adorno e Horkheimer, serão explorados em mais detalhes no próximo capítulo. No momento focaremos em um dos seus aspectos, o qual Roberts considera determinante: a razão enquanto “conhecimento ou razão sistemáticos”.

Roberts articula essa sistematização em termos de escala: o grande e o pequeno, pois a dimensão global da totalização é acompanhada de uma minúcia no tratamento de dados. Um exemplo paradigmático é a enciclopédia, cuja primeira iteração— *Enciclopédia ou Dicionário Racional das Ciências, das Artes e das Profissões* (1751-1772)—foi elaborada por Denis Diderot e Jean le Rond d’Alembert. Com 28 volumes, representa a ambição de reunir todo o conhecimento considerado racional de maneira sistemática.

Roberts argumenta que “em termos conceituais e formais, a ficção científica possui uma lógica enciclopédica – ou, mais precisamente, que seu impulso enciclopédico sincrônico existe em tensão dinâmica com seu impulso narrativo diacrônico” (Roberts, 2023, p. 139). A elaboração do *novum*, seja ele mesmo um mundo ou algo que impacta significativamente o mundo, é totalizante e sistemática, pois deve considerar como cada novo elemento inserido afeta os outros de forma coerente. Este aspecto é observável também na presença de apêndices, mapas e glossários que não raro são encontrados nas obras, sendo uma parte constitutiva delas. Em suma, Roberts aponta que a construção de mundo (grande) é concretizada “em termos de narrativa, personagens, forma e estilo” (pequeno). A série *Fundação*, de Asimov, é talvez o exemplo mais emblemático; pois estes elementos enciclopédicos não somente acompanham a obra como também são o próprio conceito por trás dela. A história se dá em torno da elaboração de uma Enciclopédia Galáctica que, além de uma compilação de fatos do universo ficcional, é revelada como o instrumento de uma reforma social que motiva o enredo.

Esta dinâmica entre o grande e o pequeno também pode ser observada nos conhecimentos que estavam moldando a visão de mundo desta época. A teoria de um cosmos infinito com vários mundos estava se tornando mais aceita, ao mesmo tempo que as pesquisas realizadas por microscópicos, que revelavam um universo até então invisível, começam a ser integradas no conhecimento científico. Essas mudanças de perspectiva geradas pela ampliação da noção que se tinha das dimensões do mundo também mostraram o quanto ainda era desconhecido, e o quanto o ser humano era pequeno. O fascínio com o novo universo e com as ideias de Newton inspirou uma escola de “poetas científicos” que tentavam “recriar, em

termos imaginativos, o conhecimento científico” (Roberts, 2023, p. 143). Na prosa, as escalas micro e macroscópicas, bem como o contraste entre elas, se tornam “recursos imaginativos” para várias obras do século XVIII, como *As Viagens de Gulliver* (1726) de Swift, e *Micrômegas* (1752) de Voltaire. Apesar do predominante caráter satírico, Roberts considera que estas obras também exploram seus *novums* de modo significativamente sistemático e material. Sobre a primeira, Roberts afirma que a ciência principal é navegação, refletindo uma das principais atividades desta época e sua visão de mundo imperialista. Ademais, outros conhecimentos relacionados são parte importante da narrativa:

As primeiras duas partes da novela de Swift não só apresentam a matemática, como também incorporam e envolvem o leitor em um processo contínuo de multiplicação e divisão que funciona por meio desse método científico particular. Assim que o arqueiro de 15 centímetros aparece no peito de Gulliver, isto é, assim que nós, leitores, compreendemos que Liliput tem as dimensões de um modelo em escala de um doze avos de um reino de tamanho convencional, e que Brobdingnag tem uma escala doze vezes maior que tal reino, a matemática torna-se central para nossa apreciação da narrativa. (Roberts, 2023, p. 147)

No caso da obra de Voltaire, temos o primeiro caso de uma história da perspectiva de alienígena chegando à Terra, em oposição a histórias de humanos encontrando alienígenas. Um alienígena gigante, de cerca de 5 quilômetros de altura, interroga um grupo acerca de conhecimentos científicos e filosóficos. Esta mudança de perspectiva reforça ainda mais o estranhamento gerado ao se considerar a relativa insignificância das disputas humanas frente a escala do universo. Deste modo, a obra pode ser considerada uma sátira, mas isso não é incompatível com o aspecto cognitivo. Este é observado no modo como as viagens realizadas pelo alienígena são baseadas nas mais recentes descobertas sobre o sistema solar e nas leis de Newton; e esta exploração cognitiva-especulativa das novas dimensões deve ser entendida como um aspecto determinante da obra. Segundo Roberts,

Voltaire não usa mudanças de escala para propósitos metafóricos; está destacando a verdadeira grandeza do cosmos, a decisiva imensidão do universo que a astronomia do século XVIII começava a revelar. *Micrômegas* tem a altura que tem e o saturnino tem a altura que tem porque essas – Voltaire diz – são as escalas do universo em que vivemos. *Micrômegas* não é, nesse sentido, um texto metafórico. É, precisamente, um texto instrutivo. (Roberts, 2023, p. 154)

Essas mudanças de escala são uma forma de criar um modelo—ou microcosmo— da sociedade, para que possamos melhor analisá-la como um todo. Como lembra Jameson, a totalidade social é irrepresentável de modo exaustivo em termos de conteúdo, mas sua forma sistêmica ainda deve orientar a construção de mundos da FC. A sistematicidade da FC não é apenas o reflexo de uma visão de mundo histórica, como também uma necessidade representacional lógica. Isto significa que não se pode mudar um aspecto da realidade sem que outros sejam afetados:

Uma reforma que singulariza esse ou aquele vício, esse ou aquele defeito ou erro no sistema, visando a modificar apenas essa característica, descobre rapidamente que qualquer característica dada guarda uma variedade de laços inesperados, porém constitutivos, com todas as outras características do sistema. Na área da representação, o sintoma dessa descoberta pode ser encontrado no que chamamos de contradição representacional. Logo, para representar adequadamente essas mudanças, a modificação da realidade precisa ser absoluta e totalizante; e essa impulsão do texto utópico coincide com um conceito, em vez de reformista, revolucionário e sistêmico de mudança. (Jameson, 2021, p.80)

Apesar de estar tratando de utopias, esse raciocínio se aplica a qualquer tipo de realidade ficcional afetada por um *novum*. Como exemplo do que ocorre quando não se considera as relações entre diferentes áreas da totalidade social, Jameson trás *A Curva do Sonho* (1971), de Le Guin. O personagem principal desta, George Orr, descobre que seus sonhos literalmente se tornam realidade. Quando sonhou que um parente morreu em um acidente de carro, ao acordar isso se tornou um fato, como se sempre tivesse sido real. Ou seja, o sonho é concretizado retroativamente, alterando a realidade para que ele seja possível e até mesmo a memória coletiva. Orr procura ajuda de um psiquiatra para se livrar dessa habilidade, mas o Doutor Haber decide usar esses sonhos, manipulando-os para alterar a realidade conforme sua vontade. De início, essas alterações parecem filantrópicas, visando melhorar a sociedade como um todo. Uma das experiências é acabar com o problema da superpopulação com a qual uma versão futura de Portland vem lidando. Quando Orr acorda, o problema foi de fato resolvido, mas foi concretizado através de uma grande peste que dizimou a população e teria ocorrido anos atrás. A história se desenvolve com várias alterações e suas concretizações inesperadas, devido tanto a natureza misteriosa dos sonhos, quanto a tentativa de resolver problemas sem entender suas causas materiais.

Esta contradição representacional, Jameson ressalta, é aquela que emerge de inconsistências formais, não contradições reais do processo histórico. Apesar das alterações terem repercussões em várias áreas, a realidade não é tão instável, pois é sobredeterminada. A instabilidade surge quando se tenta isolar uma linha causal, o que ocorre muitas vezes em narrativas devido a própria natureza diacrônica destas. Isto é um exemplo da tensão entre a sincronia da realidade e a diacronia da narrativa, mencionada anteriormente, que cada obra deve tentar solucionar. Em *Os Despossuídos*, Shevek coloca o problema nesses termos:

– Bem, pensamos que o tempo “passa”, que flui por nós, mas e se formos nós que nos movemos para a frente, do passado para o futuro, sempre descobrindo o novo? Seria um pouco como ler um livro, entende? O livro está todo ali, todo de uma vez, entre as capas. Mas se você quer ler a história e entendê-la, deve começar na primeira página e avançar, sempre na ordem. Então o universo seria um grande livro, e nós, leitores muito pequenos. (Le Guin, 2019, p.189)

O físico almeja unificar duas teorias temporais concorrentes, a Sequência e a Simultaneidade. Ambas as teorias explicam alguns aspectos da realidade e da experiência, mas não todos. Enquanto a sequência explica a sucessão e a mudança, a simultaneidade explica os ciclos e a permanência. Ao invés de propor que um desses aspectos é o real, e outro uma ilusão, uma boa teoria deveria considerar os dois modos de perceber e entender o tempo:

Não queremos pureza, mas complexidade, a relação entre causa e efeito, meio e fim. Nosso modelo do cosmo deve ser tão inesgotável quanto o cosmo. Uma complexidade que inclua não apenas duração, mas criação, não apenas ser, mas vir a ser, não apenas geometria, mas ética. Não estamos atrás da resposta, mas apenas de como fazer a pergunta... (Le Guin, 2019, p.193)

Em suma, a lógica de construção do *novum* deve considerar a realidade como uma totalidade, de modo que a inserção de algo novo deva afetar diversas áreas da realidade ficcional, e, assim, estabelecendo sua diferença com a realidade empírica. Esta consideração faz com que, para Suvin, o *novum* tenha um impacto não só no conteúdo, mas também na própria forma narrativa.

2.4 - Articulações finais

Uma interpretação metafórica do *novum* faz com que este seja um modo de representar um referente. Uma perspectiva mais construtiva vê o *novum* como aquilo que irá fazer com que o universo ficcional seja suficientemente diferente da realidade empírica, o que possibilitaria o deslocamento característico do estranhamento. Tanto para Chu quanto para Suvin, a FC, em última instância, representa aspectos da realidade, de forma mais ou menos direta. A elaboração do *novum* como algo literal ou real o confere autonomia, mas nunca total. Poderíamos até dispensar interpretações metafóricas, mas ainda seria preciso utilizar a realidade empírica para nos orientar e avaliar o *novum*.

Ainda que certa interpretação alegórica tenha espaço, a construção do *novum* é fundamental. Esta deve ser sempre histórica, na medida que o *novum* será uma inovação em relação a um certo estado de coisas, e deverá considerar a conexão entre esse estado e o universo ficcional, seja um presente alternativo ou um possível futuro. Além da conexão temporal, deve-se considerar o impacto do *novum* na totalidade dos elementos da narrativa, como o enredo, os personagens e o local. Isso faz com que Suvin considere o *novum* como um elemento simultaneamente do conteúdo e da forma, sendo uma mediação entre a realidade e a obra. Para que essa mediação funcione, o *novum* deve ser tratado como literal.

Uma interpretação estritamente literal do *novum* faz com que ele seja exatamente o que parece ser: uma inovação teórica ou técnica. Se em um primeiro momento essa interpretação parece simplista, Delany lembra que aquilo que parece mais simples é aquilo que perdurou e se repetiu o suficiente para ser facilmente notado, sendo na verdade o mais sobredeterminado e, portanto, o mais complexo. Se a FC se distingue de outros gêneros é por nos permitir explorar um aspecto cada vez mais determinante da experiência atualmente, a saber, a onipresença da técnica e da ciência e as transformações que essas possibilitam.

No próximo capítulo iremos tratar finalmente da “validação por uma lógica cognitiva”, ou de como a ciência toma forma nas obras.

Capítulo 3 - Materialismo

Além de ter aspectos metafóricos, históricos e sistemáticos, o *novum* da FC, de acordo com Suvin, também deve ser “validado por uma lógica cognitiva”. Este seria o aspecto que distingue a FC dos demais gêneros especulativos/fantásticos (fantasia, realismo mágico, horror, etc) que também possuem algum tipo de *novum*. Entretanto, “cognição” é um termo um tanto vago, de modo que não fica claro como a fantasia não seria também cognitiva.

A fim de caracterizar o aspecto cognitivo da FC de modo mais detalhado, analisamos o que os outros autores discutidos dizem acerca da questão, principalmente a aproximação que Freedman realiza entre FC e Teoria Crítica. Identificamos o materialismo como aspecto central do conceito da cognição de Suvin, corroborado pelas teorias dos outros críticos. Então, exploramos o que seria um “modo de ver” ou uma epistemologia materialista, adentrando em questões acerca do caráter “produzido” da realidade material, e o papel da tecnologia e da ciência, mediadas por relações de poder, nas transformações dessa realidade.

Por fim, nos debruçamos sobre a relação entre cognição e estética: até que ponto a cognição pode ser uma parâmetro estético? A resposta para essa pergunta depende em parte da resposta a outra pergunta, a saber, a ciência ou o materialismo são parte do conteúdo ou da forma da FC? Enquanto é possível identificar uma mimese da estética da ciência nas obras, o aspecto cognitivo, segundo Suvin, também é formal, sendo uma parte fundamental do modo como a FC representa.

3.1 - Cognição

Em *Metamorphoses of science Fiction* (1979), Suvin afirma que entende por cognição algo mais amplo que a ciência moderna, mas ainda crítico e racional, “que combina as potencialidades da razão” e é “pós-baconiano e pós-cartesiano” (1979, p. 65). Em *O Novum e a Ficção Científica* (2010), o crítico explica que um dos aspectos que garante a historicidade da FC (em oposição ao o que ele chama de gêneros a-históricos, como mitos, contos de fadas, fantasia etc) é “a presença da cognição científica como símbolo ou correlato de um método (modo, abordagem, atmosfera, sensibilidade) idêntico àquele da *filosofia* da ciência moderna” (Suvin, 2010, p.69, ênfase nossa) Conjuntamente com a afirmação de que a cognição seria

mais ampla do que a ciência moderna, podemos entender que quando fala de ciência moderna, ele não quer dizer um conjunto de fatos e hipóteses, mas um certo modo de ver e abordar o mundo. Para uma caracterização mais completa deste conceito de cognição, seguimos as referências à filosofia da ciência moderna, especificamente Descartes e Bacon.

Uma das primeiras versões do método científico foi criada por Francis Bacon, filósofo empirista britânico que queria que a ciência não fosse apenas cultivada, mas que progredisse através de novas descobertas. Para tal, na sua obra *Novum Organum*, ele estabelece um procedimento que, a partir das sensações e casos particulares colhidos de experimentos, chega em axiomas mais gerais. Essa abordagem, de inferir o geral do particular, chama-se indução, sendo então este procedimento chamado de método indutivo. Bacon não considerava o intelecto como uma fonte segura de conhecimento pois está sempre sujeito a influência dos afetos, vieses (também chamados de ídolos) e da própria linguagem, de modo que se faz necessário “habituar-se ao trato direto das coisas” (Bacon, 1973). A experimentação passa a ser o fundamento do método e de todo conhecimento seguro. Nas palavras do autor, seu método

Consiste no estabelecer o degraus de certeza, determinar o alcance dos sentidos e rejeitar, na maior parte dos casos, o labor da mente, calcado muito de perto sobre aqueles, abrindo e promovendo assim, a nova e certa via da mente, que, de resto, provém das próprias percepções sensíveis. (Bacon, 1973, p.12)

Em contrapartida, René Descartes defende que o conhecimento seguro é alcançado pela razão, definida por ele como “a capacidade de bem julgar e distinguir o verdadeiro do falso” (Descartes, 2018). Descartes, além de filósofo era matemático e buscou na geometria e aritmética um modelo de raciocínio que leva a princípios certos e sólidos que possam ser uma fundação sólida para o conhecimento. Ao estudar filosofia e ciências, Descartes percebe que existe uma grande variedade de ideias antagônicas e pouca concordância, assim como existem variações de opiniões acerca de costumes conforme a época e o lugar, fazendo com que questione a validade de suas próprias crenças. Utilizando a dúvida metódica tenta eliminar todo pensamento incerto e ficar apenas com aquilo que é absolutamente certo, para a partir de então derivar conhecimentos dessa base sólida. Para tal, formula um método que, apesar de ter sido criado para uso pessoal, influenciará toda a ciência moderna e consiste em quatro etapas. A primeira é aceitar somente o que for evidente, a segunda é dividir a questão em partes, a terceira é percorrer cada uma dessas partes indo da mais simples a mais complexa e por fim enumerar e revisar os resultados. Ao contrário do método indutivo de Bacon, o método

cartesiano é dedutivo, ou seja, deriva o particular do geral. Descartes considera a dedução mais segura pois

todas as coisas que podem ser incluídas no conhecimento dos homens decorrem umas das outras da mesma maneira que, contanto que nos abstenhamos somente de aceitar por verdadeira alguma que não o seja e sigamos sempre a ordem necessária para deduzi-las uma das outras, não pode haver coisas tão afastadas que não alcancemos por fim, nem tão escondidas que não as descubramos. (Descartes, 2018, p. 81)

Apesar de inicialmente parecerem opostas, as ideias de Bacon e Descartes guardam algumas semelhanças que podem ajudar a esclarecer o que seria este conhecimento "pós-baconiano e pós-cartesiano" referido por Suvin. Ambas partem do princípio que existe uma verdade objetiva que pode ser alcançada pelas pessoas através de um método, que inclui a divisão em partes do problema e algum tipo de raciocínio lógico, seja indutivo ou dedutivo. Portanto, para que o *novum* seja considerado cognitivo de acordo com esses parâmetros ele deve ser passível de uma análise metódica baseada em princípios lógicos. Entretanto, essa noção de cognição não parece ser muito mais robusta do que se entende coloquialmente por pensamento crítico ou racional. Um desenvolvimento dessas questões, que combina o empirismo de Bacon e o racionalismo de Descartes, é realizado por Immanuel Kant, outro importante pilar da filosofia da ciência moderna.

Como mencionado anteriormente, Freedman encontra afinidades estruturais entre a FC e a Teoria Crítica. Esta é entendida pelo crítico como algo mais amplo que a escola de Frankfurt, um pensamento iniciado por Kant e se estende até alguns pós-estruturalistas. A 'crítica' a que Freedman se refere é aquela no sentido kantiano, de interrogar os pressupostos do conhecimento, principalmente a suposta passividade do sujeito em relação ao objeto. A teoria do conhecimento de Kant, apresentada principalmente na *Crítica da Razão Pura*, busca superar o impasse entre o empirismo e o racionalismo, propondo o que ele chama de "revolução copernicana" no pensamento filosófico. Para Kant, o conhecimento não é simplesmente o resultado de uma mente passiva que reflete o mundo exterior, como no empirismo, nem da razão pura que deduz verdades independentes da experiência, como no racionalismo. Ele argumenta que o conhecimento é construído pela síntese entre as intuições sensíveis, que fornecem o conteúdo da experiência, e as categorias do entendimento, que estruturam esse conteúdo. Assim, o sujeito cognoscente desempenha um papel ativo na constituição do conhecimento. No entanto, essa síntese só é possível no âmbito dos fenômenos, ou seja, aquilo que aparece para nós, enquanto a realidade em si mesma, o

númeno, permanece inacessível. Isso não implica em uma relatividade do conhecimento, pois as coisas têm uma existência objetiva enquanto coisa-em-si, que não podemos conhecer mas se expressa em fenômenos. Deste modo, o conhecimento obtido pelas ciências naturais é válido. Apesar das contestações e elaborações que essa teoria sofreu ao longo dos anos, seu principal legado é a perda da inocência do conhecimento como um processo extrativo e passivo, de modo que a teoria passa a interrogar não só a realidade como também ela mesma. Tudo perde a garantia, tudo pode ser desafiado e repensado.

Apesar da ciência ter seus momentos dogmáticos, ela é em si mesma crítica, como podemos observar nas constantes revisões, refutações, ampliações e revoluções ao longo de seu desenvolvimento. Nas palavras de Freedman, ela “possui uma força fundamentalmente crítica e não-empiricista em seu constante questionamento do dado, em sua recusa em repousar em qualquer status quo, material ou intelectual” (Freedman, 2000, p. 4). Ou seja, uma das principais características da ciência é sua mutabilidade (ou superabilidade). O desenvolvimento da ciência não se deu de forma isolada, mas acompanhou diversas transformações sociopolíticas. O questionamento realizado pelas ciências naturais foi refletido no campo social, onde se desafiou as estruturas de poder e organização política e econômica, culminando na Revolução Francesa. Deste modo,

é apropriado considerar a crítica como representando, no plano filosófico, o que T. S. Eliot poderia ser chamado de um "correlato objetivo" para as inovações quase contemporâneas da revolução sociopolítica. A revolução pode ser entendida como a realização de uma redução das categorias sociopolíticas herdadas do nível noumenal para o nível fenomênico, inaugurando uma postura transformadora (em contraste com uma postura contemplativa) em relação à realidade social, tão irrevogavelmente quanto a ciência estava realizando uma operação semelhante em relação à realidade natural. (Freedman, 2000, p.5, tradução nossa)

O crítico acredita que a revolução francesa, por sua vez, dá origem à história, ou possibilita um pensamento histórico. Assim, uma filosofia como a de Hegel pode surgir, desenvolvendo o que o crítico entende por teoria crítica. Esta também questiona a suposta estabilidade do objeto, inserindo a história e as transformações como aspectos importantes da atividade cognitiva. Esta dinamicidade— a dialética — é uma adição importante ao conceito de crítica. De modo simplificado, a dialética explica o desenvolvimento da realidade e do pensamento como um processo de contradição e superação. Esse movimento dialético segue uma tríade dinâmica: tese, antítese e síntese. A tese representa uma posição inicial, a antítese surge como sua negação ou oposição, e a síntese reconcilia os elementos contraditórios em uma unidade superior, preservando aspectos de ambos. Esse processo não é meramente

lógico, mas também histórico e ontológico, refletindo a evolução do espírito humano e do próprio absoluto em direção à autocompreensão plena. A dialética, para Hegel, é o motor do progresso, permitindo que o espírito realize sua liberdade ao superar contradições internas e atingir níveis mais elevados de totalidade e autoidentidade.

Portanto, uma definição inicial de teoria crítica para Freedman crítica é aquela que considera a cognição como ativa enquanto interpretativa, e que seus objetos estão envolvidos em uma totalidade dinâmica e histórica, na qual sua própria metodologia também está em interação. Essa seria uma definição base, da qual cada escola dentro dessa tradição parte. A próxima etapa, por assim dizer, do desenvolvimento da crítica é a “materialização” realizada por Marx, que será discutida mais adiante.

Entretanto, mesmo utilizando o conceito de crítica para detalhar o de cognição, este ainda pode incluir bem mais do que se considera FC. Como Freedman observa, a cognição é “uma operação inevitável da mente humana (por que seja pré-crítica, ou até mesmo clinicamente esquizofrênica) e deve ter uma presença determinante para que a produção literária ocorra de qualquer forma” (Freedman, 2000). Deste modo, a fantasia, por exemplo, também é de algum modo cognitiva. Mesmo especificando uma cognição mais “científica”, esta é, como visto anteriormente, relativa à história. Por exemplo, “pelos padrões contemporâneos de racionalidade, Dante oferece uma especulação científica plausível sobre a geografia do inferno em relação à da terra (e do purgatório)” (Freedman, 2000, p. 15). Um exemplo ainda mais recente mencionado pelo autor é que uma das obras de Asimov se baseia no (até então) fato de que a rotação de Mercúrio em torno de si mesmo tem a mesma velocidade se sua rotação em torno do sol. Dez anos após a publicação desta história isso foi falseado. Como Freedman aponta, esta obra de Asimov não se transforma em fantasia no momento em que uma de suas premissas científicas é falseada. Ademais, esta noção de cognição faz com que os críticos literários tenham que considerar questões que não dizem respeito a literatura ou a estética, como a validade de teorias científicas. Em casos extremos é possível identificar com facilidade a validade cognitiva do *novum*, mas em muitos outros são utilizadas teorias que se encontram em disputa ou que são elas mesmas ficcionais.

O autor concede que um dos modos mais efetivos de gerar o efeito cognitivo é através da própria ciência como conhecemos, e por isso grande parte dos textos de FC tem certa consideração (em maior ou menor medida) pelos fatos científicos. Entretanto, o crítico defende que o critério para o aspecto cognitivo não é um “julgamento epistemológico externo

ao texto”, mas sim “a atitude do próprio texto” em relação ao *novum*. Ou seja, o efeito cognitivo é gerado não por uma mimese dos fatos científicos existentes, mas pelo tratamento interno dos elementos não-empíricos. Quando Freedman afirma que a Terra Média, de Tolkien, é uma “disjunção não cognitiva” (Freedman, 2000, p. 18) do mundo empírico, ele parece dizer que a simples postulação de um mundo alternativo não é cognitivamente válida, ao contrário de uma obra em que se explica como o nosso mundo se tornou tão diferente. Ou seja, a transformação é cognitiva quando é um processo histórico, não quando é uma invenção ontológica. “O caráter crítico da interrogação”, o autor explica, “é garantido pela operação da cognição, que permite o texto de ficção científica considerar racionalmente seu mundo imaginário, e suas conexões e desconexões com o nosso mundo empírico” (Freedman, 2000, p. 17). Ou seja, Freedman entende a cognição como estando relacionada à crítica e a racionalidade, cuja principal função narrativa é estabelecer a relação entre o nosso mundo e o ficcional.

Os *novums* mais comuns das histórias de FC, por serem invenções ou extrapolações conceituais científicas/tecnológicas, seguirão esses princípios com mais ou menos rigor. Entretanto, justamente por causa desse caráter extrapolativo, os autores terão que tomar algumas liberdades artísticas que não necessariamente se encaixam nessa lógica. Em algum momento haverá algum aspecto que simplesmente não poderá ser explicado e será esperado que o leitor dê um salto de fé e presuma que, dentro daquele universo, esse aspecto é cognoscível. Por exemplo, em *A Máquina do Tempo*, Wells mostra como uma viagem no tempo seria possível conceitualmente, usando teorias científicas predominantes na época (e até hoje) que concebem o tempo como uma quarta dimensão, sendo plausível poder se deslocar nele como se desloca nas três dimensões espaciais. No entanto, nunca é explicado como a máquina que tornaria essa viagem possível na prática funciona. Por ser uma máquina, presume-se que ela segue as leis da mecânica, mas isso não é efetivamente provado, de modo que esta máquina é tão cognoscível quanto magia. Como postulado pelo autor Arthur C. Clarke (1969), “Qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia”. Considerando que existem sistemas de magia na fantasia que seguem uma lógica e portanto, podem ser consideradas cognoscíveis até certo ponto, começa-se a se delinear um problema de demarcação entre FC e fantasia.

Para Suvin e Freedman, no entanto, esses dois gêneros são fundamentalmente incompatíveis, e consideram a mistura deles – o crescente subgênero conhecido como “Fantasia Científica [*Science Fantasy*] – como infrutífera. Para os críticos, o que separa a FC

da Fantasia é que a primeira é cognitiva, mais precisamente, seu *novum* é validado de modo cognitivo. Como o *novum* deve ser hegemônico, a totalidade da obra (ou seus aspectos mais relevantes) deveria ser cognitiva, ou gerar um efeito cognitivo. Entretanto, o conceito amplo de cognição pode incluir a fantasia, uma vez que esta realiza críticas à realidade e é sistemática e histórica (ainda que em um sentido intra-literário). Para Ursula Le Guin, que escreveu tanto FC quanto fantasia e é celebrada por Suvin e Freedman, rejeita que a fantasia seja irracional, pois esta tem que se conectar com a realidade de algum modo, como qualquer criação da imaginação. Segundo a autora:

O conto fantástico pode suspender as leis da física – tapetes voam, gatos desaparecem na invisibilidade, deixando apenas um sorriso – e da probabilidade – o mais jovem dos três irmãos sempre conquista a noiva; o bebê na caixa lançado às águas sobrevive ileso – mas não leva sua revolta contra a realidade além disso. A ordem matemática é inquestionável. Dois e um fazem três, no castelo de Koschei e no País das Maravilhas de Alice (especialmente no País das Maravilhas). A geometria de Euclides – ou possivelmente a de Riemann – de qualquer forma, alguma geometria – rege a disposição. Caso contrário, a incoerência invadiria e paralisaria a narrativa. (Le Guin, 2019, p.80, tradução nossa)

Na verdade, Le Guin ressalta que quanto mais fantástico, maior é a necessidade da plausibilidade e verossimilhança, para manter o leitor engajado. Ademais, a cognição não aparece apenas na lógica interna do enredo, mas é também aquela crítica, pois a fantasia oferece um espaço para explorar a imaginação de forma ilimitada, rompendo com as restrições da realidade e permitindo questionar as normas sociais. Segundo ela, esse gênero tem a capacidade de criar mundos que ajudam a iluminar aspectos do nosso próprio, o que é muito próximo do que os críticos dizem acerca da FC. As obras de fantasia da autora não são mais “irracionais”, nem mesmo supersticiosas, que suas ficções científicas, como Jameson reconhece:

Por sua vez, mesmo seu emprego do paradigma da luta entre o Bem e o Mal se torna socializado e historicizado por meio do feminismo. [...] Pelo mesmo processo, a evolução representacional da pentalogia *The Wizard of Earthsea*, da “sombra” maligna do primeiro volume até o aparecimento verdadeiramente arrepiante de Jasper em *Tehanu* (1990) — um personagem em que o ressentimento e a misoginia, a superioridade classista e a vontade desumana de vingança são compostos de modo memorável — oferece uma imagem viva da submissão à magia do outro como uma força paralisante e verdadeiramente nos reposiciona no mundo social concreto da alienação e da luta de classes, da subalternidade e da opressão. Le Guin, desse modo, demonstra exitosamente que a fantasia pode ter também um poder crítico e até mesmo desmistificador. (Jameson, 2021, p.122-3)

A hostilidade de Suvin e Freedman com a fantasia acaba por reproduzir o preconceito que os críticos de Literatura têm com a FC, ao simplificá-la para encaixá-la em uma definição limitada. Para elevar a FC e justificar seu valor literário, a fantasia é colocada na posição de baixa literatura, de modo que qualquer contato entre os gêneros deva ser evitado. Entretanto, nem todos os críticos que exaltam a FC tem essa posição separatista em relação à fantasia. Como mencionado anteriormente, o autor considera que a FC é produto do momento histórico do desencantamento do mundo levado adiante pelo protestantismo. Mais precisamente, Roberts afirma que o “imaginário protestante vai cada vez mais substituindo a função instrumental da magia por dispositivos tecnológicos e produz ficção científica”, o que leva o autor a considerar esta “como forma de romance fantástico em que a magia foi substituída pelos discursos materialistas da ciência” (Roberts, 2023, p.29). Entretanto, o aspecto mágico nunca é completamente eliminado, seja por ser um elemento intencional ou gerado pela insuficiência explicativa do texto.

Na verdade, Roberts aponta que essa hostilidade, além de questões de valor literário, pode até mesmo ser entendida como um medo de que a FC se torne supersticiosa, algo que já deveria ter sido superado. Se relacionamos a magia com o mito, e a cognição com o esclarecimento, é possível entender esta dinâmica da FC através da *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. Os filósofos identificam o esclarecimento como esse processo de desencantamento do mundo descrito por Roberts, que almeja entender (e controlar) a natureza por meios racionais, e não supersticiosos. Entretanto, o mito já visava essa mesma finalidade, fornecer explicações e controle sobre o mundo. O mito tenta compreender o desconhecido por meio de narrativas simbólicas, enquanto o esclarecimento tenta dominá-lo por meio da razão e da ciência. Ambos, no entanto, compartilham a tendência de reduzir a diversidade do mundo a categorias fixas. É neste sentido que o mito já é esclarecido. Este processo, por sua vez, que surgiu com o objetivo de libertar a humanidade da superstição e do mito, acaba, paradoxalmente, se tornando mítico. Ao buscar a dominação total da natureza e a racionalização de todos os aspectos da vida, se transforma em um sistema fechado, dogmático e autorreferencial, repetindo os traços fundamentais do mito que ele pretendia superar.

Como a definição de cognição de Suvin é baseada na filosofia da ciência moderna, principalmente Bacon, ela se aproxima muito do esclarecimento. Realmente, essa parece ser a postura de algumas obras, críticos e autores do gênero, que exaltam o avanço técnico-científico de forma ingênua, quando não reacionária. Roberts lembra que, apesar de

alguns considerarem a FC inerentemente progressista, o aspecto radical e futurista pode servir a ideologias alinhadas ao fascismo. Muitos fãs e escritores do gênero são primariamente entusiastas da ciência e tecnologia, não necessariamente politizados. E o avanço técnico, como será discutido mais adiante, pode servir tanto a dominação quanto a libertação. No entanto, a definição de cognição de Freedman já inclui como elemento necessário ser crítica e autocrítica, o que afasta-a da concepção ingênua ou tradicional que predomina no esclarecimento.

Não estamos afirmando que não há distinção entre magia e tecnologia, mito e esclarecimento, ou fantasia e ciência, mas que os limites entre estes não são tão bem definidos, de modo que uma definição ampla de cognição seja suficiente para separá-los. Uma cognição no sentido lógico e crítico, apesar de necessária, não é suficiente para realizar essa distinção. Apesar de buscar uma separação absoluta entre FC e fantasia (e os demais gêneros especulativos) não seja produtiva, existe alguma diferença entre elas. Novamente, a solução que procuramos parece ser a mais óbvia: a FC se preocupa principalmente com a ciência e a tecnologia. A princípio, isso parece apenas uma questão de conteúdo, e temos tentado entender o gênero a partir de suas qualidades formais ou estéticas, não somente por seus objetos. No entanto, um modo de conhecer que tem como objeto a realidade material e suas transformações pode ser considerado materialista. Nesse sentido, o materialismo é o que determina não somente os objetos mas também o modo como estes serão desenvolvidos e explorados pela obra.

Entretanto, também não estamos defendendo que o materialismo histórico é a ciência por excelência, ou que a ciência em geral seja materialista. Existem debates tanto quanto ao status científico do materialismo histórico, quanto ao que a ciência pode nos dizer sobre o mundo. A filosofia das ciências tem uma infinita gama de definições e teorias acerca do método científico e o que configura um pensamento racional que poderiam enriquecer e tensionar a presente discussão. Apesar da teoria do conhecimento ser um fator importante desta pesquisa, é principalmente sua relação com a estética que nos interessa, e a escolha e justificativa de uma dessas teorias seria um desvio demasiado em direção à epistemologia, correndo o risco de ofuscar a estética. Portanto, iremos nos limitar a extrair das teorias discutidas nesta dissertação uma noção mais reveladora de cognição, ao invés de recorrer a uma definição exterior e impô-la como critério último. Assim, delimitamos melhor as possibilidades e evitamos arbitrariedades.

As outras teorias discutidas nesta dissertação reforçam o materialismo como fator central da cognição da FC: Suvin, apesar de não incluir o materialismo em sua definição, frisa

constantemente que o *novum* não deve ser sobrenatural; Roberts entende a ciência, grosso modo, como um discurso materialista; Seo Young-Chu diz que as metáforas são tornadas corpóreas, transformadas em objetos empíricos, por estes estarem na ponta mais cognoscível do espectro; Delany afirma que a FC foca no objeto, em mudanças no mundo e que as inovações representam as superações de teorias científicas; Jameson compara o conceito de cognição de Suvin com o de Intelecto Geral de Marx e considera a FC como a “estética do modo de produção”; Spiegel fala em uma “estética tecnológica”. O mais explícito em relação a isso é Freedman, que afirma que o materialismo histórico é a principal teoria crítica (ou, pelo menos, a mais relevante para a FC). Ao incluirmos o materialismo no conceito de cognição, este começa a se afastar mais significativamente dos outros gêneros fantásticos. A definição de teoria crítica a qual Freedman chega, implica que o conceito de cognição deve conter nele mesmo o materialismo:

A teoria crítica é pensamento dialético: ou seja, um pensamento que (em princípio) não pode ter como objeto nada menos que a totalidade do mundo humano ou do campo social. E, no entanto, a teoria crítica não apenas considera este último como um processo histórico, constantemente em fluxo material; ela também conceitualiza sua própria metodologia como profundamente envolvida nesse fluxo, em vez de ser um instrumento intelectual passivo por meio do qual um sujeito (como se fosse cartesiano) extrai conhecimento absoluto de objetos preexistentes. Além disso, ao dissolver as categorias reificadas e estáticas do status quo ideológico, a teoria crítica constantemente demonstra que as coisas não são o que parecem ser e que as coisas não precisam ser eternamente como são. Assim, mantém um viés de subversão social, mesmo em seus momentos mais refinados e abstratos.” (Freedman, 2000, p.8, tradução nossa)

Retomamos essas questões mais detalhadamente adiante, mas antes é necessário entender melhor o que é o materialismo, mais especificamente como é uma epistemologia materialista.

3.2 - Epistemologia

De modo geral, entende-se por materialismo uma forma de explicar a realidade com base na matéria e seus processos, rejeitando explicações materiais ou transcendentais. Para os fins desta dissertação, iremos focar principalmente no materialismo histórico, mas existem vários tipos de materialismo, em diferentes áreas da filosofia. Faremos uma breve

apresentação desses tipos para nos situarmos melhor e entender as vantagens e desvantagens de cada um, utilizando a obra *Materialismo* (2023), de Terry Eagleton, como guia.

Já na antiguidade existe essa tentativa de entender o mundo sem recorrer aos mitos, como é realizado pelos primeiros filósofos gregos. Estes usavam elementos da natureza como água, terra, fogo e ar, como princípio explicativo da composição e funcionamento de todas as coisas. É nesta época que a ideia de uma partícula elementar material, o átomo, é primeiro concebida. Posteriormente, Aristóteles e representantes das escolas estoica e epicurista seguem desenvolvendo este tipo de abordagem que é considerada a raiz do materialismo. Este termo começa a ser utilizado no século XVII (Williams, 2007) e, segundo Marx, “o pai autêntico do materialismo” é Bacon, sendo a aquisição de conhecimento pelos sentidos e a experimentação sua principal característica (Marx, 2003). Na modernidade, o materialismo é fortemente relacionado com o desenvolvimento das ciências naturais, sendo a mecânica clássica de Newton e suas leis uma das principais referências, por isso sendo também considerado ele mesmo mecânico.

Este modo de entender o mundo deu mais importância e autonomia ao mundo material, principalmente em relação ao mundo espiritual. Assim, os problemas materiais (fome, pobreza) são vistos com mais urgência, além de se libertar da religião e da superstição. Os seres humanos aproveitam dessas melhorias por serem parte do mundo material. Entretanto, o materialismo mecânico não consegue explicar como as pessoas podem ser matéria, e ao mesmo tempo evidentemente diferentes do resto da matéria. Leva também ao problema do determinismo e das causas: se para mudar o modo como as pessoas pensam e agem é necessário mudar as condições materiais, como as pessoas poderiam mudar o mundo? Isso se deve ao fato deste materialismo considerar a matéria como algo inerte, que sempre precisa de forças externas para entrar em movimento.

Por outro lado, o materialismo vitalista, presente na filosofia de Baruch Espinosa, vê a matéria como algo dinâmico e vivo. Não só os seres humanos são auto determinados e expressivos, mas toda a matéria é assim. Tudo está relacionado, e em constante transformação. O materialismo dialético, defendido por Engels, compartilha dessas características, sendo também marcado por um caráter ontológico e dinâmico. Engels reconhece a contribuição das ciências naturais, mas seu avanço se deu às custas de isolar e fixar seus objetos, o que não reflete o modo como esses objetos se relacionam na realidade. A dialética hegeliana, por outro lado, considera os objetos em movimento e em transformação,

aceitando que uma coisa pode ser idêntica a si mesma e diferente, pois os corpos estão constantemente renovando sua matéria. Positivo e negativo se penetram mutuamente, uma coisa pode ser causa ou efeito dependendo da relação em que está sendo considerada. Entretanto, o método dialético não é caótico ou relativista, pois procura encontrar a ligação íntima, formando um todo entre esse movimento e desenvolvimento, e as leis desses fenômenos. Ademais, essa visão não se aplica somente a natureza, mas principalmente a história, de modo que a dialética hegeliana dá a grande narrativa que explica e ordena o desenvolvimento da história humana, até então percebido como desgovernado. Passa a ser possível procurar as leis que regem esse processo. O problema, para Marx e Engels, é que a teoria Hegeliana é idealista – ou seja, acredita que os objetos do mundo são na verdade reflexo de suas ideias –, o que é contrário ao modo como eles entendem a realidade. Assim, o materialismo mecânico e a dialética se complementam, um compensando a fraqueza do outro:

O materialismo moderno condensa os progressos recentes das ciências naturais, segundo as quais a natureza também tem sua história no tempo; os corpos celestes e as espécies orgânicas nascem e morrem. Além disso, o materialismo moderno tem a tarefa de descobrir as leis do desenvolvimento da história. (Engels, 2023, p. 15)

Em suma, o materialismo dialético considera o movimento e as transformações como características da própria realidade material e que tudo está relacionado. Isto, no entanto, pode ser problemático, como argumenta Eagleton: “Algumas das leis que o materialismo dialético encontra em ação no mundo superam a diferença entre natureza e cultura, um exemplo embaraçosamente próximo do positivismo burguês que o marxismo rejeita” (Eagleton, 2023, p.18). Esta aproximação se dá pela projeção de categorias mentais ou linguísticas, como negação e contradição, na natureza. Ademais, do mesmo modo que o mecânico, o materialismo vitalista ou dialético não conseguem diferenciar os humanos do resto da matéria, mas dessa vez pelo motivo oposto. Mesmo que toda matéria seja dinâmica e auto determinante, o ser humano continua sendo diferente, possuindo objetivos e capacidades reflexivas. Apesar de lidar bem com a mudança, existem coisas no mundo relativamente estáveis e até universais, que não são bem explicadas por essas correntes.

No caso da ficção científica, em muitos casos é possível considerar que esta tem uma visão materialista da própria realidade. Roberts, em vários momentos, fala que os mundos da FC são tratados “como fundamentalmente materiais” (Roberts, 2023, p.83), e Chu considera

que as metáforas literalizadas passam a ser “elementos ontológicos de mundos narrativos” (Chu, 2010, p.10). Muitas obras do gênero afirmam a materialidade do universo e, seguindo a máxima de Clarke, qualquer elemento que poderia ser considerado sobrenatural apenas parece ser, pois somos incapazes de compreendê-lo. Entretanto, como vimos anteriormente, grande parte da FC não permite essa certeza, seja por possuir elementos ambigualmente mágicos, ou por possuir *novums* que não são unanimemente considerados materiais. Campos de energia, o ciberespaço, partículas subatômicas e a mecânica quântica, a quarta dimensão e a matemática em geral são frequentemente usados para construir *novums*, mas não são sempre considerados materiais. De todo modo, questões ontológicas dizem respeito primariamente ao conteúdo das histórias, tornando as ciências naturais o foco e fazendo com que a adequação a teorias e fatos seja o mais importante. Estaríamos discutindo quais objetos a FC pode ou não representar, e não como ela representa seus objetos. A cognição da FC, vale lembrar, não é medida em termos da quantidade de fatos e tecnologias que ela representa, mas no modo como ela busca entender a realidade.

Portanto, damos preferência ao materialismo histórico, que é mais epistemológico e diz respeito somente à sociedade e suas transformações. O material, aqui, é principalmente o que é produzido. Segundo Marx,

Na produção social da sua vida, os homens entram em relações definidas que são indispensáveis e independentes de sua vontade, relações de produção que correspondem a um estágio de desenvolvimento definido das suas forças produtivas materiais. A soma total dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a função real, sobre a qual se constroem a superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas definidas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e intelectual de maneira geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas ao contrário, seu ser social determina sua consciência. (Marx, 1987, p. 29)

Essencialmente, para uma epistemologia materialista, “todo o nosso conhecimento brota do nosso envolvimento com a realidade material” (Eagleton, 2023, p.56). Assim como o empirismo, afirma que conhecemos a partir de nossos sentidos. Entretanto, não é puramente empirista, pois considera a cognição como ativa no modo como compreende a realidade, como herdeira da crítica kantiana. Na verdade, o que chamamos de dados sensoriais são abstrações da realidade concreta, mais complexa. Nesse sentido, também é semelhante com as metodologias de Descartes e Bacon por considerar que o conhecimento é construído partindo

do mais simples e indo ao mais complexo, mas nesse caso o mais simples é o abstrato, enquanto o mais complexo é o concreto. Apesar do papel mais ativo da cognição, as sensações ou o modo como interagimos sensorialmente com o mundo são fundamentais para a razão. “Uma racionalidade que não é baseada na vida prática e sensorial não é apenas imperfeita: ela não é, de modo algum, racional. A razão desvinculada dos sentidos é uma forma de loucura, como o Rei Lear descobre” (Eagleton, 2023, p. 61).

O materialismo histórico parte da vida material humana ativa para elaborar sua teoria, que é aplicável apenas para a história e sociedade. Marx crítica Feurbach e os empiristas de forma semelhante: enquanto acertaram em partir do corpo e dos sentidos, erraram ao concebê-los como passivos. Eles tinham uma visão reificada do corpo, como um receptáculo de impressões e dados sensoriais, o que também dificultava explicar como se passava dos sentidos para as ideias. Os sentidos, na verdade, são ativos, “características constitutivas da prática humana, formas de envolvimento com o mundo” (Eagleton, 2023, p. 66). Não só ativos, mas também dinâmicos:

Marx argumenta que as nossas capacidades sensoriais não estão fixadas e dadas, mas que elas têm uma história complexa própria. Elas evoluem à medida que a humanidade começa a trabalhar no mundo material, transformando sua própria constituição sensorial durante o processo. O corpo, um fenômeno natural, também é, portanto, um produto social. [...] Mesmo as atividades sensoriais mais básicas pressupõem um cenário material de peso. Por trás do toque e da degustação existe toda uma crônica do comércio humano com o mundo. (Eagleton, 2023, p.67-8)

Além do corpo, boa parte da realidade material é produzida socialmente. Os humanos são agentes materiais cuja organização corporal é voltada para a ação e que, através do trabalho, transformam suas condições de vida. Muito daquilo que é considerado como objetos de conhecimento são produtos desta ação do mundo, de modo que nossa apreensão da realidade se dá através de atividades práticas. Deste modo,

para Marx, o trabalho ou a produção de um modo mais geral, é uma categoria epistemológica e também social e econômica. Aquilo que para o filósofo são possíveis objetos da experiência, para o materialista, são frutos da atividade produtiva, e é isso que assegura a sua objetividade. Conhecemos as coisas através de seu processo de moldagem. É por isso que Marx desenvolve o que Habermas chama de uma “teoria antropológica do conhecimento”. Em primeiro lugar, não é o pensamento ou a linguagem que nos provê um mundo, mas as forças produtivas

constitutivas do mundo, num sentido rico e amplo do termo, às quais o pensamento e a linguagem estão ligados. (Eagleton, 2023, p.69)

Marx discute a relação entre conhecimento e produção em um trecho dos *Grundrisse* conhecido como “O Fragmento das Máquinas”. Neste, o filósofo explica como o processo de produção é transformado pela integração de máquinas, principalmente as automáticas. Não somente a produção aumenta, mas também a necessidade de trabalho humano diminui, pois a máquina consegue realizar o trabalho de várias pessoas, necessitando apenas de ser supervisionada. Diferentemente dos instrumentos, que são uma mediação entre a pessoa e a ação, a maquinaria é mediada pelo trabalhador. Este passa apenas um dos órgãos do autômato. Se antes o instrumento dependia da habilidade de quem o utiliza, agora a máquina é quem tem a habilidade. Assim, o trabalho que resta aos humanos é apenas o de supervisão, que os afasta da produção em si e contribui para sua alienação. Até então, a produção era definida pela quantidade de trabalho humano: mais horas trabalhadas ou mais trabalhadores era o que fazia a produção aumentar. Com a automação, o que aumenta a produção é a eficiência das máquinas, que por sua vez é determinada pelo avanço técnico-científico.

Assim, o conhecimento desenvolvido pela sociedade não é mais aplicado no trabalho, mas no desenvolvimento de máquinas. Em outras palavras, o instrumento é um meio para as pessoas, enquanto as pessoas são um meio para a máquina. Até mesmo isso não é garantido, pois a tendência é que o nível e autonomia das máquinas fique cada vez maior pois aumenta a produção e diminui os salários a serem pagos, fazendo o capital crescer, e este necessariamente tem que se autovalorizar. Nas palavras de Marx:

A tendência do capital é conferir à produção um caráter científico, e o trabalho direto é rebaixado a um simples momento desse processo. Como na transformação do valor em capital, o exame mais preciso do desenvolvimento do capital mostra que, por um lado, ele pressupõe um determinado desenvolvimento histórico das forças produtivas – dentre estas forças produtivas, também a ciência –, por outro lado, as impulsiona e força. (Marx, 2011, p.757)

A máquina é, então, o meio de produção mais adequado ao capital, o que acaba sendo prejudicial àqueles cujo trabalho é substituído. No capitalismo, a automação não alivia o trabalhador, apenas faz com que perca seu emprego, ou tenha sua importância ou horas de trabalho reduzidas. Isso porque a maquinaria só é introduzida onde existe muito trabalho, e

não onde falta, pois o crescimento do capital se dá justamente com a diminuição do trabalho necessário. Ademais, no momento em que começa o processo de automação, as ciências já estavam sendo guiadas por interesses econômicos: “A invenção torna-se então um negócio e a aplicação da ciência à própria produção imediata, um critério que a determina e solicita” (Marx, 2011, p. 763). Assim, a tecnologia e a ciência, que produzem as máquinas, são ameaças ao trabalhador, sendo usadas como instrumentos de dominação.

Entretanto, não é isso que determina o valor da maquinaria, e nem é o melhor modo de utilizá-la. Na verdade, ela representa uma contradição do capitalismo, pois neste sistema o valor é definido pelo tempo de trabalho, enquanto o capital cresce com a redução deste tempo. Isso faz com que o tempo livre conquistado pela diminuição de trabalho necessário seja convertido em trabalho excedente, de modo que o tempo de trabalho não diminua. Apesar do modo de produção capitalista dar as condições materiais para o aumento do tempo livre, ele também impede que isso se realize plenamente. Essa própria contradição, no entanto, aponta para um cenário mais positivo, onde

O trabalho excedente da massa deixa de ser condição para o desenvolvimento da riqueza geral, assim como o não trabalho dos poucos deixa de ser condição do desenvolvimento das forças gerais do cérebro humano. Com isso, desmorona a produção baseada no valor de troca, e o próprio processo de produção material imediato é despido da forma da precariedade e contradição. [Dá-se] o livre desenvolvimento das individualidades e, em consequência, a redução do tempo de trabalho necessário não para pôr trabalho excedente, mas para a redução do trabalho necessário da sociedade como um todo a um mínimo, que corresponde então à formação artística, científica etc. dos indivíduos por meio do tempo liberado e dos meios criados para todos eles. (Marx, 2011, p. 765)

Uma vez que não se precisa trabalhar tanto, a riqueza de uma sociedade deveria ser medida pelo tempo disponível de cada indivíduo. Para isso, é necessário um alto nível de produtividade, que é diretamente proporcional ao desenvolvimento das forças de produção, em especial a tecnologia e a ciência. Ademais, a maquinaria deve interferir menos no processo de produção de forma imediata e ser mais um auxílio.

Seja como forma de dominação ou como potencial emancipação, o avanço técnico-científico determina boa parte da vida dos indivíduos. Se o nosso conhecimento vem da interação com a realidade material, e essa interação se dá sobretudo com a produção, então transformações dessa representam transformações com o nosso envolvimento e conhecimento

do mundo. Entretanto, o que condicionará a direção dessas transformações não é tanto a técnica e a ciência em si, mas o sistema econômico que orienta seu desenvolvimento. A diferença entre o cenário distópico de *R.U.R.* (1920) e a sociedade utópica da série *A Cultura* (1987-2010) não está em suas tecnologias, mas em seus modos de produção.

A natureza não constroi máquinas nem locomotivas, ferrovias, telégrafos elétricos, máquinas de fiar automáticas etc. Elas são produtos da indústria humana; material natural transformado em órgãos da vontade humana sobre a natureza ou de sua atividade na natureza. Elas são órgãos do cérebro humano criados pela mão humana; força do saber objetivada. O desenvolvimento do capital fixo indica até que ponto o saber social geral, conhecimento, deveio força produtiva imediata e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral e foram reorganizadas em conformidade com ele. Até que ponto as forças produtivas da sociedade são produzidas, não só na forma do saber, mas como órgãos imediatos da práxis social; do processo real da vida. (Marx, 2011, p. 766)

O Intelecto Geral corresponde ao conjunto de conhecimentos que são diretamente proporcionais ao desenvolvimento das forças produtivas, sobretudo com a automação das fábricas após a revolução industrial, e é relacionado por Jameson ao conceito de cognição de Suvin. Isto porque o intelecto Geral é um conceito amplo, que inclui também conhecimentos sociais. Os conhecimentos que são mais associados ao desenvolvimento técnico-científico são aqueles produzidos pelas ciências naturais. Entretanto, as ciências humanas têm (ou deveriam ter) um papel decisivo no direcionamento deste avanço. Habermas explica e problematiza o modo como ambas são concebidas na filosofia marxiana. Segundo o filósofo, Marx entende as ciências naturais de modo “transcendental-pragmatista”, isto é, como ciente de suas limitações e voltada à ação. Seu diferencial é ter um método que põe à prova hipóteses sobre a relação entre eventos através de experimentos, de modo semelhante como ocorria na indústria. Ademais, seu progresso é verificável pelo modo como seus resultados são aplicados na produção e, então, impactam as condições de vida das pessoas. Ou seja, a objetividade desse saber se estabelece pela práxis. Inspirado pelas leis da física, Marx tem como objetivo demonstrar que a economia também tem suas leis, ainda que sejam restritas a um período histórico específico. Por isso considera a economia uma “ciência natural humana”, o que para Habermas dá um tom positivista à teoria.

Já a “ciência do homem” é entendida como crítica da ideologia, e seu diferencial seria a reflexão acerca do processo de autoprodução do sujeito social. Como ela mesma faz parte

desse processo, deve também ser uma autorreflexão e, assim, uma crítica do conhecimento. Ademais, é essa teoria da sociedade que determina a autoconsciência dos sujeitos, o que é importante pois a “identidade destes se forma certamente em cada etapa do desenvolvimento das forças produtivas de maneira nova e é, por seu turno, condição para o controle do processo de produção” (Habermas, 2014, p. 89), uma vez que a produção passa a ser controlada pelo intelecto geral. Teoricamente, a ciência natural e a ciência do homem se tornariam uma só, uma vez que o entendimento da natureza e da sociedade constituem a autoprodução da humanidade. Entretanto, para Habermas, isso faz com que as ciências humanas sejam reduzidas a uma reflexão da produção, que por sua vez é determinada pelas científicas naturais. Essa subordinação à técnica faz com que a teoria da sociedade seja utilizada para controlar processos sociais. Este controle em si não é ruim, uma vez que seja consciente que dê agência aos trabalhadores, e não seja um controle automático destes, e por isso as ciências humanas deveriam ter mais autonomia, pois, do mesmo modo que as ciências naturais nos emancipa da natureza,

a emancipação em relação à coerção da natureza interna é alcançada na medida em que as instituições detentoras do poder são substituídas por uma organização das inter-relações sociais que se liga unicamente à comunicação livre de dominação. Isso não acontece imediatamente graças à atividade produtiva, mas mediante a atividade revolucionária de classes em luta (incluindo a atividade crítica das ciências reflexivas). (Habermas, 2014, p.98)

É por este motivo que Habermas considera que uma verdadeira teoria do conhecimento deve também ser uma teoria crítica da sociedade. Isso significa que ela deve não apenas descrever como o conhecimento é produzido, mas também questionar as condições sociais que possibilitam e limitam esse conhecimento. Este questionamento é realizado pelas ciências humanas, uma vez que as ciências naturais não têm a dimensão reflexiva. De forma concisa, as ciências naturais buscam leis objetivas e explicações causais, motivadas pelo controle da natureza; enquanto as ciências humanas buscam uma reflexão crítica da sociedade como um todo, motivada pela libertação de toda dominação. Com esta distinção, podemos compreender melhor porque Suvin considera as ciências humanas mais importantes para a FC. As suas obras não podem estabelecer leis causais ou realizar experimentos empíricos para testar suas inovações, nem podem exercer algum controle sobre a natureza. Mesmo quando o funcionamento de alguma tecnologia ou teoria é explicada, a obra não se torna um manual técnico. Por outro lado, podem refletir e criticar a sociedade,

partindo da realidade material que, hoje mais do que nunca, é determinada pela ciência e tecnologia.

Em suma, a cognição da FC é fortemente marcada pelo materialismo, no sentido de que busca entender e representar o mundo a partir da realidade material, principalmente das transformações no processo de produção desta. Para que um universo ficcional significativamente diferente seja conectado ao mundo zero do autor, deve-se estabelecer que ocorreram alterações na realidade material ao longo da história. Por isso a sistematicidade e a historicidade são tão importantes para a construção do *novum*, e, se este é frequentemente um aparato tecnológico ou uma teoria das ciências naturais, é por seu poder de impactar a produção da realidade.

3.3 - Estética

Segundo Jameson, Freedman e Suvin, o mundo ficcional da FC é necessariamente conectado historicamente com o mundo zero. Ou seja, qualquer mudança entre ambos deve poder ser explicada em termos de transformações ocorridas no mundo zero até que ele se transformasse no ficcional. No caso de histórias alternativas, essas transformações devem começar no ponto de ruptura. (No caso de *O Homem no Castelo Alto*, do fim da segunda guerra mundial). Realmente, a maior parte das obras FC não se passa em um mundo paralelo, como no caso da Terra Média e outras obras de alta fantasia. No entanto, muitas histórias de FC são ambientadas em um outro planeta, a 10 mil anos no futuro ou muito mais, e nem sempre a conexão com o “mundo zero do autor” é explicitamente estabelecida. No caso da série *Fundação*, os eventos ocorrem aproximadamente 50 mil anos no futuro em um planeta chamado Trantor. Sabe-se que os humanos colonizaram a galáxia, populando outros planetas, de modo que existe uma conexão com o presente. No entanto, não é esta conexão que é desenvolvida ao longo da narrativa. Esta se dá ao longo de 500 anos, enquanto a queda do Império Galáctico e o desenvolvimento da Fundação é descrita utilizando eventos econômicos e políticos marcantes. Isto reflete a principal teoria da obra, a Psico-História, que almeja utilizar análises sociológicas e matemáticas para prever o desenvolvimento de uma sociedade. Ou seja, faz mais sentido considerar a historicidade como é estabelecida dentro da narrativa,

não em relação à realidade empírica do autor. Ainda assim, mesmo que se passe em outra temporalidade, as transformações do mundo ficcional são explicadas através da realidade material deste, pois, como defendemos aqui, é este tipo de explicação que a FC considera válida. Segundo Jameson, o historicismo da FC “tem um enquadramento formal determinado por conceitos relativos ao modo de produção” (Jameson, 2021, p. 109) e seria a “estética do modo de produção” (Jameson, 2021, p. 110). Considerando que, para Suvin, o enquadramento formal é o *novum*, este é o modo como a FC representa alterações no modo de produção.

No entanto, identificamos nos capítulos anteriores que o que se considera como a estratégia representativa da FC varia com que se considera como seu objeto. O *novum* é um modo de representar quando consideramos que ele não é, em si mesmo, o objeto da FC. Segundo Suvin, as histórias do gênero são sobre a atual realidade empírica, que é deslocada para um universo ficcional para que possamos vê-la de uma nova perspectiva. Se uma história se trata do processo de colonização de Marte e o impacto na população marciana, isso seria na verdade um modo de representar (e desfamiliarizar) o processo de colonização que ocorreu na terra. Semelhantemente, no caso de Seo-Young Chu, esta mesma história seria o modo de representar um referente mais elusivo, como o conceito de alteridade ou o trauma causado por esse evento, através de metáforas que são concretizadas. Também discutimos os problemas em considerar o *novum* como uma forma de representar; principalmente o fato de que este modo de ler as obras de FC como analogias é o que já se faz na literatura realista. Mesmo se considerarmos o *novum* como a forma que a FC desfamiliariza (ou representa do modo mais fiel) seus objetos, isso só é possível quando ele é interpretado literalmente antes. Algumas histórias de FC tem um caráter mais claramente alegórico, e podemos encontrar relações com a realidade empírica em todas as obras no geral, afinal, a “matéria prima” da FC, assim de como toda a arte, é a nossa realidade. No entanto, qualquer comentário que uma obra do gênero possa fazer sobre a realidade é mediado pelo *novum*, entendido de modo literal.

Portanto, a interpretação literal do *novum* é necessária. Suvin e Chu não negam isto, mas acabam favorecendo uma leitura alegórica deste. Para esses críticos, a literalidade do *novum* é mais instrumental, por permitir que esse seja melhor desenvolvido. O raciocínio deles é que a FC consegue representar melhor alguns aspectos da realidade, e o valor do *novum* está nas novas possibilidades representativas que ele possibilita. O que não deixa de ser verdade em alguma medida, no entanto, quando lembramos que essas inovações do gênero são de natureza científica e/ou tecnológica, elas são um objeto de interesse por si só. Para Delany, essa interpretação não é somente necessária, mas sim a mais importante pois é o que

distingue a FC da literatura realista, de modo que a primeira é um código interpretativo que muda o significado das sentenças e histórias como um todo. O que a FC faz é indicar que o universo ficcional é diferente o suficiente para que se possa interpretar suas frases como descrições literais de acontecimentos e objetos, que, por não existirem na realidade empírica, seriam interpretados metaforicamente na literatura realista. Como Asimov observa, a FC surge após a revolução industrial quando “a taxa de mudanças tecnológicas se tornou suficientemente perceptível em uma única vida” (Asimov, 1983, p.10-11).

É quando consideramos o *novum* enquanto o que ele é literalmente que podemos melhor ver a FC como um gênero que prioriza o objeto e alterações no mundo, como Delany considera ser seu o diferencial. Esta prioridade pode ser interpretada como um modo de afirmar que a realidade precede a consciência. Apesar do papel ativo da cognição, o materialismo reconhece que a natureza é anterior e existe independentemente dos humanos. Podemos interpretá-la e controlá-la, mas ela não existe para nós e continuará existindo depois do nosso fim. Este interesse pela realidade material, principalmente nos processos de produção, é evidente nas obras do autor. Em *Nova* (1969), obra de Delany, por exemplo, acompanhamos uma expedição que almeja adquirir uma substância chamada *ilirion*, utilizada para propulsionar naves que podem viajar mais rápido do que a luz. O transporte é de extrema importância para as sociedades, pois esta história também se passa a dezenas de séculos no futuro, quando a humanidade se espalhou pelo universo. Além da exploração inicial do espaço, o deslocamento continua sendo uma questão central devido a uma alteração nos meios de produção. Por volta do século tal, foi inventado um dispositivo chamado soquete, que permite com que as pessoas controlem as máquinas através de impulso nervoso direto. Assim, as pessoas tinham um envolvimento mais direto com o trabalho, o que ajudou no problema da alienação. Além disso, como operar as máquinas era tão fácil como operar o próprio corpo, conhecimento técnicos passam a ser menos necessários, de modo que uma grande gama de possibilidades se abriu às pessoas. Elas, essencialmente, poderiam realizar qualquer trabalho em qualquer lugar, o que intensificou processos migratórios. Na obra, este processo é explicado em detalhes, e a conexão com o nosso mundo é explicitada:

Acho que a explicação tem a ver com trabalho, o trabalho como a humanidade o conhecia até a chegada de Clark e Souquet era muito diferente do que é hoje, Rato. Um homem poderia ir a um escritório para utilizar um computador que analisa grande quantidade de números relacionados à venda de, digamos, botões ou algo igualmente arcaico, em certas áreas do país. O trabalho desse homem era vital para a

indústria de botões: precisavam dessa informação para decidir quantos botões seriam fabricados no ano seguinte. Mas, embora esse homem tivesse um emprego essencial na indústria de botões, fosse contratado, pago ou demitido pela indústria de botões, semana após semana, talvez ele não visse nenhum botão. Recebia certa quantia em dinheiro para operar seu computador; com esse dinheiro, sua esposa comprava comida e roupas para ele e sua família. Mas não havia relação direta entre onde trabalhava e como comia e vivia o restante do tempo. Não era pago com botões. À medida que a agricultura, a caça e a pesca se tornaram ocupações de uma porcentagem cada vez menor da população, essa separação entre o trabalho do homem e seu modo de vida, o que comia, o que vestia, onde dormia, se tornou cada vez maior para mais e mais pessoas. Ashton Clark apontou como isso era psicologicamente prejudicial para a humanidade. Todo o senso de autocontrole e autorresponsabilidade que o homem adquiriu durante a Revolução Neolítica, quando aprendeu a plantar grãos, domesticar animais e viver em um local de sua escolha, estava seriamente ameaçado. A ameaça vinha desde a Revolução Industrial, e muitos a apontaram antes mesmo de Ashton Clark. Mas ele foi um passo além. Se a situação de uma sociedade tecnológica era tal que não podia haver relação direta entre o trabalho de um homem e seu *modus vivendi*, a não ser o dinheiro, pelo menos ele deve sentir que está mudando diretamente as coisas por meio de seu trabalho, moldando as coisas, fazendo coisas que não estavam lá antes, movendo coisas de um lugar para outro. Deve exercer energia em seu trabalho e ver essas mudanças ocorrerem com seus próprios olhos. Caso contrário, ele sentiria que sua vida era fútil. De todo modo, se tivesse vivido mais cem anos, provavelmente ninguém teria ouvido falar de Ashton Clark hoje. Mas a tecnologia chegou ao ponto em que poderia fazer algo sobre o que Clark estava dizendo. Souquet inventou seus plugues e tomadas, circuitos de resposta neural e toda a tecnologia básica pela qual uma máquina pode ser controlada, por meio de impulso nervoso direto, o mesmo tipo de impulso que faz sua mão ou seu pé se mover. E houve uma revolução no conceito de trabalho. Todo grande trabalho industrial começou a ser dividido em empregos que podiam ser usinados “diretamente” pelo homem. Havia fábricas administradas por um único homem antes, um personagem não envolvido que ligava um interruptor de manhã, dormia metade do dia, verificava alguns mostradores na hora do almoço e depois desligava tudo antes de sair, à noite. A partir de então, esse homem passou a ir à fábrica, e a ela se conectava; assim, podia empurrar as matérias-primas para dentro da fábrica com o pé esquerdo, torner milhares e milhares de peças precisas com uma das mãos, montá-las com a outra e empurrar uma linha de produtos acabados com o pé direito, tendo inspecionado tudo com os próprios olhos. E era um trabalhador muito mais satisfeito. Devido à sua natureza, a maior parte do trabalho pode ser convertida em tarefas de plugues e executada com muito mais eficiência que antes. Nos raros casos em que a produção era um pouco menos eficiente, Clark apontou os benefícios psicológicos para a sociedade. (Delany, 2023, p. 263-5)

Ademais, é sendo literalmente uma inovação científica que a FC pode realizar uma crítica do estado atual da ciência, como também defende Delany. O avanço das teorias e práticas científicas, seus produtos se tornam cada vez mais onipresentes na vida das pessoas, principalmente pelo seu impacto na produção e nas relações. A comprovação através de experimentos e implementação técnica faz com que o sucesso da ciência faça parecer que esta chegou em seu estágio final. Afinal, como teorias que permitem viagens no espaço e a cura de doenças, sem falar de todas as melhorias na qualidade de vida dos indivíduos, poderia estar errada? A eficiência da ciência e da tecnologia se tornam tão “auto-evidentes” que sua lógica

passa a ser imposta em outras áreas da vida, como na ética, na política e até nas relações pessoais afetivas. É neste sentido que Habermas considera que a técnica e a ciência passam a assumir um papel ideológico, pois o sistema utiliza esses avanços para se justificar, fazendo parece que as atuais relações e modos de produção são necessários para se manter e melhorar as atuais condições de vida conquistadas pelo progresso técnico-científico. Nas palavras do filósofo:

A racionalidade da dominação mede-se pela manutenção de um sistema que pode permitir-se converter em fundamento da sua legitimação o incremento das forças produtivas associado ao progresso técnico-científico, embora, por outro lado, o estado das forças produtivas represente precisamente também o potencial pelo qual medidas “as renúncias e as incomodidades impostas aos indivíduos, estas surgem cada vez mais como desnecessárias e irracionais” (Habermas, 1987, p.47)

Por isso é importante refletir criticamente sobre os interesses que guiam o desenvolvimento técnico-científico. Este pode ser uma forma de emancipação, desde que orientado democraticamente para atender as necessidades humanas. Como discutido anteriormente, a FC se aproxima das ciências humanas justamente por refletir e criticar os impactos do avanço técnico-científico. No entanto, é importante destacar que a FC não é um negacionismo. Esta crítica que ela realiza é no sentido dialético. Como Freedman aponta, a ciência, apesar de seus momentos dogmáticos, é “em essência” crítica. A sua verdade é que ela é aberta, mutável, inquisitiva. Enquanto pensamento dialético, a cognição da FC reconhece esse núcleo de verdade e o usa para negar aquilo que é falso, a aparência de algo absoluto ou naturalmente necessário. Em *Os Despossuídos*, Shevek, ao estudar a física da Terra, faz uma crítica direta nesse sentido:

Estranheza e familiaridade: em cada movimento do pensamento do terrano, Shevek captava essa combinação e ficava constantemente intrigado. E solidário: pois Einstein também buscara uma teoria unificadora. Depois de explicar a força da gravidade como uma função da Geometria do Tempo-Espaço, ele procurara estender a síntese para incluir as forças eletromagnéticas. Não teve êxito. Mesmo durante sua vida, e por várias décadas após sua morte, os físicos de seu próprio planeta afastaram-se de seu esforço e de seu fracasso, adotando as magníficas incoerências da Teoria Quântica e seus importantes produtos tecnológicos, por fim concentrando-se tão exclusivamente no modo tecnológico que chegaram a um beco sem saída, a um catastrófico fracasso da imaginação. No entanto, a intuição original dos terranos era sólida; no ponto em que chegaram, o progresso residira na incerteza que o velho Einstein se recusara a aceitar. E sua recusa tinha sido igualmente correta – a longo

prazo. Só que lhe faltaram as ferramentas para prová-lo – as variáveis de Saeba e as teorias da Velocidade Infinita e Causa Complexa. Seu campo unificado existia, na física cetiana, mas existia em termos que ele talvez não estivesse disposto a aceitar; pois a velocidade da luz como um fator limitante tinha sido essencial às suas grandes teorias. As suas duas Teorias da Relatividade continuavam bonitas, válidas e úteis como sempre, após todos aqueles séculos, porém ainda dependiam de hipóteses cuja veracidade não se podia comprovar e que, em certas circunstâncias, demonstraram ser falsas. Mas uma teoria cujos elementos fossem todos provavelmente verdadeiros não seria uma simples tautologia? Nos domínios do que não pode ser provado, ou mesmo refutado, residia a única chance de se quebrar o círculo e seguir adiante. Nesse caso, a impossibilidade de se provar a hipótese da coexistência real – o problema no qual Shevek vinha quebrando a cabeça desesperadamente nos últimos três dias, na verdade nos últimos dez anos – teria realmente importância? Estivera tateando em busca de uma certeza, como se fosse algo que pudesse possuir. Estivera exigindo uma segurança, uma garantia, que não poderia ser concedida e que, se fosse concedida, se tornaria uma prisão. (Le Guin, 2019 , p.274)

Segundo Campbell, editor da revista *Astounding Science Fiction*, considera que a FC é própria de uma “era tecnológica” (ou científica, como diria Brecht) pois “ela assume que a mudança é a ordem natural das coisas, que existem objetivos à frente maiores do que os que conhecemos. Que o lema da civilização tecnológica é verdadeiro: "Deve haver uma maneira melhor de fazer isso!"” (Campbell, 1952, p. xiii, xv). Esta revista, como vimos, moldou fortemente o gênero e o modo como ele é lido, de modo que esse espírito permeia boa parte da FC. Aliado com uma abordagem menos ingênua e autocrítica, este olhar pode afirmar o que há de verdadeiro na ciência e negar o falso, abrindo espaço para uma verdadeira superação. O *novum*, aquilo que ainda não é, o que ainda está por vir e impulsiona o princípio da esperança, é a representação do teor de verdade da ciência. Na passagem de Nova acima, o novo modelo de trabalho que revolucionou a sociedade foi fruto não somente de uma invenção tecnológica, mas das ideias de um filósofo, que, a partir do entendimento e crítica da realidade material, pensou em uma alternativa emancipadora.

Dizem que Ashton Clark foi o filósofo que devolveu a humanidade ao trabalhador. Sob esse sistema, grande parte da doença mental endêmica causada por sentimentos de alienação deixou a sociedade. A transformação fez com que a guerra passasse de raridade a uma impossibilidade e, após a virada inicial, estabilizou a teia econômica dos mundos nos últimos oitocentos anos. Clark tornou-se o profeta dos trabalhadores. É por isso que ainda hoje, quando uma pessoa vai mudar de emprego, você deseja que Ashton Clark ou seu espírito esteja junto com ela. (Delany, 2023, p. 265)

O impacto da invenção do soquete tem concretude na história devido ao modo como ele é explicado cognitivamente, partindo do nosso presente até o futuro distante, utilizando o conhecimento que possuímos sobre a realidade material e sua produção. Ou seja, a explicação cognitiva tem um papel importante na representação do *novum*.

Quando consideramos o *novum* como o que ele é literalmente, as inovações passam a ser o objeto da FC. Assim, o modo de representar do gênero muda. Ao ser considerado algo real na narrativa, o *novum* pode ser mais desenvolvido, como mostrou Chu. O inverso também ocorre, quando um *novum* é apresentado de forma mais concreta, ele induz uma interpretação literal. Esta concretude é alcançada quando o *novum* é percebido como possível, ou ao menos plausível. Como Spiegel argumentou, a estratégia representativa característica do gênero é antes a naturalização do *novum*, no sentido de fazer com que ele seja percebido como plausível. Este procedimento de naturalização pode ser alcançado de diversas formas, seja com uma explicação detalhada e precisa de seu funcionamento ou utilizando de uma “estética tecnológica”. Só de ser concebido como uma máquina, por exemplo, já se considera o *novum* mais plausível, pois nosso atual conhecimento do mundo inclui máquinas. O uso de objetos e procedimentos associados com a ciência também ajuda a revestir o *novum* de um ar de plausibilidade, principalmente utilizando palavras que soam científicas. Esta sonoridade vem da associação de termos científicos com certas características, como suas raízes no grego e no latim, perceptíveis principalmente em sufixos e prefixos. O acréscimo do sufixo ‘logia’ a qualquer palavra já faz com que ela seja percebida como uma área de estudo. Essa estratégia pode parecer superficial, mas, como lembra Le Guin, quando se constrói um mundo imaginário inteiro, não se pode explicar tudo, e certa medida de confusão é apreciada pelos leitores:

Quando tudo em uma história é imaginário e muito é desconhecido, há coisas demais para explicar e descrever. Assim, uma das virtudes da ficção científica é a invenção de "palavras-caixa" [box-words], que o leitor deve abrir para descobrir um tesouro de significado e implicações. Os saltos imaginativos necessários para decodificar essas invenções e apreciar sua sagacidade podem proporcionar grande prazer ao leitor. (Le Guin, 2019b, p.255, tradução nossa)

A autora é responsável por algumas dessas palavras, sendo a mais famosa o ‘ancível’, um instrumento de comunicação instantânea. É uma característica da FC ser intertextual e

colaborativa, utilizando de um “mega-texto”¹⁸ composto por invenções imaginárias de diversas obras do gênero. Por isso, ela e Delany afirmam que a FC demanda certo aprendizado, o leitor deve se familiarizar com o gênero e suas convenções para melhor entender e apreciar suas obras. Outro recurso mencionado por Le Guin é conhecido por “Como você sabe, capitão...”, no qual um personagem explica o que seria um fato no mundo ficcional, mas, por não de fato existir na realidade empírica, deve ser explicado para o leitor.

Segundo Delany, uma simples afirmação, dita de modo casual e factual, é um “modo econômico” de mostrar que aquele universo ficcional é diferente do nosso, para que tal frase seja proferida naturalmente. Isso é verdadeiro também para a fantasia, onde afirmações sobre magia e criaturas mágicas podem ser proferidas e interpretadas literalmente. No caso de frases da FC, o emprego de palavras associadas a ciência e tecnologia são um modo econômico de mostrar que, apesar de diferente, esse mundo compartilha da crença que essas fornecem as melhores explicações para as transformações que ocorrem em um mundo.

Para Suvin, esse estilo casual e factual reforça o estranhamento, pois apresentar um mundo ficcional com costumes diferentes como um relatório factual implica a possibilidade de um outro sistema de normas, o que faz com que o nosso sistema, considerado natural e necessário, seja questionado. A possibilidade de algo diferente nos faz questionar o modo como as coisas são atualmente. Por exemplo, em *Estrela Vermelha*, publicada em 1908 por Aleksander Bogdánov, encontramos a história de Leonid, um revolucionário que é convidado por marcianos para conhecer seu planeta natal, onde uma sociedade comunista vem prosperando a 300 anos, a fim de se tornar um representante da terra em Marte. O livro tem um estilo de relatório, e assim a experiência do protagonista em meio a esta sociedade é descrita em detalhes, sempre focando nas diferenças entre os dois planetas. Os *novums* (viagem espacial, mundo alternativo, extraterrestres e estrutura social diferente) são explicados cognitivamente, através de conceitos científicos, matemáticos e sociológicos. Por exemplo, a viagem interplanetária é possível devido a invenção de um líquido que anula a ação da gravidade, as diferenças e semelhanças culturais e fisiológicas entre humanos e marcianos é explicada pelas diferenças materiais e geográficas entre Terra e Marte e a

¹⁸ Damien Broderick (2005) define o mega-texto da ficção científica como o conjunto compartilhado de convenções, temas, imagens, tropos e conhecimentos que leitores e autores do gênero reconhecem e utilizam como base para compreensão e criação das narrativas. Inclui elementos recorrentes, como inteligências artificiais, naves espaciais, mundos alienígenas, entre outros, funcionando como um repertório cultural coletivo que torna possível a comunicação entre obras e leitores dentro do gênero. Assim, a familiaridade com esse mega-texto facilita e enriquece a experiência de leitores experientes, compensando o fato de que é pouco provável que a experiência empírica possa servir de guia ou âncora na exploração dos *novums* da FC.

evolução social que ocorreu em Marte segue uma lógica histórico-material. Deste modo, existe uma verossimilhança que nos permite imaginar essa sociedade comunista marciana como possível, nos fazendo refletir sobre a possibilidade (ou falta dela) de uma sociedade análoga na Terra e sobre nossas atuais configurações sociais. Essa análise influenciada pelo marxismo torna a aproximação com a Teoria Crítica proposta por Freedman ainda mais evidente, uma vez que o foco da obra é ressaltar as diferenças históricas e materiais entre humanos e marcianos que levaram a diferenças culturais e sociais entre eles, através do estranhamento cognitivo.

Por este motivo Suvin considera a cognição, mais especificamente a “consistência da extrapolação, precisão da analogia, e amplitude de referência em uma discussão cognitiva” (Suvin, 1979, p.15) é um parâmetro da qualidade estética. Realmente, quando consideramos o importante papel da cognição em fazer com que o *novum* seja percebido como plausível, devemos considerar em que medida essa pode influenciar na qualidade das obras. Muitos leitores concordariam com essa afirmação, pois sentem prazer com obras consideradas “cientificamente acuradas”. Entretanto, Roberts considera que a acurácia científica não deveria ser utilizada para julgar um objeto estético, especialmente considerando como esses critérios são aplicados de forma incoerente:

A pedra de toque aqui é coerência, e um problema com sua manutenção é que os aficionados tendem a ignorar transgressões substantivas da ortodoxia científica (espaçonave que pode viajar mais-rápido-que-a-luz) enquanto ficam alvoroçados com aspectos de menor importância (o mecanismo pelo qual o Ringworld de Niven, um anel maciço de terra habitável que gira em torno de uma estrela, é mantido com justeza em sua órbita). (Roberts, 2023, p. 55)

Anteriormente neste capítulo, vimos também casos de obras que deixam de ser correspondentes com as teorias científicas que utilizam devido a novas descobertas, e concordamos que essas obras não perdem valor com isso. Em que sentido então a cognição pode ser um parâmetro estético?

A estética não diz respeito nem somente ao conteúdo, nem somente a forma. É preciso considerar como a forma é utilizada para mostrar o conteúdo. Enquanto conteúdo, os fatos, teorias, aparelhos, experimentos e práticas científicas serão, em grande medida, imaginários. Os soquetes, obviamente não existem, nem a extração de ilírión, nem a Teoria da

simultaneidade. Às vezes os autores se enganam quanto ao funcionamento de uma tecnologia. Como estabelecemos, o papel desses elementos é de gerar o efeito cognitivo ou a aparência de plausibilidade, mas eles não precisam ser verdadeiros para alcançar o resultado, precisam apenas ser reconhecíveis através de sua semelhança com a ciência, que será estabelecida por fatores antes “superficiais” do que factuais. Isto porque a estética diz respeito à percepção, e o que percebemos de forma mais imediata em um texto são as palavras em si e sua sonoridade. Mais importante do que a correspondência entre esses elementos e a realidade empírica é a coerência interna deles. No entanto, vimos que essa cognição no sentido mais lógico é necessária para a verossimilhança de qualquer obra, de qualquer gênero.

Por outro lado, quando consideramos a cognição como o modo de ver da FC, ela passa a ser entendida como elemento formal, pois a coerência de uma história do gênero não é alcançada somente com a lógica interna. A própria escolha dos objetos é determinada por este modo de ver, que considera que transformações no mundo (*novum*) são compreendidas a partir da realidade material. Esta, como vimos, é em grande parte fruto da produção, que tem sido determinada pelo avanço técnico-científico mediado por relações de poder. Por isso, o *novum* frequentemente é um aparato tecnológico ou uma teoria científica, e deve ser considerado em relação à história e à totalidade social. O efeito cognitivo, a naturalização, a literalização, são alcançados com mais qualidade não somente pela coerência interna dos elementos científicos do conteúdo, mas principalmente por como se considera o impacto do *novum* na realidade material do universo ficcional.

Apesar de não ser necessário para a naturalização do *novum*, um bom conhecimento sobre a ciência e a sociedade fortalece a crítica que a FC pode realizar. Como Delany observa “em um universo onde o som pode atravessar o vácuo, uma propulsão mais rápida que a velocidade da luz simplesmente não consegue carregar esse tipo de peso crítico contra a filosofia da ciência real” (Delany, 1994, p. 34). Ou seja, seguindo um pensamento dialético, se a FC quer criticar a ciência, ela deve afirmar o verdadeiro. Algo não pode ser completamente diferente do que critica, se não é impossível ver como a transformação seria possível. A FC não faz previsões ou propõem novas teorias, mas mostra que a possibilidade de desenvolvimentos e superações existe. A palavra ‘crítica’ pode ter uma conotação negativa, mas, nesse caso, se critica algo por acreditar que ele tenha algo de bom. Neste sentido, faz sentido considerar que quanto maior o conhecimento acerca da ciência, mais forte será a crítica. Como a crítica faz parte da cognição que orienta a FC, quanto mais forte ela é, melhor a qualidade estética de uma obra. Portanto, não existe uma resposta definitiva. Alguns

elementos cognitivos do conteúdo não interferem na aparência de plausibilidade do *novum*, mas alguns podem ser tão contrafactuais que enfraquecem o efeito cognitivo. O papel do conteúdo científico em relação a eficiência em fazer um *novum* ser percebido como plausível e crítico deverá ser avaliado em cada obra.

Em contrapartida, para algumas pessoas a FC não deveria ser avaliada por parâmetros estéticos e literários, justamente pela sua pretensão de ser lida como um “relatório”, por lidar com “fatos” deveria ser “objetiva”. Essa crença se deve a uma suposta incompatibilidade entre arte e ciência que, segundo Roberts, começa a se consolidar no século XIX. Se algo é científico, deve reprimir o artístico e a subjetividade. A ciência é marcada pela eficiência, não pela beleza, de modo que os textos de FC deveriam se preocupar antes com as informações do que com a forma literária. Roberts defende que esta oposição deveria ser desfeita, e não reforçada pela FC, pois esta “busca explorar com exatidão a estética das premissas científicas” e sempre foi o “lugar onde arte e ciência se conectam” (Roberts, 2023, p. 42-43). Esta oposição fica ainda mais severa no caso da tecnologia, pois o conceito mais usual de aplicação prática das ideias científicas carrega uma visão antiga e persistente da prática como inferior às ideias, do manual como inferior ao intelectual:

O inglês tem um complexo semelhante de implicações para a palavra artificial, que significa tanto o trabalho de um artífice ou artista (em que arte tem implicação positiva) quanto uma coisa suspeita, *ersatz*, menos-que-real. Nos séculos V e IV, pensadores gregos dividiram essas duas formas de conhecimento: Platão e Aristóteles reservaram episteme para si mesmos e descartaram technê como o truque dos sofistas antiéticos, voltados antes-para-a-retórica-que-para-a-verdade (Roberts, 2023, p. 50)

Tal noção é refletida na própria FC: as obras do gênero mais focadas em hardware do que em ideias são consideradas inferiores, e muitas obras perpetuam o medo do artificial. O estranho não vem tanto da natureza, mas agora mais do artificial. Pois a ciência permitiu um maior entendimento da primeira, de modo que ela passa a ser menos desconhecida e, portanto, menos temida. Por outro lado, os rápidos avanços técnicos e suas consequências imprevisíveis fazem com que o artificial (ou suas potencialidades) sejam mais desconhecidos e temidos. Podemos até considerar que parte do preconceito contra a FC em geral vem dessa noção de que objetos técnicos não são tão dignos de atenção. Na verdade, parece que alguns dos críticos tentam minimizar a importância desses objetos para “elevar” a FC. Afirmam que as

histórias do gênero não são realmente sobre alienígenas e robôs, mas sobre questões mais profundas e relevantes para a nossa realidade. Apesar disso ser verdade em alguns casos, esperamos ter demonstrado que objetos ou conceitos técnico-científicos são dignos de atenção por si mesmos.

Ademais, a estética e a cognição são mais próximas do que se imagina comumente. Eagleton afirma que, quando consideramos o papel fundamental dos sentidos para a aquisição de conhecimento e que a disciplina que conhecemos como estética é desenvolvida no esclarecimento com o intuito de entender justamente esse papel dos sentidos na aquisição de conhecimento, porém o autor afirma que a estética (“racionalidade sensível”) não é um suplemento da razão, mas é o fundamento desta. A predileção pela arte enquanto objeto que se estabeleceu posteriormente é compreensível quando consideramos que é “acima de tudo na obra de arte que o trabalho racional e o trabalho sensorial conspiram junto de forma proveitosa” (Eagleton, 2023, p. 61). Na verdade, como vimos anteriormente, o próprio estranhamento e a mimese são cognitivos. O estranhamento visa alterar nossa percepção de objetos familiares para ganharmos uma nova perspectiva, como o “olhar distanciado” de um cientista; a mimese, ou o reconhecimento por semelhanças, é inicialmente concebido por Aristóteles como um modo de aprender, e segundo Adorno, “a sobrevivência da mimesis, a afinidade não conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não-estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento e, sob este aspecto, como também “racional”” (Adorno, 1990, p. 69)

3.4 - Articulações finais

Utilizamos a afinidade estrutural entre FC e Teoria Crítica identificada por Freedman para elaborar o conceito de cognição proposto por Suvin. Muito do que é dito acerca desse conceito na FC também se aplica aos outros gêneros especulativos, como a fantasia. No entanto, o materialismo histórico, considerado por Freedman como uma teoria crítica particularmente importante, possibilita uma melhor diferenciação entre a FC e a fantasia. Esta diferença não é absoluta, mas dialética, como defende Roberts, de modo análogo a dialética entre mito e esclarecimento estudada por Adorno e Horkheimer. Concluímos que os *novums*

da FC não se diferenciam dos *novums* da fantasia por serem mais lógicos, mais “falseáveis” ou por questões metodológicas, mas por serem considerados em relação à realidade material.

Considerando que muitas máquinas e teorias de obras de FC são tão pouco explicadas que poderiam ser magia, o gênero recorre a estética da ciência e tecnologia, reproduzindo a sonoridade das palavras e elementos e práticas associados a elas, para indicar a “cientificidade” de seus *novums*. A cientificidade do novum serve para ancorá-lo na realidade material, uma vez que nosso atual entendimento do mundo provém da ciência.

No primeiro capítulo, vimos que Brecht queria escrever peças para uma era científica, pois a ciência vinha determinado de modo cada vez mais hegemônico a vida das pessoas. A arte só poderia ser plenamente apreciada pelas pessoas de uma época se representasse adequadamente a vida e as relações dessa era e, para que a representação fosse fiel, é necessário entender a realidade. Para tal, Brecht considerava que o materialismo histórico era a ciência mais adequada. Como dito anteriormente, Brecht não estava se referindo a FC, mas nós seguimos esse raciocínio e aplicamos na FC, cujo diferencial é o novum. Deste modo, a FC busca representar o aspecto dinâmico desta era através do novum. Este é a “tradução”, como diria Suvin, de que o mundo e nosso entendimento sobre ele irá mudar, como diria Delany.

Conclusão

A motivação primária por trás da investigação realizada nesta dissertação foi uma insatisfação com os conceitos ‘estranhamento’ e ‘cognição’, presentes na definição de Suvin. Procuramos esclarecer esses conceitos e, conseqüentemente, nos aprofundarmos na problemática das definições formais de FC. Não pretendemos resolver a questão, nem chegar a uma definição definitiva de gênero. Afinal, como observa Delany, “Se a FC fosse definível, ela seria o único gênero que o seria!” (Delany, 1994, p. 192). Antes mesmo de uma definição, precisamos ser capazes de apontar possíveis características distintas da FC, que é o que iniciamos nesta dissertação.

Como demonstramos no primeiro capítulo, o estranhamento não é exclusivo da FC, sendo um procedimento ou efeito presente tanto em ficções realistas quanto fantásticas. Se esse é presente na FC, é por esta ser um tipo de representação artística. A afirmação de que a FC tem uma maneira própria de realizar ou gerar o estranhamento através do *novum* também é questionável, pois induz a uma interpretação alegórica deste.

Consideramos mais produtivo entender o *novum* como uma mediação entre realidade e obra, ao invés de uma representação direta de um referente em particular. Pode-se considerar que uma viagem para o futuro seja uma “tradução” do esgotamento de possibilidades espaciais, por exemplo, mas não necessariamente no sentido de que aquela seja uma metáfora desta. Do mesmo modo, uma invasão alienígena pode ser considerada uma “tradução” dos conflitos sociais gerados pelo imperialismo, mas não necessariamente uma metáfora para um caso particular de colonização. Se em *Os Despossuídos* podemos identificar a tensão ideológica da Guerra Fria é pela obra ter incorporado essa tensão como elemento de sua forma e enredo, mas não por seu uma analogia precisa. Anarres não é Berlim Oriental, nem mesmo a União Soviética, nem Urras representa os Estados Unidos. Além das especificidades na construção de cada um destes locais, a Terra – e, conseqüentemente, a Guerra Fria como de fato ocorreu – existem nesse universo ficcional e contribuíram com os eventos narrados. Shevek não representa Trotski ou nenhuma outra figura histórica, Odo não representa Marx ou Kropotkin, apesar de quaisquer similaridades. Ler esta obra como uma metáfora cria a expectativa de que os eventos devem se desenrolar de tal modo a refletir o desdobramento histórico da Guerra Fria e que os personagens devem ser e agir de certo modo, e é esta a limitação deste tipo de interpretação. Ou seja, consideramos mais produtivo não considerar o *novum* em si como uma representação, mas como esta “tradução” de uma elemento da

realidade em um elemento ficcional que irá possibilitar a criação de um universo ficcional distinto da realidade empírica, abrindo possibilidades especulativas e representacionais que podem incluir o deslocamento e a desfamiliarização destes (ou outros) elementos da realidade. Assim, determinamos que, apesar da interpretação metafórica ser possível e até proveitosa em alguns casos, ela não é característica da FC. Como Delany argumenta, esse modo de ler os textos é característico da Literatura, não necessariamente realista, mas aquela considerada “canônica”, enquanto o diferencial da FC e outros gêneros considerados “paraliterários” são caracterizados pelo modo de ler literal. Talvez, certa insistência em leituras alegóricas da FC seja uma tentativa de aproximá-la da considerada “Alta Literatura”. Como a arte tem como matéria prima a realidade, naturalmente conseguimos reconhecer semelhanças entre as narrativas de FC e questões importantes do mundo presente. Neste aspecto, a FC não se aproxima de qualquer outra forma de literatura (Delany reconhece que existem sobreposições), de modo que seria redundante colocar o estranhamento ou a mimese no centro de sua definição. No entanto, redundâncias podem servir para enfatizar algo que é ignorado por alguns, neste caso, que a FC é uma forma de literatura.

Após estabelecermos as semelhanças, examinamos as diferenças. A interpretação e construção literal do *novum* orientada por uma “lógica cognitiva” distingue a FC tanto do “realismo” quanto da fantasia. Identificamos que o materialismo histórico é um aspecto de destaque desta cognição, que seria antes a forma ou o “modo de ver” das histórias do gênero. Ou seja, as transformações da realidade material impulsionadas pelo avanço técnico, ou o fato que o mundo e nosso entendimento deste irá mudar, é traduzido em um *novum*.

Reconhecemos, no entanto, que tal proposta é politicamente motivada. Suvin, Freedman e Delany em especial são declaradamente alinhados com o marxismo, o que se faz presente em suas teorias literárias. Uma possibilidade de desenvolvimento da presente pesquisa seria problematizar esse viés marxista, buscando outros conceitos de cognição não relacionados ao materialismo histórico, se valendo de outras teorias epistemológicas. Ou ainda, assumindo que o materialismo e certa inclinação marxista sejam “inerentes” a FC, investigar obras canônicas do gênero que apresentam tendências reacionárias, como as de Robert Heinlein, ou ainda, como os *novums* de obras críticas e progressistas são retirados de seus contextos e fetichizados, como no caso do “meta”, do “cão-robô policial” e o entusiasmo com a inteligência artificial em geral. Estes *novums*, concebidos enquanto críticas, são transformados em realidades e positivados, nos voltando para as consequências de tentar separar a técnica e a ciência da ideologia.

Por fim, considerando a escassez de discussões acadêmicas sobre o tema, sobretudo nos departamentos de filosofia do Brasil, esperamos que a presente dissertação possa ser útil para aqueles interessados em analisar a FC de um ponto de vista mais formal ou estético, mostrando as diferentes possibilidades e consequências de cada proposta. Ademais, pretendemos apontar possíveis associações entre os estudos literários acerca do gênero, temas da estética e filosofia da arte, e até mesmo com a epistemologia e política.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Tradução de Arthur Morão. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

ADORNO, T. W. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ASIMOV, I. **Fundação**. Tradução de Fábio Fernandes. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2020.

ASIMOV, I. **Eu, Robô**. Tradução de Aline Storto Pereira. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

ASIMOV, I. **Asimov on Science Fiction**. London: Granada, 1983.

BACON, F. **Novum Organum ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida**. Tradução de José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo: Abril S.A. Cultural e industrial, 1973.

BOGDÁNOV, A. **Estrela Vermelha**. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Paula Vaz de Almeida. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

BLOCH, E. **Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement**, *The Drama Review: TDR*, vol. 15, no. 1, 1970.

BLOCH, E. **O Princípio Esperança**. Tradução de Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Contraponto, 2005.

BRADBURY, R. **As Crônicas Marcianas**. Tradução de Ana Ban. 1. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

BRECHT, B. 1949. "A Short Organum for the Theatre". **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. Ed. and trans. John Willett. London: Methuen, 1964.

BRODERICK, D. **Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction**. 1. ed. [s.l.] Routledge, 2005.

CAMPBELL, J. W. (ed.) **The Astounding Science Fiction Anthology**. London and New York: Simon & Schuster, 1952.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. **Teoria Da Literatura: Formalistas Russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. 1. ed. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Globo, 2013.

CHU, S. Y. **Do Metaphors Dream of Literal Sleep?: A Science-Fictional Theory of Representation**. 1. ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010.

- CLARK, A. C. **O Fim da Infância**. Tradução de Carlos Angelo. 3. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2019.
- DELANY, S. R. **Nova**. Tradução de Petê Risatti. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2023.
- DELANY, S. R. **Silent Interviews: On language, Race, Sex, Science Fiction, and Some Comics – A Collection of Written Interviews**. Wesleyan University Press, 1994.
- DESCARTES, R. **Discurso do método e Ensaio**. Tradução de César Augusto Battisti *et al.* São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- DICK, P. K. **O Homem do Castelo Alto**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Editora Aleph, 2019.
- EAGLETON, T. **Materialismo**. Tradução de Fernando Santos. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2023.
- ENGELS, F. **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2023.
- FREEDMAN, C. **Science Fiction and Critical Theory**. *Science Fiction Studies*, [s. l.], v. 14, n. 2, p. 180-200, jul., 1987.
- FREEDMAN, C. **Critical theory and science fiction**. Hanover, NH: University Press of New England, 2000.
- FREUD, S. O Inquietante. *In: Sigmund, Freud: Obras completas: Psicologia analítica*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- GAGNEBIN, J. **Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin, Perspectivas**, 16, p. 67-86, 1993.
- JAMESON, F. **Arqueologias do futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas**. Tradução de Carlos Pissardo. 1. ed. São Paulo: Editora Autêntica, 2021.
- HABERMAS, J. **Conhecimento e interesse**. Tradução de Luiz Repa. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- HABERMAS, J. **Técnica e Ciência como Ideologia - Conhecimento e Interesse**. Tradução de Artur Morao Edições 70, 1987.
- LE GUIN, U. K. **Os Despossuídos**. Tradução de Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2019.
- LE GUIN, U. K. **Words are my Matter**. New York: Harper Perennial, 2019b.
- LEM, S. **Solaris**. Tradução de Eneida Polaco Favre. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2017.
- LIMA, L. C.. **Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.
- MARX, K.. **A Sagrada Família: ou a crítica da Crítica crítica: contra Bruno Bauer e consortes**. Tradução de Marcelo Backes. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MARX, K. **Grundrisse: Manuscritos Econômicos de 1857-1858: Esboços da Crítica da Economia Política**. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

- MARX, K. **Para a crítica da economia política**. Tradução de José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. In: _____. Marx, volume 1. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PARFIT, D. **Reasons and Persons**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- PARRINDER, P. (ED.). **Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of science fiction and utopia**. 1. publ ed. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 2000.
- PLATÃO. **A República**. Tradução de Edson Bini. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2019.
- ROBERTS, A. *A Verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de 1. ed. São Paulo: Editora Seoman, 2023.
- SCHNEIDER, S. (ed.). **Science Fiction and Philosophy: From Time Travel to Superintelligence**. 1. ed. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009.
- SHELLEY, M. **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. Tradução de Christian Schwartz. 1. ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.
- SPIEGEL, S. **Things Made Strange: On the Concept of “Estrangement” in Science Fiction Theory**. *Science Fiction Studies*, v. 35, n. 3, p. 369–385, 2008.
- SUVIN, D.. **Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology**. Bern Oxford: Peter Lang, 2010.
- SUVIN, D.. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. 1. ed. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- WELLS, H. G. **A Máquina do Tempo**. Tradução de Bráulio Tavares. 1. ed. São Paulo: Suma, 2018.
- WILLIAMS, R.. **Palavras-Chave: um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. Tradução de Sandra G. Vasconcelos. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- TODOROV, T. **Introdução à Literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VONNEGUT, K. **Matadouro Cinco**. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Intrínseca, 2019.