

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS**

MARCEL MONTEIRO TEIXEIRA

**LEITURAS ESPECULATIVAS DO MUNDO
FICÇÃO CIENTÍFICA E DISCURSO TEÓRICO-CRÍTICO**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

MARCEL MONTEIRO TEIXEIRA

LEITURAS ESPECULATIVAS DO MUNDO
FICÇÃO CIENTÍFICA E DISCURSO TEÓRICO-CRÍTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

RESUMO

Esta dissertação investiga a ficção científica como gênero literário, tendo como recorte as mudanças neste ocorridas entre as décadas de 1960 e 1970. O objetivo é avaliar a motivação e o significado de tais mudanças e o modo como levaram a uma articulação entre a ficção científica e o debate teórico-crítico. São analisados os elementos que definem o discurso peculiar do gênero, responsável por dar forma a uma ficção criada a partir de especulações científicas. Para tal, são abordadas narrativas clássicas e contemporâneas, tendo destaque os romances *Almoço nu* (publicado pela primeira vez em 1959), de William Burroughs, e *Crash* (publicado em 1973), de J. G. Ballard. As conclusões traçadas nessa análise são confrontadas a proposições teóricas – com especial atenção à teoria dos simulacros de Jean Baudrillard –, no intuito de verificar em que medida parte dos pensadores do pós-modernismo adota elementos do discurso da ficção científica na apresentação de suas obras.

ABSTRACT

This thesis examines the literary genre of science fiction, focusing on changes that occurred between 1960 and 1970. The objective is to evaluate the motivation and meaning of these changes and how they led to an articulation between science fiction and the critical-theoretical discussion. It analyzes the elements that define the peculiar speech of the genre, responsible for establishing a fiction created from scientific speculations. To this end, classic and contemporary books are studied, especially the novels *Naked Lunch* (first published in 1959), by William Burroughs, and *Crash* (published in 1973), by J. G. Ballard. This analysis is then confronted with theoretical propositions – with particular attention to Jean Baudrillard’s theory of simulacra – in order to ascertain to what extent the theorists of postmodernism adopt elements of the discourse of science fiction in the presentation of their theories.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1: Características do discurso da ficção científica		
As relações da ficção científica com a História	30
O discurso científico como estética	39
Mitologia moderna	56
Capítulo 2: Futuros imediatos: a ficção científica da <i>New Wave</i>		
A ficção científica e a década de 1960	69
<i>Almoço nu</i> – tecnologia orgânica	81
<i>Crash</i> – tecnologia surrealista	93
Capítulo 3: O discurso da ficção científica apropriado pela teoria		
A ficção científica no discurso teórico-crítico	105
Baudrillard e o argumento especulativo	116
A leitura especulativa do mundo	127
Conclusão	135
Referências	145

INTRODUÇÃO

A ficção científica nasceu com a Revolução Industrial. Constituída de um conjunto de avanços tecnológicos nos processos produtivos, a Revolução Industrial foi o evento capital para a definição dos parâmetros econômicos e políticos que serviram de base à consolidação da modernidade. Seu impacto, porém, também foi profundo nos hábitos sociais e culturais, no cotidiano dos cidadãos comuns, os quais passaram a perceber a tecnologia como fonte de influência e expectativa. Nesse painel, a ficção científica despontou como a literatura responsável por dar forma às imagens suscitadas pelo domínio tecnológico, instituindo uma gama de sonhos para o futuro.

As imagens da ficção científica são, hoje, um elemento incorporado ao imaginário coletivo. Independentemente de serem mera ficção, não encontrando realização direta na realidade, tais imagens – como naves espaciais, viagens no tempo, clonagem – são reconhecidas com naturalidade pelo indivíduo moderno.

Nas últimas décadas, no entanto, a ficção científica tornou-se cada vez mais próxima do cotidiano; aparatos tecnológicos definem diversas características da vida moderna – a qual, em muitos aspectos, se assemelha a uma trama retirada dos livros de ficção científica. Apesar de as imagens mais emblemáticas da ficção científica não terem se tornado realidade – viagens no tempo, batalhas no espaço sideral –, fenômenos como a Internet ou aparatos de comunicação como o celular materializam de maneira crucial a ciência no dia-a-dia. A contemporaneidade se percebe definida por tecnologias que operam como ferramentas nos processos do trabalho cotidiano ou mesmo como mediadoras das relações pessoais.

Enquanto os escritores imaginavam um futuro habitado por máquinas extraordinárias, os cientistas desenvolveram tecnologias que – em alguns casos, de forma surpreendente – se incrustaram no cotidiano, tornando-se objetos tão familiares a

ponto de não mais se conceber a vida sem eles. Da mesma maneira que a imaginação dos escritores surpreende os leitores, a ciência real revelou a capacidade de surpreender a própria ficção científica, consolidando aparatos tecnológicos que revolucionaram as previsões traçadas na literatura.

Nesse sentido, o que se propõe é que, a partir da segunda metade do século XX, o desenvolvimento tecnológico vem se acelerando, a ponto de plenamente surpreender a própria imaginação acerca dele. Assim, a questão da qual se parte nesta dissertação é: como a ficção científica reagiu diante de uma realidade que evolui com agilidade e dinâmica o suficiente para surpreendê-la?

No intuito de desenvolver essa questão, serão perseguidos três objetivos: (1) definir os elementos que fundamentam a estética da ficção científica; (2) identificar e justificar as alterações empreendidas no gênero a partir da segunda metade do século XX; (3) analisar a articulação que se instituiu entre o discurso teórico-crítico e o gênero no contexto do debate sobre o pós-modernismo. A partir destes três pontos, a intenção é traçar um painel que avalie a presença da ficção científica na segunda metade do século XX.

A justificativa para tal estudo está na percepção do modo como a ficção científica se enraizou progressivamente na visão de mundo que resguardamos. Mais do que um gênero literário, ela é hoje um fenômeno que se expande em diferentes meios – *videogames*, revistas em quadrinho, filmes, séries de TV, videoclipes. Entretanto, na proposta aqui adotada, mais importante do que essa expansão midiática é a constatação de que a ficção científica desenvolveu uma linha de pensamento – um jogo racional fundamentado na lógica especulativa – que se encontra difundida em diversos aspectos da vida moderna. Assim, o problema proposto neste estudo refere-se à utilização do conceito de especulação pela ficção científica. Busca-se identificar de que maneira se

estabelece, através desse conceito, uma peculiar conexão entre a literatura e a realidade, e como tal característica se manifesta esteticamente.

Definição da ficção científica como gênero

Apresentar uma definição para o que se entende como o gênero da ficção científica é um passo essencial para qualquer análise crítica sobre essa categoria da literatura. James Gunn é incisivo sobre essa necessidade, afirmando que a “mais importante, e mais polêmica, discussão na ficção científica é a definição”.¹ Tal afirmativa justifica-se pela constatação de que a compreensão de quais características definem, precisamente, a ficção científica é relativa, variando em diferentes estudos. Esse problema é exposto por Adam Roberts na afirmativa de que “todas as várias definições oferecidas por críticos já foram contrariadas ou modificadas por outros críticos, e é sempre possível apontar textos que, mesmo aceitos consensualmente como ficção científica, escapam das definições usuais”.² Pode-se definir o gênero tanto na noção básica de que qualquer narrativa com apetrechos tecnológicos na trama trata-se de ficção científica, quanto optar por uma concepção mais complexa e restrita, que pressuponha apenas certo tipo de abordagem científica como válida ao gênero.

Apesar da dificuldade de consolidar uma definição única, percebe-se que popularmente existe um consenso intuitivo sobre o que é a ficção científica. De uma maneira geral, os leitores sabem – ou acreditam saber – distinguir um romance de ficção científica dos demais. Tal constatação abre espaço para uma delimitação tautológica do gênero, que o entende simplesmente como os livros que estão colocados na prateleira de ficção científica. Desenvolvida por esse raciocínio a definição do gênero tende a

¹GUNN, 2005, p. 5, tradução minha. “...the most important, and most divisive, issue in science fiction is definition”.

²ROBERTS, 2006, p. 1, tradução minha. “...all of the many definitions offered by critics have been contradicted or modified by other critics, and it is always possible to point to texts consensually called SF that fall outside the usual definitions”.

meramente se alinhar com as orientações do mercado, em afirmativas como “ficção científica é o que editores de ficção científica publicam”.³ Apesar de aparentemente simplório, esse talvez seja um bom caminho para alcançar uma definição coerente e sintética para o gênero; e é a partir dele – entendendo que um gênero revela-se essencialmente nas expectativas sobre ele – que se estabelecerá a definição a ser utilizada ao longo desta dissertação.

No entanto, antes de mapear as características que identificam a ficção científica, é necessário apresentar uma visão sobre o conceito de gênero na literatura. Analisando o gênero policial, Tzvetan Todorov afirma que o “romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas aquele que a elas se conforma”.⁴ O gênero literário é, assim, definido como um conjunto de regras ao qual a obra deve se adequar. Relacionando a afirmativa de Todorov com o pressuposto de que um gênero é composto pela expectativa resguardada sobre ele, entende-se que uma obra é aceita como parte do gênero da ficção científica ao atender um grupo básico de expectativas que o leitor tem ao abordá-la. Nesse sentido, Darko Suvin apresenta a concepção de que:

Um gênero literário é um sistema coletivo de expectativas nas mentes dos leitores, provindas de suas experiências anteriores com certo tipo de escrita, em que até mesmo suas violações – as inovações pelas quais todo gênero evolui – possam ser entendidas apenas sob o painel de tal sistema. As propriedades de um gênero pressupõem um significado para qualquer leitura.⁵

Mesmo que as definições de Todorov e Suvin discordem quanto ao espaço que a segunda abre para as desavenças às regras do gênero, elas partilham o pressuposto de

³CAMPBELL *apud* GUNN, 2005, p. x, tradução minha. “...science fiction is what science-fiction editors publish”.

⁴TODOROV, 1969, p. 65.

⁵SUVIN, 1988, p. 25-26, tradução minha. “A literary genre is a collective system of expectations in the readers’ minds, stemming from their past experience with certain type of writing, so that even its violations – the innovations by which every genre evolves – can be understood only against the backdrop of such a system. The properties of a genre enforce meanings for any given readership”.

que um gênero existe como um corpo de regras, e Suvin transpõe a demarcação dessas regras para o momento da recepção do texto, traduzindo-as como expectativas. A partir dessa perspectiva é possível passar para a característica específica que define a ficção científica, sugerida por Gunn, que abriga as expectativas sobre as obras nas questões a que o gênero é capaz de responder:

O tipo de perguntas que fazemos determina o modo como lemos a ficção; se colocarmos o tipo errado de questões seremos incapazes de ler a ficção corretamente. Isto é, incidentalmente, o que queremos dizer com “gênero”: nossas experiências prévias de leituras, com obras similares, não apenas apontam para as expectativas sobre um texto em particular, quando encontramos determinadas características, mas nos preparam para levantar as questões corretas, as questões que serão respondidas pelo texto.⁶

A partir dessa proposta, determina-se uma dinâmica de debate impregnada à ficção científica. Diferentemente de definir o gênero pelos elementos temáticos que compõem o cenário da trama, define-se, aqui, a ficção científica a partir das orientações de seu argumento, das questões que o texto se propõe a enfrentar; tais questões são reconhecidas não apenas pelo autor (ao propô-las), mas, em especial, pelo leitor, ao reconhecer nelas o elemento responsável pela identificação do gênero. Desse modo, define-se a ficção científica a partir das questões vinculadas a ela – as quais suas narrativas são aptas a debater – e apontando a motivação de tais questões como a extrapolação do mundo real.

A forma da ficção científica carrega em seu cerne o pressuposto do elemento fantástico, o elemento responsável pelo rompimento com o real. Porém, as questões trabalhadas pelo gênero são aquelas que rompem com o real na intenção não de meramente divergir dele, mas de desenvolvê-lo por meio de extrapolações. A ficção

⁶GUNN, 2005, p. 9, tradução minha. “The kinds of questions we ask determine how we read it; if we ask the wrong kinds of questions, we will be unable to read the fiction properly. This, incidentally, is what we mean by “genre”: our previous reading experience in literature with similar characteristics not only leads us to particular expectations about a particular piece when we encounter those characteristics but prepares us to ask the right questions, the questions to which it will respond”.

científica avança além do real, se sobrepõe às suas leis, ao mesmo tempo em que se preocupa em cultivar um evidente vínculo com ele. Apesar de se fundar no elemento fantástico, a ficção científica tem a intenção de debatê-lo por uma lógica realista, tendo o desafio de vinculá-lo ao real. Desse modo, define-se o gênero com base na característica argumentativa adotada por ele: o elemento essencial de uma obra de ficção científica é a apresentação de um argumento apto a responder as questões inerentes ao gênero.

Tal argumento é criado essencialmente a partir da ideia de descontinuidade: o pressuposto da ficção científica é sugerir rupturas sobre o real e extrapolá-lo de acordo com uma lógica racional aceitável. Assim, enquanto a literatura realista tradicional pode ser considerada como a ficção da continuidade – aquela que se interessa por elaborar a percepção do dia-a-dia –, a ficção científica cultiva a intenção de extrapolar tal percepção, desviando-a para um caminho ainda não experimentado.⁷ O tipo de questão que define a ficção científica é aquele que se preocupa com as possíveis descontinuidades do real, que elabora os potenciais acerca das tendências do mundo real.

Obviamente não se deve desconsiderar por inteiro a presença do elemento temático. A ficção científica trabalha, necessariamente, com a apresentação de algum elemento tecnológico na trama – assim como o romance policial trata de crimes, a ficção científica imagina a tecnologia. Contudo, a presença desse elemento pode ser elaborada dentro de um largo escopo, podendo ele se manifestar de diversas maneiras e em alguns casos de modo quase imperceptível. Por outro lado, a orientação do discurso é uma característica essencial e constante na obra de ficção científica.

⁷GUNN, 2005.

Não se espera, através desta proposta, apresentar uma definição universal para o gênero da ficção científica; como foi colocado, esse é um tema polêmico, já rediscutido em diversos estudos e o qual escapa a um consenso. Todavia, a definição desenvolvida acima tem a intenção de sustentar a análise empreendida ao longo desta dissertação, a qual assume como objeto de estudo o discurso da ficção científica. Entendendo este como aquele que se pauta em questões interessadas na elaboração de descontinuidades no mundo real, a ideia de especulação é selecionada como o conceito-chave de sua lógica.

Especulações

O termo especulação encontra-se disseminado na linguagem cotidiana, designando, por exemplo, a prática do mercado financeiro na qual se empreendem ações de alto risco a partir de projeções das tendências econômicas. No entanto, o conceito que interessa a este trabalho é o de especulação científica, o qual deve ser entendido a partir da noção de método científico – com relação ao qual pode, inclusive, soar como antagônico. Esses dois conceitos, porém, não existem em oposição, sendo a especulação uma parte importante do método científico.

Com relação ao método científico, é importante frisar que, ao contrário do que é popularmente entendido, ele não se restringe à comprovação empírica de leis da natureza; esse tipo de obtenção de provas é importante, mas não é exclusivo nem indispensável. O método científico pressupõe, essencialmente, a consolidação de leis que possibilitem compreender determinado fenômeno em todo o seu escopo. Por exemplo, a gravidade não é comprovada pelo fato de objetos caírem, mas pelo conjunto de equações (com destaque para a lei da gravitação universal) que possibilita expor como os fenômenos ligados a ela se dão. Assim, a gravidade é provada cientificamente devido às equações e leis que permitem analisar como os fenômenos gravitacionais –

em uma escala universal – acontecem, aconteceram e acontecerão. Em alguns casos, como na matemática pura, a abordagem empírica é descartada em prol da análise exclusiva de equações; e na própria física moderna, em especial nos estudos quânticos, a maioria dos fenômenos pesquisados escapa à observação empírica.

Entretanto, exemplificações equacionais ou leis da física não surgem espontaneamente, sendo, em geral, frutos de uma pesquisa fundada em hipóteses. Nesse sentido, a especulação desponta como uma das ferramentas que possibilitam a formação de hipóteses, pois é através dela que um cientista traçará as tendências prováveis acerca de determinado fenômeno. No caso da gravidade, por exemplo, o estudo do fenômeno surge da conjectura de que os objetos caem, na Terra, devido à atração que o planeta exerce sobre eles: esta é a especulação, sobre o fenômeno, que funda a linha de raciocínio na qual as comprovações são desenvolvidas.

A especulação, no contexto científico, é essencialmente uma forma de raciocínio puro, o exercício mental que procura traçar o desenrolar de determinada pesquisa. Desse modo, o trabalho científico pode acontecer pela proposição de certo fenômeno, traçando-se uma linha especulativa sobre ele, a partir da qual se desenvolve a pesquisa – estabelecendo-se uma relação dinâmica, na qual tanto as especulações quanto as orientações da pesquisa são revisadas de acordo com as articulações entre elas.

Existem casos no estudo científico em que a especulação ganha destaque diante da dificuldade de consolidar uma comprovação universal. Um caso elementar é o da conjectura de Goldbach, que formula que “todo número par pode ser representado como a soma de dois primos”.⁸ Apesar de se referir a uma proposição aparentemente simples, tal conjectura nunca foi infalivelmente comprovada, nem desmentida, pelos matemáticos, existindo formulações empíricas que a comprovam até certo ponto, mas que são

⁸GAMOW, 1962, p. 34.

incapazes de alcançar uma escala universal – já que o conjunto de números é infinito, sendo impossível testá-los um por um. Outro exemplo notório refere-se à afirmativa de que quatro cores são suficientes para preencher um mapa, independentemente de sua complexidade, sem criar confusão entre seus limites. Apesar de simples, este é um “caso típico de uma afirmação matemática que praticamente ninguém duvida, mas ninguém pôde ainda provar”.⁹ Esses exemplos – apesar de básicos e referentes a estudos de pouca aplicabilidade – demonstram como a especulação pode se enraizar na análise científica e como é vital em seu método.

Quando transposta para o universo da ficção científica, a principal característica que a lógica especulativa assume é a desconexão de seu horizonte original (a comprovação científica), ao mesmo tempo em que se mantém vinculada, ainda que apenas no nível de referência, ao método científico. Na ficção, é a lógica especulativa que liga a imaginação ao universo científico; é ela que simultaneamente carrega os pressupostos do método (o desenvolvimento racional) e escapa de seus objetivos (a comprovação).

A especulação é, assim, indicada como o método de imaginação da ficção científica. Define-se como especulação, no gênero, a ação de elaborar hipóteses a partir de tendências percebidas na realidade – completar as linhas que se insinuem no presente. É nesse sentido que obras clássicas da ficção científica expõem a evolução de determinadas tecnologias no futuro. Especular não é uma questão de meramente romper com o real – refere-se à percepção das possibilidades latentes em determinado fenômeno.

Histórico da ficção científica

⁹*Ibid*, p. 57.

Traçar o histórico da ficção científica é uma tarefa quase tão complexa quanto defini-la. O assunto é cercado por divergências, sendo possível, por exemplo, apontar as origens do gênero em obras como *Viagens aos impérios do sol e da lua*, de Cyrano de Bergerac, escrita no século XVII. Por outro lado, pode-se também defender a inclusão, no cânone do gênero, de uma obra como *Viagens de Gulliver*, publicada em 1726, na intenção de destacar a capital característica de debate social. Do mesmo modo, encontram-se afirmativas que incluem, ou não, a *New Wave* como um período do gênero. A lista de argumentos é longa, e se justifica principalmente pelo amplo escopo de variações na definição.

O histórico adotado nesta dissertação será fundamentado no caráter discursivo das obras. Assim, narrativas remotas, como *Viagens aos impérios do sol e da lua*, são desclassificadas como parte do gênero porque, apesar de carregarem elementos científicos na trama, não desenvolvem um argumento especulativo consistente; enquanto *Viagens de Gulliver*, apesar do interesse na representação alegórica do debate social, não elabora sua trama por uma linha próxima à especulação científica.

Porém, é importante definir como parte da história da ficção científica um período embrionário, no qual foram traçadas as características que influenciariam as orientações estéticas e temáticas do gênero. Nesse período, são reconhecidos dois pilares: Edgar Allan Poe e *Frankenstein*,¹⁰ de Mary Shelley. Publicado pela primeira vez em 1818,¹¹ *Frankenstein* é um romance de terror gótico que antecipa alguns dos elementos capitais da ficção científica. Apontada por Brian Aldiss como a primeira obra a evidenciar o poder mitológico da representação ficcional da ciência,¹² a trama é

¹⁰SHELLEY, 1998.

¹¹O romance foi publicado pela primeira vez em 1818, em uma edição que não trazia a assinatura da autora. Em 1831 uma edição revisada do livro foi publicada, com o crédito da autora, sendo adotada atualmente como a versão definitiva (ALDISS, 1986).

¹²ALDISS, 1974, 1986.

fundada em especulações sobre métodos de reanimação de cadáveres – as quais, apesar de não serem detalhadas no próprio texto do romance, são aprofundadas em anexos¹³ do livro e nas diversas adaptações da história em outros meios. Entretanto, a contribuição fundamental do romance é percebida na temática da criação científica se voltando contra seu criador, temática que sintetiza os temores despertados pela ciência, assim como a importância da discussão acerca de seus limites éticos.

Apesar de menos evidente, a contribuição de Poe à formação do gênero da ficção científica pode ser defendida por mais de uma linha de raciocínio. Em algumas de suas narrativas, Poe aborda diretamente elementos científicos, traçando previsões sobre as leis da física – “Eureka”¹⁴ – ou, por exemplo, o uso de ar quente em balões – “The balloon-hoax”.¹⁵ No entanto, mais interessante é a contribuição do autor no campo narrativo. Para Thomas Disch, Poe deve ser considerado o pai da ficção científica por ter consolidado um tipo de narrativa capaz de induzir o leitor a confundir criações com verdades¹⁶. Destaca-se aqui, porém, que tal tipo de narrativa é sustentado pela característica, originária da ficção de Poe, de desenrolar a trama como um construto racional evidente – e admirável –, no qual diversos elementos são estruturados no intuito de apresentar a conclusão, o desfecho ou o clímax como o fruto de um desenvolvimento racional. É essa característica da obra de Poe que influencia de modo capital a formação da estética discursiva da ficção científica – que organiza seus elementos retóricos de modo discrepante da ficção tradicional¹⁷ – e que pode ser percebida mesmo em obras que não focam nenhum elemento tecnológico, como os

¹³A edição de 1831 traz uma introdução (reproduzida na maioria das edições atuais) na qual Shelley relata as motivações da trama, sugerindo a relação com especulações sobre técnicas de eletrofisiologia e galvanismo, que indicavam a possibilidade de induzir movimentos musculares por meio de descargas elétricas.

¹⁴POE, 1975.

¹⁵*Ibid.*

¹⁶DISCH, 2000, p. 32-56.

¹⁷DELANY, 2005, p. 293.

contos do detetive Dupin; sendo a capacidade racional, por si só, um elemento de destaque no palco da narrativa.

Delimitando a ficção científica como um fenômeno essencialmente moderno – em termos de expressão e motivação –, dois marcos consolidam o nascimento do gênero: a popularização das obras de H. G. Wells e Jules Verne, no final do século XIX, e o lançamento da revista *Amazing Stories*, na década de 1920.

Apesar de não existirem circunstâncias que os conectem, apontando para uma troca direta de influências, os primeiros romances da bibliografia de Wells e Verne são responsáveis por pautar as características que rascunham o gênero da ficção científica. Mesmo que tenham publicado seus trabalhos em um momento anterior à consolidação da percepção consciente do gênero (o que só viria a ocorrer com *Amazing Stories*), os dois autores adiantaram a metodologia e os elementos que se tornaram as referências para os futuros autores de ficção científica – sendo notório que os romances da primeira fase das bibliografias de Wells e Verne¹⁸ fundam quase toda a base arquetípica do gênero.

A influência desses autores pode ser facilmente verificada em dois dos principais pilares adotados pela ficção científica. Os romances de Wells, desenvolvidos por um viés realista, inauguram a preocupação com o significado da presença tecnológica na sociedade, sendo de sua autoria as primeiras obras de repercussão a reivindicar o debate social a partir de elementos científicos. Narrativas como *A guerra dos mundos* ou *A ilha das almas selvagens* deram o primeiro passo no que se tornaria a orientação reconhecida como a mais madura da ficção científica – aquela interessada em compreender o posicionamento moral e filosófico do homem diante da tecnologia. Os romances de

¹⁸A *máquina do tempo*, *A ilha das almas selvagens* (também publicado no Brasil com o título de *A ilha do Dr. Moreau*, tradução literal do original), *O homem invisível* e *A guerra dos mundos* são os quatro primeiros romances publicados por Wells; *Viagem ao centro da Terra* é o segundo romance de Jules Verne, e *Vinte mil léguas submarinas* o sexto de sua extensa bibliografia.

Wells são também responsáveis por esboçar os fundamentos da estética narrativa do gênero, adotando um registro simples, mais interessado na comunicação do que na elaboração linguística, próximo do relato jornalístico e preocupado fundamentalmente com os acontecimentos. Já Verne é o ponto de partida do lado mais fantástico da ficção científica – a visão fundada no encanto com as grandes máquinas, seu poderio tecnológico e as aventuras que podem cativar. Assim, propõe-se a primeira fase da bibliografia de Wells e Verne como o legítimo marco inicial, em termos estéticos, da ficção científica, pois as narrativas desses autores definiram as principais características do gênero.

Todavia, este só viria a se consolidar – como um corpo estruturado, reconhecível e consciente de si – anos depois, em 1926, quando Hugo Gernsback lançou a primeira revista especializada em narrativas científicas: *Amazing Stories*. Antes do periódico de Gernsback, a ficção científica existia apenas como um espectro, já traçado por Wells e Verne, mas carente de um corpo de autores e obras que se reconhecessem como parte dela. Assim, a importância de *Amazing Stories* se justifica não por alguma narrativa específica ou por determinado elemento originário de suas páginas. A importância da revista está essencialmente no fato de ter sido o primeiro espaço no qual a ficção científica se expôs de maneira organizada e consciente como gênero.

Nas páginas de revistas similares a *Amazing Stories* o primeiro período da ficção científica transcorreu: a *Space Opera*. Na forma de narrativas curtas, a ficção científica foi, da década de 1920 até os anos 1940, praticada como uma literatura de aventuras fantásticas, caracterizadas pela simplicidade na composição das personagens – heróis, mocinhas e vilões – e a importância reservada à aventura – normalmente expressa em batalhas com novos tipos de armas, naves e outros apetrechos de tecnologia fantástica.

Apesar de ser o principal responsável pelo rótulo de literatura juvenil, mantido contra a ficção científica até os dias atuais, e normalmente desprezado como um período menos interessante e passível de ser resumido em aventuras superficiais, a *Space Opera* é um momento essencial na formação do gênero. Tanto positiva quanto negativamente, as aventuras científicas publicadas nas revistas *pulp* da década de 1920 popularizaram o leque de elementos temáticos do gênero, assim como seus vícios na composição das tramas.

A *Golden Age* é o período no qual o gênero conquista o reconhecimento da crítica, abrindo espaço no mercado e explorando seu potencial como plataforma para a expressão de ideias. Os mais notórios autores do gênero – Asimov, Heinlein, Clarke... – produziram suas obras nesse período; do mesmo modo, os signos reconhecidos como a identidade da ficção científica tiveram sua caracterização capital nas mãos desses mesmos autores. Defendida como o período de plena maturidade do gênero, a *Golden Age* é sugerida, aqui, como um desenvolvimento natural de seu período anterior – pois não se percebe uma ruptura, mas a passagem para um novo nível de desenvolvimento narrativo. Os elementos explorados pelos autores da *Golden Age* são similares aos da *Space Opera*, mas o modo como o debate conceitual é transposto para o primeiro plano, sobrepondo-se às aventuras, constitui a diferença primordial entre eles.

De maneira oposta, a *New Wave* é a primeira ruptura drástica empreendida no desenvolvimento do gênero. Talvez o que mais facilmente caracterize a *Golden Age* como o momento de plenitude do gênero seja a resposta produzida pelos autores da *New Wave*, que procuravam revolucionar características que se encontravam eximamente definidas.

O movimento tem início em 1964, quando o escritor Michael Moorcock assume a editoria da revista *New Worlds*, adotando a orientação que privilegia as narrativas que

apresentam algum grau de experimentação. A *New Wave* se populariza principalmente na Inglaterra, mas rapidamente ganha adeptos nos EUA, como Thomas Disch e Samuel Delany.

O confronto com as orientações mantidas pela *Golden Age* é explícito, percebendo-se que os autores da *New Wave* procuravam intencionalmente avançar contra todas as restrições definidas por seus antecessores – “ausência do ato sexual, simplicidade, um estilo de prosa ‘naturalista’, ênfase nas ideias em detrimento das personagens”.¹⁹

A *New Wave* é, na história da ficção científica, o ponto de revolução, o momento que empurra as características do gênero – que talvez tivessem encontrado seu perfeito plano de existência – para lugares impensados. A virada entre a *Golden Age* e a *New Wave* – interpretada por esse viés de oposição – é o momento enfocado pela análise aqui proposta, com as características dessa mudança estruturando o estudo.

Após a *New Wave*, o corpo de autores da ficção científica (assim como a arte em geral, após os anos 1970)²⁰ perde a coesão, deixando de existir com base em movimentos ou grupos de escritores. Na década de 1980, porém, dois enclaves merecem destaques. O *cyberpunk* é um segmento notório da ficção científica, tendo conquistado a cultura *pop* com sua visão de um futuro arruinado, que *glamouriza* a tecnologia ao mesmo tempo em que a define pelo horizonte da decadência. *Neuromancer*²¹ é a obra mais reconhecida do movimento, que se mantém coeso apenas durante a primeira

¹⁹SWANWICK, 2005, p. 314, tradução minha. “...no graphic sex, a plain, ‘naturalistic’ prose style, emphasis on idea to the exclusion of character”.

²⁰Bauman defende que, após as vanguardas, se instituiu na arte contemporânea um contexto alheio aos movimentos organizados, no qual “ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida” (1998, p.122). Burroughs faz uma afirmativa similar em um de seus textos críticos, no qual analisa a *pop-art*: “É cada artista em seu próprio movimento agora” (1993, p. 61, tradução minha; “It’s every artist his own moviment now”).

²¹GIBSON, 2003.

metade da década de 1980, embora sua influência temática seja muito forte até os dias atuais.

Apesar de menos notório, em paralelo com o *cyberpunk* surge o grupo de autores definido por Swanwick como os "humanistas" da ficção científica²². Apesar de nunca terem se exposto como um grupo, os autores Connie Willis, Kim S. Robinson e John Kessel praticam uma ficção científica livre dos vícios visuais do *cyberpunk* e caracteristicamente centrada nas personagens. Devido à forte conotação subjetiva em seus textos, esse grupo de autores pode ser apontado como o que mais se aproxima de uma herança da *New Wave*.

Nos dias de hoje a ficção científica é produzida essencialmente em sintonia com esses dois pilares erguidos nos anos 1980, havendo, por parte da cultura *pop*, uma perceptível predileção pela temática do *cyberpunk*. Das características de um gênero segmentado, quase um gueto literário das décadas de 1920 e 1930, pouco resta, percebendo-se a ficção científica como um gênero que, apesar de ainda dotado de limites, se diluiu e se expandiu na literatura tradicional.

O debate sobre pós-modernismo

Tendo em vista que a análise aqui proposta pretende abordar a relação entre ficção científica e pós-modernismo, é necessário apresentar uma definição para este. Cercado de uma multiplicidade de interpretações, o termo existe em um amplo escopo: pode ser utilizado para definir uma tendência cultural, uma condição geral da sociedade ou mesmo um autodenominado período histórico. Nesta dissertação, interessa o termo pós-modernismo empregado como um espaço cultural que define, ou pressupõe, a caracterização de certas tendências dominantes. Todavia, também é importante atentar

²²SWANWICK, 2005.

para a acepção mais radical do conceito, a qual se identifica como uma manifestação de ruptura com a modernidade.

Apresentada como a concepção de uma condição geral da sociedade, a pós-modernidade se apoia na teoria da perda da historicidade que servia de base à modernidade. Definida essencialmente na consciência sobre si mesma, na capacidade de refletir sobre sua própria História, a modernidade teria sido levada ao momento no qual sua continuidade perde referencial, tendo encontrado um fim que não corresponde a uma conclusão, mas a um momento de indefinição – sendo este a pós-modernidade. Nesse cenário, o mundo passa a ser percebido por seus signos em detrimento da experiência – percebendo-se a imagem em vez do objeto, o simulacro em vez do real. Apesar de cercada de polêmicas – e sendo notório que o termo mantém-se como um conceito em gestação ao mesmo tempo em que muitos decretam sua superação –, essa percepção serve de horizonte para diversas teorias, incluindo o hiper-real e os simulacros de Baudrillard, conceitos que serão debatidos na parte final desta dissertação.

Sobre essa concepção, sugere-se uma revisão: a possibilidade de interpretar os elementos da pós-modernidade não como a constituição de uma ruptura, mas de um leque de ambiguidades que formam as indefinições que se instituíram na modernidade. Tal sugestão tem como meta se distanciar da polêmica que cerca (de maneira quase inerente) o termo pós-modernidade, sendo justificada por revisões atuais, como a “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman ou a hipermodernidade de Gilles Lipovetsky²³.

²³ Ambos os autores propõem revisões sobre o termo pós-modernidade no sentido de escaparem da ideia de ruptura, da instituição de uma nova era. Bauman cunha o termo “modernidade líquida” (2001) tendo como foco a existência multifacetada e inconstante da contemporaneidade, enquanto a “hipermodernidade” de Lipovetsky (2004) se foca nas fragmentações impostas pela supressão dos referenciais.

No entanto, a percepção que interessa a este estudo é aquela normalmente expressa no termo pós-modernismo e que se refere essencialmente a um espaço cultural definido pela manifestação de intuições relativas, desprovidas de um centro e motivadas pela sensação de que o tabuleiro perdeu seus limites, instituindo-se um jogo sem regras. Desse modo, o conceito refere-se não a uma condição, mas a um conjunto de paradigmas e teorias, percebido, por alguns autores, como a dominante cultural das últimas décadas. Tal conceituação é defendida em especial na obra de Fredric Jameson,²⁴ a qual trabalha o pós-modernismo como uma manifestação passível de ocorrer em toda a produção cultural, podendo ser vinculado tanto à criação artística quanto à análise teórica.

Estrutura e obras

Tendo como pauta o viés especulativo da ficção científica, o estudo aqui proposto se inicia com a exposição das características que definem o gênero como uma forma narrativa, no intuito de apresentar a base sobre a qual serão analisadas as alterações surgidas a partir da década de 1960 e a interação estabelecida com o debate teórico-crítico.

O primeiro capítulo da dissertação é, desse modo, dedicado à tarefa de analisar elementos específicos da narrativa de ficção científica. Duas posições serão defendidas: (1) a relação intrínseca e inerente da ficção científica com a percepção da História (entendida, em sua acepção moderna, como empreendimento consciente da humanidade), definindo-se o gênero como uma ficção elaborada a partir da proposição de rupturas históricas; (2) a ficção científica como um produto literário próximo à forma

²⁴JAMESON, 2007b.

do mito moderno (segundo a definição de Roland Barthes), sendo esta a plataforma que garante ao gênero a possibilidade de naturalizar suas ideias na cultura moderna.

No espaço entre essas duas posições, são apontadas as peculiaridades do imaginário da ficção científica – suas motivações e o modo pelo qual é composto. A concepção de tal imaginário é analisada a partir do pressuposto da relação com o método científico, evidenciando-se de que modo e em quais limites se dão as criações da ficção científica. A elaboração dessa caracterização visa fornecer o painel de alguns elementos essenciais do gênero – os quais são necessários para a compreensão da lógica que o rege.

Neste capítulo, a abordagem será focada essencialmente em obras clássicas do gênero: H. G. Wells é adotado como referência para a primeira fase do gênero, enquanto Isaac Asimov e Robert Heinlein são selecionados como expoentes da *Golden Age*. A escolha de Wells, em detrimento de Jules Verne, é justificada pelo entendimento de que os elementos narrativos desenvolvidos pelo autor inglês têm influência mais forte, e explícita, nas propostas narrativas da *New Wave*. A forte presença de Asimov e Heinlein justifica-se por serem dois nomes preponderantes da *Golden Age*. O romance *Fundação*²⁵ e os contos de robô de Asimov²⁶ são citados com frequência – entendidos como obras canônicas do gênero e que gozam de grande reconhecimento popular.

Partindo do painel traçado no primeiro capítulo, a dissertação se voltará, no capítulo dois, para as alterações surgidas no gênero a partir da década de 1960 – em específico aquelas que marcam o rompimento com os pressupostos da *Golden Age* e postulam uma relação mais íntima entre a ficção científica e a percepção da realidade presente. Essa análise defende a hipótese de que as narrativas de ficção científica

²⁵ASIMOV, 1982.

²⁶ASIMOV, 1983.

instalam o objetivo de elaborar, por meio das especulações que desenvolvem, diagnósticos para a compreensão do real. Nesse sentido, sugere-se que as especulações dos autores do gênero deixam de se restringir ao ato de projetar a continuidade de elementos que se insinuam no presente, passando a nutrir a pretensão de aperfeiçoar as percepções que ainda não se evidenciam de modo nítido na compreensão do real.

Tal argumento é desenvolvido no sentido de, no capítulo seguinte, expor o modo como determinados elementos da ficção científica são apropriados na formação das teorias de pensadores próximos às discussões do pós-modernismo. Essa hipótese fundamenta-se na constatação de que certas teorias passam a ser apresentadas por meio de uma elaboração especulativa: as lacunas da análise científica são preenchidas com especulações, as quais, no sentido de se validarem como partes da própria análise, são apresentadas por um discurso similar ao da ficção científica.

Desse modo, a dissertação procura mapear as características de um período específico da ficção científica (o rompimento com a *Golden Age* em direção à *New Wave*), na intenção de defender duas proposições: (1) a adoção, pelos autores da *New Wave*, de uma lógica especulativa voltada para elucidações/diagnósticos em detrimento das projeções; (2) a apropriação, por parte da teoria do pós-modernismo, da estética discursiva da ficção científica, no sentido de viabilizar a inserção de especulações na análise.

No intuito de exemplificar a primeira proposição, são estudados os autores William Burroughs e J. G. Ballard, esclarecendo como promovem uma aproximação entre elementos humanos e tecnológicos, e como reformulam as perspectivas de espaço e tempo nas narrativas. A opção por esses dois autores é justificada pelo interesse de focar o estudo no rompimento empreendido pela *New Wave* com relação à *Golden Age*, e não na caracterização e evolução do movimento; ou seja, analisa-se a ruptura. Com

esse objetivo, entende-se que Burroughs e Ballard representam as características que, de maneira capital, anteciparam e influenciaram as características da *New Wave*. *Almoço nu*,²⁷ publicado pela primeira vez em 1959, e *Crash*,²⁸ publicado em 1973, são os romances estudados.

Com relação a Burroughs, é importante notar que o autor não faz parte do grupo da *New Wave*. Sua escolha justifica-se pela importância de sua influência sobre os autores do movimento (Ballard incluído) e pela maneira revolucionária com que aborda os elementos científicos em algumas de suas obras. Como Kurt Vonnegut, por exemplo, Burroughs não cria narrativas de ficção científica propriamente ditas, mas assimila diversos elementos do gênero na construção de suas obras peculiares.

Já Ballard é normalmente indicado como um autor preponderante da *New Wave*. A polêmica em torno de seu nome está não necessariamente em sua participação no movimento, mas em sua validade como autor de ficção científica. Refutando elementos icônicos do gênero – como tecnologias espaciais –, o autor se desvia da exposição de novas tecnologias (característica popular da ficção científica) para se focar no uso subversivo de tecnologias já existentes. Tal característica leva alguns críticos, como Kingsley Amis,²⁹ a afirmar que, a partir de *Atrocity exhibition*,³⁰ publicado em 1969, as narrativas de Ballard não se adequam mais ao gênero. No entanto, são exatamente as peculiaridades das obras do autor – que sustentam essa polêmica – a justificativa para o destaque aqui reservado a ele. O romance *Crash* é, assim, trabalhado ao longo da dissertação como um avanço quanto a diversas características, anteriormente engessadas, da ficção científica.

²⁷BURROUGHS, 2005.

²⁸BALLARD, 2007a.

²⁹AMIS, 1982.

³⁰BALLARD, 1990.

A respeito da manifestação de elementos ficcionais no debate teórico-crítico, são analisadas obras ligadas à discussão sobre o pós-modernismo, estudadas na maneira como se apropriam de elementos do discurso da ficção científica. Baudrillard é assumido como um exemplo emblemático. Em sua teoria da composição da realidade como simulacro, o autor não apenas cita diversos trabalhos de ficção científica como exemplificação de sua tese, mas também (e, no que interessa aqui, principalmente) adota uma elaboração especulativa para validar ideias audaciosas como a hiper-realidade – utilizando, para tal, um método discursivo próximo ao da ficção científica.

Outros autores, como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Fredric Jameson, são relacionados a essa percepção. Outro nome que tem destaque no terceiro capítulo da dissertação é Donna Haraway, apresentado como um contraponto à lógica de Baudrillard. A autora, apesar da proximidade com a ficção científica e o pós-modernismo, expõe a formação de suas teorias de modo mais claro, tanto quando adota uma análise especulativa, quanto nos momentos em que elabora sua teoria por um caminho formalmente científico.

A dissertação é, assim, desenvolvida por um caminho que procura expor determinados elementos do discurso adotado pela ficção científica, apresentando em seguida as alterações de raciocínio que levam tal discurso a ser transposto para elaborações sobre a realidade presente, e como tais alterações sustentam a manobra na qual parte da teoria apropria-se da lógica desenvolvida no gênero. Desse modo, o primeiro capítulo é dedicado exclusivamente à pesquisa dos fundamentos do gênero, enquanto os capítulos dois e três são estruturados em um modelo que pretende, inicialmente, apresentar os pressupostos que sustentam tais hipóteses e, em seguida, elaborá-los em paralelo com as obras nas quais foram percebidos.

Para a abordagem da ficção científica como gênero, será utilizado um *corpus* de obras de crítica e teoria. Serão abordadas discussões tanto sobre a forma clássica do gênero, quanto suas diversas mutações e variações nas últimas décadas. A intenção é evitar o alinhamento com uma teoria ou compreensão específica, pesquisando a ficção científica de acordo com os consensos desenvolvidos sobre ela. Todavia, um nome que surge com mais frequência ao longo da dissertação é o de Thomas Disch, que procura caracterizar a ficção científica como a legítima literatura de uma cultura que admira e se entretém com mentiras aptas a passarem por verdades. A forte presença de Disch é explicada por ser ele não apenas um autor de ficção científica que se dedicou à crítica do gênero, mas principalmente por ter se revelado um crítico ríspido, interessado em analisar duramente o gênero que admira. Vale notar que, assim como Disch, diversos autores de ficção científica (Asimov, Delany, Ballard) se aventuraram no estudo do gênero.

CAPÍTULO 1

Características do discurso da ficção científica

As relações da ficção científica com a História

Estabelecer o paralelo com a mitologia é uma abordagem recorrente nas análises críticas dedicadas à ficção científica. Apesar de estudar um fenômeno literário moderno – e usualmente ligado ao imaginário de futuros distantes –, a leitura do gênero em confronto com características dos mitos é utilizada por diversos autores no intuito de evidenciar as peculiaridades da narrativa de ficção científica. O pressuposto mais comum que fundamenta esse paralelo é aquele no qual se entende que a “mitologia engloba todo o reino do culto e do civilizado, tudo aquilo o que foi moldado pela mão e mente do homem”.³¹ Os mitos são, assim, definidos como os arquétipos de nossa cultura – as narrativas que, por um viés alegórico, representam os fundamentos da sociedade. A ficção científica é, nesse paralelo, sugerida como a literatura responsável por erguer as bases da percepção do imaginário moderno.

No entanto, o paralelo entre ficção científica e mitologia pode ser sustentado em outra abordagem, na qual foca-se a relação que estabelecem com o conceito de História. Examinando as características pelas quais as narrativas se posicionam diante da História, poder-se-ia sugerir a conexão entre ficção científica e mito em uma oposição simétrica: enquanto os mitos se preocupam com o passado inaugural, a ficção científica discorre sobre o futuro distante. Entretanto, embora a simplicidade de tal indução seja convidativa, ela baseia-se apenas nos tempos – passado / futuro – que tradicionalmente

³¹DISCH, 2005, p. 21, tradução minha. “Mythology embraces the whole realm of the cultivated and the civilized, everything shaped by the hand and mind of men”.

acomodam as narrativas, ignorando a percepção, desenvolvida por estas, do conceito de História.

Em seus estudos sobre as narrativas míticas, Lévi-Strauss propõe que o mito e a História podem ser aproximados de maneira tão íntima a ponto de surgir a questão sobre “onde acaba a mitologia e onde começa a História”.³² Tal questão é traçada com base nos casos, apontados pelo autor, em que o início da História de um povo é confundido com sua mitologia, ocasionando não apenas a dificuldade em separar os fatos reais da ficção, mas justificando também o potencial de o mito ser percebido como o marco inaugural da História da sociedade que o lê.

Aplicada à ficção científica, uma literatura popularmente ligada ao imaginário do futuro, essa perspectiva pode ser invertida, propondo a questão sobre até que ponto o futuro real – e a compreensão cultivada sobre ele – é fundado na ficção. Entretanto, tal questão retoma a delimitação de uma oposição simétrica entre a ficção científica e a mitologia, desconsiderando as divergências fundamentais no modo como essas manifestações compreendem a História.

Se um mito “diz respeito sempre a acontecimentos do passado”, nota-se que esse “passado” não se refere à História, mas a um momento externo a ela: um passado mítico. Esse tempo mítico é aquele “‘antes da criação do mundo’, ou ‘durante os primeiros tempos’”.³³ A narrativa mitológica localiza-se em um momento anterior à História, destacando-se por cultivar um tempo que, no horizonte de “lonjura e outrora”, renega determinação:

Lonjura e outrora defrontam-se-nos à beira não da incapacidade provisória, mas da impossibilidade definitiva de fixar-lhes as medidas: precisamente as medidas de espaço e tempo, em que perfeitamente

³²LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 52.

³³LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 241.

determinadas se nos apresentam a mais distante das distâncias e a mais antiga das antiguidades.³⁴

Desse modo, se a confusão entre o mito e a História é plausível, esta se deve à incapacidade de localizar a instauração da História dentro de um espaço e um tempo definidos, gerando a necessidade de preencher a lacuna da sua fundação com a indeterminação do passado mítico. A relação do mito com a História pode, assim, ser definida pela característica de antecedência que ele resguarda.

A ficção científica, no entanto, tem consciência da História e é desenvolvida de acordo com tal: suas narrativas são construídas a partir da concepção de uma linha de prosseguimento histórico. Por mais distantes que imaginem o futuro, as tramas estabelecem um momento, dentro da História humana, para seus acontecimentos. Diferentemente dos contos de fada, da fantasia e dos mitos, que têm lugar em um espaço e um tempo fora da História, a ficção científica mantém uma conexão, mesmo que hipotética, com a percepção humana do mundo real e seu desenvolvimento temporal.³⁵ Independentemente de o tempo e o espaço da narrativa de ficção científica serem meramente hipotéticos, eles se sustentam sobre uma imanente conexão com o conceito de História.

Tendo como berço a Revolução Industrial, o gênero resguarda a perspectiva da História como um processo linear e constante de aprimoramento. Assim, na compreensão resguardada pela ficção científica (em especial ao longo da *Golden Age*), futuro e progresso são interpretados como sinônimos: a História é vista como uma flecha que corta o tempo em direção ao progresso humano, sendo o futuro compreendido como o momento de propagação deste. O que se ressalta, nesse sentido, é

³⁴SOUSA, 1981, p. 5.

³⁵SUVIN, 1988, p. 34.

o entendimento do futuro como uma finalidade, uma meta a ser alcançada pelos avanços da humanidade.

Nas obras da *Golden Age*, o futuro é ilustrado como o resultado de um projeto social, materializado nas descobertas e invenções da ciência. A temática da ficção científica é essencialmente fundada na certeza da existência de um futuro – entendido como a evolução científica e o cumprimento de objetivos. Assumindo a tarefa de problematizar o futuro, o gênero oferece sua contribuição ao projeto de progresso científico na forma de especulações sobre os possíveis momentos capitais do porvir. Essa orientação surge da percepção histórica fundada no século XIX, pela Revolução Industrial, que entende o presente como o momento no qual o futuro é construído:

A ideia de que o futuro possa ser radicalmente diferente em sua organização social e econômica era impensável até algum momento do século XVII ou XVIII, e o irreversível impacto empreendido pelas mudanças tecnológicas não se tornou evidente até o século XIX. O resultado destes e outros avanços é que o homem pode enfim conceber o futuro historicamente. [...] A ideia do futuro diferente do passado, mas perceptivelmente conectado a ele pelos avanços dos eventos do presente, gradualmente deixou sua marca nos escritores do final do século XIX.³⁶

É sustentada, assim, a possibilidade de imaginar o futuro a partir das peculiaridades do presente. O artista projeta em determinado momento histórico aquilo que entende como as hipóteses da evolução do presente, traçando especulações sobre suas esperanças e temores a respeito do futuro.

Assumindo a essencial relação com a História, o autor de ficção científica procura estabelecer com exatidão um espaço e um tempo para a narrativa. A preocupação em definir o ponto no qual, dentro da linha de progressão da História, se

³⁶SCHOLES, 1975, p. 15, tradução minha. “The Idea that the future might be radically different in its social or economic organization was unthinkable until sometime in the seventeenth or eighteenth century, and the impact of irreversible technological change did not become apparent until the nineteenth. The result of these and other developments was that man could finally conceive the future historically. [...] The idea of a future different from the past, but logically connected to it by developments of present circumstance, gradually impressed itself on writers during the latter part of nineteenth century”.

encontra o cenário imaginado³⁷ evidencia o interesse da ficção em trabalhar de acordo com uma perspectiva histórica, que estabeleça um ponto, vinculado ao progresso científico de determinada sociedade, no qual as hipóteses lançadas pela ficção são projetadas. Essa bem definida localização espaço-temporal da trama é, no entanto, constantemente revisada pela posição do próprio leitor. Assim, a narrativa de *1984* trata do futuro do final da década de 1940, imaginado no contexto da atuação do Estado em um cenário de guerra política.³⁸ O futuro previsto no romance refere-se não à História, mas a um relato da compreensão histórica cultivada de acordo com um contexto específico.

Tal perspectiva fica clara quando, por exemplo, se percebe que o futuro narrado em *2001: odisséia espacial* continua, hoje, anos após a data indicada no título, sendo contemplado como uma ilustração futurística da exploração espacial.³⁹ Da mesma maneira, o futuro pré-vitoriano de *Frankenstein* ou a invasão marciana do início do século XX de *A guerra dos mundos* se mantêm como mistérios futurísticos.⁴⁰ A historicidade presente nas obras é constantemente revisada pela evolução histórica real, fazendo com que a percepção sobre o progresso – ou o futuro – relatada seja re-definida pela posição histórica e social do leitor.

O futuro imaginado pela narrativa de ficção científica é inerente ao presente de sua escrita: ao imaginar o futuro, ilustrando-o em uma narrativa ficcional, o autor oferece um relato das expectativas que o seu momento histórico resguarda em relação

³⁷O romance *Fundação*, por exemplo, estabelece o ano de 12.020 como o início da sua narrativa, sendo o leitor informado, ao longo dela, com exatidão sobre quantos anos se passaram entre os acontecimentos narrados. Nos livros que dão continuidade à série é criado um novo calendário, que tem seu início no ano de 12.066 do calendário usual, mantendo uma relação diametral com ele. Com relação ao espaço, mesmo que a trama se espalhe por diferentes pontos do universo, o autor tem o cuidado de apresentar referências diretas, com relação a galáxias e planetas, para os locais dos acontecimentos.

³⁸ORWELL, 1984.

³⁹CLARKE, 1969.

⁴⁰WELLS, 2007.

ao progresso da humanidade. Enquanto os mitos revelam “um projeto do passado-lonjura ou do passado-outrora” ostentado por cada época,⁴¹ a narrativa de ficção científica revela o projeto de futuro almejado pelo contexto no qual foi escrita.

Muitos críticos já apontaram que *1984* foi concebido não como uma previsão ou um aviso sobre um possível futuro, mas como um retrato horripilante e hiperbólico do atual estado da sociedade na época em que foi escrito, um significado escondido no título: 1984 = 1948.⁴²

Tal interpretação revela a capacidade do texto de apresentar uma interpretação sobre sua própria contemporaneidade, apesar de a ação se desenrolar em um futuro ficcional.

Propondo que a compreensão do presente, na modernidade, passa essencialmente pela leitura das expectativas que ele resguarda com relação ao futuro, a interpretação de uma obra de ficção científica pode ser realizada no sentido de trabalhar a visão de determinado momento histórico. Retomando o paralelo, se a leitura dos mitos pode definir “uma época por sua específica ou peculiar relação de polaridade entre ‘antigo’ e ‘atual’”,⁴³ a ficção científica – substituindo “antigo” por “novo” – oferece uma oportunidade similar, revelando, por meio de futuros imaginários, concepções das contemporaneidades das obras.

Sobre a conexão do imaginário futurístico da ficção científica com as expectativas históricas e sociais, é importante notar que a relação da ficção com a História é pautada pela percepção do conceito popularmente reconhecido na expressão “e se...”. Definindo uma localização histórica para a trama, o autor também propõe uma ruptura hipotética. Tal perspectiva é clara em obras que tomam como ponto de partida a imaginação de invenções científicas. Mas ela pode ser exemplificada mesmo nas

⁴¹SOUSA, 1981, p. 13.

⁴²DISCH, 2005, p. 162, tradução minha. “Many critics have pointed out that *1984* is intended, not as prediction or a warning against some dire possible future, but rather as a nightmarishly hyperbolic picture of the actual state affairs at the time it was being written, a meaning concealed in the title: *1984 = 1948*”.

⁴³SOUSA, 1981, p. 13.

narrativas que não se baseiam em uma visão futurística. *O homem do castelo alto*, por exemplo, é justificado como uma obra de ficção científica por se tratar da especulação a respeito de uma sociedade imaginada em paralelo com o mundo real; ou, como a própria obra define, por tratar de um “presente alternativo”.⁴⁴ Elaborando um momento imaginário do passado, a trama é fundada a partir de uma ramificação histórica alternativa sobre como seria a realidade se as Potências do Eixo tivessem vencido a Segunda Guerra Mundial.

Relacionando a ideia de ruptura com o debate sobre a essencial presença de uma leitura histórica, se propõe aqui que, apesar de comumente lida com destaque para as invenções científicas que sugere, a ficção científica pode ser definida, de modo mais confortável e abrangente, como uma categoria literária de especulações históricas. Mais do que as conjecturas sobre invenções do futuro,⁴⁵ a compreensão da evolução histórica como o fator definidor da condição humana é a característica que abrange a inauguração dos temas do gênero. Nesse sentido, ressalta-se o apreço por temas inaugurados em cenários de marcos culturais e sociais: primeiro contato com alienígenas, início de uma guerra, fundação de uma nova ciência, etc.

Todavia, é necessário frisar que o imaginário do futuro não é uma invenção da ficção científica. Sonhar o futuro e almejar a continuidade são características localizadas no próprio cerne da humanidade – responsáveis, inclusive, pelos anseios que levaram ao nascimento da ciência. Imaginar o futuro é um ato imemorial, sendo moldado pelas características de cada época. O que a ficção científica faz é elaborar as imagens do sonho de modernidade, nascido na percepção de que o homem é capaz de controlar os rumos da História.

⁴⁴DICK, 1985, p. 115.

⁴⁵Como será analisado no próximo capítulo, após o período da *Golden Age* o destaque dado às propostas de novas invenções científicas passa a ser problematizado dentro do gênero, abrindo mais espaço para a elaboração de hipóteses sociais e políticas.

Abordando a História em sua acepção moderna, a ficção científica estabelece com ela uma relação em aberto. Novas imagens são inseridas na gramática do gênero, enquanto antigas são alteradas em ordem e valor. A relação da ficção científica com a História se mantém dinâmica: se a evolução científica, em suas conquistas e decepções, obviamente obriga a ficção a se repensar, esta também oferece sua influência sobre a História.

Concebendo o ser humano como o pivô de seu próprio destino, a ficção científica assume a tarefa de problematizar o futuro, sugerindo os desafios que serão postos para a humanidade. As leis da robótica de Asimov são uma especulação ficcional que procura sugerir os problemas éticos advindos da inserção de robôs, feitos à imagem do homem, na sociedade.⁴⁶

Tendo a ficção científica consolidado tal cenário no imaginário do futuro, o que se espera é que os problemas traçados pela ficção sejam evitados pela História. Nesse sentido, destaca-se que mesmo “criando uma multiplicidade de futuros para seus leitores, ele [o gênero] não reivindica que nenhum deles seja o futuro real, predestinado e inevitável”.⁴⁷ Contrariando a compreensão popular que enxerga a ficção científica como a tentativa de prever o futuro, o interesse dos autores está em problematizá-lo, criando especulações sobre as possibilidades do porvir – muitas vezes no sentido explícito de alertar para que tais possibilidades não se tornem realidade.

Desse modo a ficção científica lança o seu imaginário essencialmente em um espaço suspenso. Apresentando-se muitas vezes como um alerta sobre hipotéticos

⁴⁶A três leis da robótica são um esquema ficcional imaginado como o modo de gerir eticamente a atuação dos robôs junto à sociedade humana. São elas: (1) Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal; (2) Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei; (3) Um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e Segunda Leis. Esse esquema é destacado na maioria dos contos de Asimov sobre robôs (1983).

⁴⁷BRETNER, 1953, p. 266, tradução minha. “...creates a multitude of futures for its readers, it does not claim that any one of these is the real future, predestined and inevitable”.

problemas derivados do avanço científico, o gênero propõe, de certa maneira, futuros a serem excluídos. As especulações sobre os fundamentos da robótica apresentadas por Asimov podem vir de alguma maneira a contribuir com o desenvolvimento da robótica real; entretanto, os alertas éticos propostos pela narrativa – sua preocupação essencial – não devem ser ignorados como possibilidades a serem evitadas. Assim, os detalhes dos contos de robôs de Asimov se referem a um futuro que, na proposta do autor, não deve se tornar realidade.

Adicionando essa perspectiva ao que foi debatido até aqui, é possível afirmar que a relação da ficção científica com a História surge em uma leitura dos três tempos: passado, presente e futuro. Mantendo o exemplo das leis da robótica de Asimov, é possível afirmar que elas se referem essencialmente a questões motivadas por uma leitura do contexto em que foram imaginadas (as décadas de 1940 e 1950 nos EUA), podendo assim serem lidas como uma interpretação daquela época. No entanto, as especulações traçadas pelo autor se referem a preocupações éticas, presumivelmente sérias, elaboradas a partir das expectativas tecnológicas vigentes na época. Por esse viés, a obra pode ser interpretada como uma discussão ética da aplicação e controle da ciência, oferecendo a esta um panorama de problemas a serem evitados. Além disso, afirmando-se como parte de um imaginário ainda vigente, as leis da robótica podem oferecer, em algum nível, uma compreensão sobre detalhes e características da atualidade.

Assim, volta-se a frisar que a consciência histórica é a característica que essencialmente define a ficção científica. Ela pode se manifestar na pretensão de alguns autores em elaborar os rumos do progresso humano ou como uma maneira de interpretar diversos contextos históricos. Mas, principalmente, a percepção histórica é o horizonte no qual os temas da ficção científica são fundamentados.

Retornando ao paralelo entre a ficção científica e o mito, uma distinção que pode ser sugerida entre os dois fenômenos se refere ao entendimento dos parâmetros pelos quais a História é definida. No passado mitológico a humanidade é subjugada às ações dos deuses, sendo o destino construído por forças externas. A ficção científica existe em um momento posterior à morte dos deuses mitológicos, no qual “o destino das pessoas não é – como na mitologia, fantasia ou conto de fadas – externo a elas, mas encarnado como uma ação do próprio ser humano, alterável por suas instituições, normas e relações”.⁴⁸ O futuro é fruto das ações do homem, e a ciência a principal ferramenta para sua construção. O que no mito é expresso como o fatídico destino, na ficção científica é transformado na celebração – e temor – do poder humano sobre seu próprio futuro.

O discurso científico como estética

Ficção científica e fantasia são muitas vezes tidas como parte de uma mesma categoria literária. Usualmente dividindo a mesma prateleira nas livrarias, os dois gêneros podem ser aproximados por interesse de mercado, pela facilidade que alguns autores têm em transitar entre eles ou, em alguns casos, por uma legítima dificuldade em categorizar determinadas obras.⁴⁹ Todavia, a característica que fundamentalmente aproxima as duas categorias é a de exceder a compreensão da realidade: o pressuposto

⁴⁸SUVIN, 1988, p. 35, tradução minha. “...people’s destiny is not – as in mythology, fantasy or fairy-tale – outside them, but is incarnated in manmade, changeable institutions, norms and relationships”.

⁴⁹A série de romances de Edgar Rice Burroughs sobre Marte – protagonizada pelo aventureiro John Carter e iniciada em *A princess of Mars* – serve de exemplo para narrativas que, apesar de adotarem um cenário típico da ficção científica, se desenrolam em um tom predominante de aventura fantástica.

da representação é rompido em prol do interesse em criar cenários que, erguidos pela imaginação do autor, ultrapassem os limites da realidade.

No entanto, a maneira pela qual a ficção científica e a fantasia subvertem o real é diferente. Na fantasia o rompimento com a realidade é drástico e explícito, e contradizer o real pode ser apontado como uma característica fundamental das narrativas do gênero. Pressupõe-se que os elementos e leis da realidade podem ser, de acordo com os interesses da história narrada, modificados livremente. Assim, poder-se-ia, por exemplo, abolir a gravidade ou dar vida a objetos inanimados em prol apenas dos interesses da trama, sem a obrigação de explicações plausíveis

O mundo da ficção científica, todavia, provém de uma construção verbal que desenvolve “a presença e a interação da ruptura e da cognição, e cujo dispositivo principal é uma estrutura imaginária alternativa ao ambiente empírico do autor”.⁵⁰ O distanciamento com a realidade é limitado pelas convenções do gênero: espera-se que as narrativas mantenham um vínculo com a lógica da realidade e as invenções propostas pelos autores de ficção científica devem ser fruto não do rompimento, mas da extrapolação.⁵¹

Propondo a mimese e a poiese como ações criativas antagônicas, a fantasia poderia ser isolada como um fruto da poiese, já que seu interesse é divergir do real. A ficção científica, no entanto, não pode ser posicionada de maneira tão clara: seu imaginário procura ao mesmo tempo divergir da realidade e convergir com ela, estabelecendo um sistema no qual as extrapolações imaginárias devem ser justificadas por uma lógica realista.

⁵⁰SUVIN, 1988, p. 37, tradução minha. “...the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment”.

⁵¹SCHOLES, 1975.

Entretanto, ao colocar a fantasia sob a sombra da poiese não se sugere a possibilidade de uma ausência total de referente; a narrativa literária existe em correspondência com alguma referência do mundo real. Porém, enquanto a mimese procura enfatizar a “adequação ou correspondência entre a imagem produzida e o algo anterior”,⁵² a poiese (fantasia) deliberadamente se afasta do referente. A ficção científica, no entanto, executa ambos os movimentos: enquanto seus mundos se afastam deliberadamente do real, existe também a preocupação em estabelecer uma conexão lógica e pretensamente plausível entre a criação imaginária e o seu referente.

O desafio, para o autor de ficção científica, é apresentar especulações que possam ser relacionadas com o real. É necessário realizar o salto ficcional – que proporciona a liberdade imaginativa – ao mesmo tempo em que se demonstra a capacidade de expor a correspondência entre o imaginário e o real.

Essa peculiar fronteira entre a criação fantástica e a representação baseia-se em uma característica fundamental da ficção científica: diferentemente de boa parte da literatura moderna, a maioria das narrativas da ficção científica não é fundamentada em angústias emocionais e questões existenciais, mas em desafios intelectuais e elaborações conceituais. Nesse sentido, o gênero se destaca como um fenômeno da prosa que, conscientemente, dá primazia ao intelecto sobre o emocional, acreditando que a ficção pode servir como plataforma para o debate estruturado. Em obras como *Um estranho numa terra estranha*,⁵³ mesmo que as ações da trama surjam de motivações emocionais das personagens,⁵⁴ a narrativa é focada na exposição objetiva da repercussão de tais ações; em *Fundação*, tal orientação pode ser evidenciada de maneira ainda mais nítida,

⁵²LIMA, 2000, p. 34.

⁵³HEINLEIN, 1973.

⁵⁴Na trama do romance, Valentine Michael Smith é um humano nascido e criado no planeta Marte. Ao ser trazido à Terra, sua presença desperta interesses científicos, políticos e até mesmo sexuais em diversas personagens.

já que todos os eventos da trama – independentemente de serem motivados por ambição, inveja ou loucura – são esclarecidos pelo modelo matemático da psico-história.⁵⁵

Esse interesse pela expressão conceitual encontra suas raízes no pretense comprometimento da ficção científica com a evolução científica. Em especial nas décadas de 1940 e 1950, muitas das obras foram imaginadas como um suporte ao desenvolvimento científico. Essa perspectiva é exposta na convicção de Arthur C. Clarke sobre a contribuição oferecida pela ficção ao desenvolvimento da conquista do espaço sideral.⁵⁶ Para apoiar sua visão, Clarke cita o exemplo de um trabalho científico publicado tanto na forma de pesquisa, quanto na forma de ficção:

Recentemente um exemplo ainda mais impressionante foi fornecido pelo Dr. Wernher Von Braun, provavelmente o principal nome da engenharia de foguetes no mundo. O Dr. Von Braun publicou os resultados de sua pesquisa sobre a possibilidade de uma expedição marciana em dois formatos – um livro estritamente técnico e um trabalho da ficção baseado neste.⁵⁷

O próprio Clarke atuou na área de pesquisa, tendo publicado diversos artigos e se destacando pela criação do conceito de satélite geoestacionário (publicado em 1945 e utilizado no desenvolvimento das modernas ferramentas de telecomunicações). Para o autor, a ciência deve voltar sua atenção à ficção, no sentido de encontrar não apenas um meio para compreender os novos desafios que surgem, mas também diversas hipóteses de trabalho a serem testadas ou descartadas.

⁵⁵A psico-história é uma ciência ficcional, apresentada pela primeira vez no romance *Fundação*. Trabalhando com equações estatísticas, ela é capaz de prever as ações de um conjunto a partir do estudo de um único elemento. Aplicada junto à sociologia, a psico-história é capaz de prever os acontecimentos capitais de uma sociedade – no romance, a ciência é utilizada na previsão do declínio do Império Galáctico.

⁵⁶CLARKE, 1953.

⁵⁷*Ibid*, p. 199, tradução minha. “Quite recently a still more striking instance was provided by Dr. Wernher Von Braun, probably the world’s leading rocket engineer. Dr. Von Braun has published the results of his researches on a Martian expedition in two forms – a purely technical book and a work of fiction based upon this”.

Mesmo que essa visão não seja compartilhada por todos os autores do gênero, ela motiva parte da compreensão popular sobre ele: muitas vezes são esperadas da ficção científica previsões do futuro, assim como também existe a leitura que inocentemente enxerga, nas narrativas, fatos científicos. Mais do que características do gênero, essas leituras correspondem às expectativas criadas sobre ele, as quais podem ser justificadas por sua natureza especulativa.

As especulações da ficção científica existem de acordo com “uma linha da grande probabilidade, extrapolando as percepções da realidade atual de acordo com as noções vigentes do que é provável”.⁵⁸ Desse modo, a carga conceitual da narrativa é desenvolvida em sua correspondência com as possibilidades reais da ciência. Contrariando o rompimento com o real – empreendido pela fantasia –, a ficção científica é gerida pelo interesse especulativo, que desenvolve a relação da ficção com a realidade por meio de projeções. Demanda-se do gênero um modelo consciente de imaginação,⁵⁹ que deixe transparecer uma lógica plausível na criação de seus mundos imaginários e evidencie a concordância com os referentes.

Engajada na pretensão de conjeturar plausivelmente, a narrativa de ficção científica é construída como imitação do método científico: sobrepondo as expectativas de expor hipóteses aplicáveis, a trama é essencialmente desenvolvida em um discurso que procura imitar “o método científico, o funcionamento lógico por meio de uma premissa particular”.⁶⁰ Assim, a orientação da narrativa não está vinculada ao interesse de sugerir hipóteses plausíveis, mas em apresentá-las sob uma estrutura descritiva similar à da ciência.

⁵⁸SCHOLES, 1975, p. 18, tradução minha. “...a line of greatest probability, extrapolating from perceptions of current reality according to current notions of what is probable”.

⁵⁹*Ibid*, p. 23.

⁶⁰ROBERTS, 2006, p. 9, tradução minha. “...the scientific method, the logical working thought of a particular premise”.

Nesse horizonte de pseudociência, uma chave fundamental para o pretense discurso científico é a capacidade de evitar a contradição⁶¹ – sustentar todos os elementos imaginados em sintonia e dentro da mesma linha de desenvolvimento racional. O que se espera de uma obra de ficção científica é uma plausibilidade na apresentação de suas invenções, teorias e conceitos. A aplicabilidade no mundo real fica em segundo plano diante da possibilidade de seduzir os leitores com a apresentação das especulações elaboradas.

Essa característica de elaborar a ficção em um discurso pretensamente científico é apreendida pelo modelo de fábulas estruturais:

Em trabalhos de fábulas estruturais, a tradição da ficção especulativa é modificada por uma consciência da natureza do universo como um sistema de um sistema, uma estrutura de uma estrutura, e as introspecções científicas do século passado são aceitas como pontos de partida ficcionais. Contudo a fábula estrutural não é nem científica em seus métodos e nem uma substituição da ciência real. São explorações imaginárias das situações humanas, tornadas perceptíveis pelas implicações da ciência atual.⁶²

Além de sintetizar alguns dos principais pontos analisados até aqui, a definição de fábulas estruturais apresenta duas observações-chave para a compreensão da ficção científica: o apreço pelo termo “ficção especulativa” e a construção estrutural das narrativas.

No intuito de apresentar seus conceitos de maneira precisa e objetiva, os autores de ficção científica sistematizam as narrativas em estruturas que privilegiam a concatenação de ideias. Como Scholes procura evidenciar, a descuidada continuidade de elementos é substituída por uma trama sistematizada, que intencionalmente busca uma apresentação estruturada, que privilegie o caráter cognitivo da leitura. O interesse por

⁶¹SUVIN, 1988.

⁶²SCHOLES, 1975, p. 41-42, tradução minha. “In works of structural fabulation the tradition of speculative fiction is modified by an awareness of the nature of the universe as a system of a system, a structure of a structure, and the insights of the past century of science are accepted as fictional points of departure. Yet structural fabulation is neither scientific in its methods nor a substitute for actual science. It is fictional exploration of human situations made perceptible by the implications of recent science”.

metáforas de significado complexo é substituído por representações objetivas que, em detrimento da exposição da sensibilidade emocional do autor, procuram construir um argumento conceitual. A figura do Dr. Moreau, por exemplo, é uma representação clara do desejo, do temor e das implicações ligadas à possibilidade da vida criada pelas mãos do homem.⁶³ De maneira similar, o misto de sociologia e matemática da psico-história – da *Fundação*, de Asimov – não esconde uma complexa interpretação filosófica sobre o homem, servindo apenas de plataforma para a exposição do sistema de declínio e reestruturação social consciente proposto pelo autor.

O modelo das fábulas estruturais alerta também para a evidente diferença entre o rigor científico e o ficcional. Mesmo quando Clarke propõe um comprometimento entre a ciência e a ficção, ele assume a elementar distância entre os dois meios e as lógicas que os regem, destacando que os cientistas podem contar com a “ingenuidade dos autores para manter sempre alguns saltos de distância da História”.⁶⁴ Essa ingenuidade é alimentada pela liberdade que a ficção tem de não responder ao rigor da formalidade científica ao imaginar suas teorias e invenções. Desconectada do empírico, a ficção é restringida apenas pelos limites da lógica especulativa. O interesse primário não é defender a validade da aplicação de suas teorias, mas lançar questões que destaquem a elementar ruptura efetuada pelo *e se...*

Essa ânsia é, por exemplo, ilustrada nas páginas de *Camp concentration*: “mas minha atitude com relação à ciência pura, C maiúsculo, foi declarada há um século por um companheiro alquimista, Arthur Rimbaud – Science est trop lente. É muito lenta”.⁶⁵

⁶³O Dr. Moreau é o cientista do romance *A ilha das almas selvagens* (WELLS, 1962), que cria uma raça de seres híbridos por meio de técnicas de operação cirúrgica. Ele mantém suas criações sob controle através de um rígido código social, pautado em implicâncias religiosas.

⁶⁴CLARKE, 1953, p. 219, tradução minha. “...ingenuity of the authors to keep always a few jumps ahead of history”.

⁶⁵DISCH, 1999, p.76, tradução minha. “...but my attitude to pure Science, capital S, was stated a century ago by a fellow alchemist, Arthur Rimbaud – Science est trop lente. It’s too slow”.

Nesse sentido, vale notar que, apesar da pompa intelectual – do interesse pelo lógico em detrimento do sentimental –, a ficção científica é primordialmente motivada por um vigoroso interesse em construir nos reinos da imaginação as almeçadas maravilhas da ciência.

Analisando essas características, Thomas Disch defende o entendimento da ficção científica como um jogo de trapaça com o real⁶⁶, empreendido entre o autor e o leitor. Em sua visão, a ficção científica é um gênero essencialmente norte-americano, no sentido de que os EUA são uma nação que nutre forte admiração pela aptidão de mentir: “a ficção científica tem o direito especial de reivindicar ser nossa literatura nacional, como a forma artística melhor adaptada a contar as mentiras que gostamos de ouvir e fingir que acreditamos”.⁶⁷

Sublinha-se, nesse raciocínio, a característica do gênero de negar o rompimento drástico com o real, no intuito de oferecer elaboradas imagens fundadas em expectativas tecnológicas. Viagens no tempo, telepatia, dimensões paralelas, alienígenas, teletransporte, inteligências artificiais, são exemplos de farsas sobre as quais a ficção científica elabora uma verossimilhança por meio de um discurso dissimuladamente plausível. Como produtor de mentiras, o autor de ficção científica deve – na interpretação de Disch – ser capaz de guiar o leitor pelos caminhos que interessam à sua ficção, convencendo-o a perceber os detalhes que sustentam sua criação e ignorar os demais.

Nessa leitura da ficção científica como uma literatura que rompe com o pacto ficcional em direção à dissimulação, é interessante abrir um parêntese sobre a atuação do cinema. Registradas pelas câmeras, as tramas de ficção científica são adaptadas ao

⁶⁶DISCH, 2000.

⁶⁷*Ibid*, p. 15, tradução minha. “...science fiction has a special claim to be our national literature, as the art form best adapted to telling the lies we like to hear and to pretend we believe”.

meio, abrindo mão da riqueza de detalhes possível na prosa e apostando na capacidade de criar efeitos visuais que simulem com eficácia a existência das invenções imaginadas. A riqueza conceitual e a formalidade discursiva dos romances e contos são substituídas pelo encanto dos efeitos especiais. *Guerra nas estrelas* – provavelmente a mais famosa obra cinematográfica de ficção científica – se passa em uma galáxia muito distante, em um tempo longínquo, no qual as batalhas de naves no espaço produzem som. Não existe a preocupação em construir um discurso que leve o espectador a acreditar em tais hipóteses, já que ele as enxerga com os próprios olhos.

A ficção científica é reduzida à tarefa de fazer acreditar. Em alguns casos, tal efeito pode ser percebido em campanhas de *marketing* como a do filme *Parque dos dinossauros*,⁶⁸ na qual “todo o *hype* na mídia foi planejado para fazer parecer que a ciência estava prestes a ressuscitar os dinossauros”.⁶⁹ Já em casos mais extremos, a ficção passa a ser factualmente confundida com a verdade, como na religião criada por L. Ron Hubbard.⁷⁰

A transmissão radiofônica de *A guerra dos mundos*, realizada por Orson Welles,⁷¹ é um notório exemplo histórico do que Thomas Disch define como a propensão popular a se deixar enganar pela ficção científica: “quanto mais forte a mentira e quanto mais admiravelmente imposta ao público, maior é a admiração

⁶⁸Romance de Michael Crichton (1992) adaptado para o cinema em 1993, com roteiro do próprio Crichton (em parceria com David Koepp) e direção de Steven Spielberg.

⁶⁹DISCH, 2000, p. 3, tradução minha. “...all the media hype was designed to make it seem that science was on the brink of resurrecting dinosaurs”.

⁷⁰A cientologia é um esquema de crenças criadas por L. Ron Hubbard, em 1954. Seus princípios se baseiam na pseudociência da dianética (HUBBARD, 2007), desenvolvida por Hubbard no início da década de 1950. Como religião a cientologia se tornou muito popular, em especial a partir da década de 1990, nos EUA.

⁷¹Em outubro de 1938, Orson Welles realizou uma dramatização radiofônica do romance *Guerra dos mundos*, de H. G. Wells. A transmissão ficou famosa por ter levado diversos ouvintes a acreditarem que uma invasão marciana estava de fato acontecendo.

dedicada ao mentiroso”.⁷² O fato de o incidente com a transmissão de *A guerra dos mundos* ter sido responsável por alavancar a carreira de Welles em Hollywood apoia a sugestão de Disch a respeito da admiração norte-americana pelos mentirosos.

Sobre a questão de a ficção científica ser confundida com – ou exposta como – parte da realidade, afirma-se que “a base das profecias de Wells não é científica, mas intuitiva e imaginativa. Seu poder é um poder retórico, sua verdade é uma verdade literária”.⁷³ Esse “poder retórico” é sustentado pelo fato de que os autores de ficção científica produzem conjecturas científicas tendo como foco o discurso, sem a preocupação de que suas hipóteses venham a ser cientificamente comprovadas: “ficção científica é, em outros termos, narrativa de hipótese, da conjectura ou da abdução, e em tal sentido é jogo científico por excelência, dado que toda ciência funciona por conjecturas, ou seja, por abduções”.⁷⁴ A abdução é o método analítico no qual, ao contrário da dedução e da indução, o resultado é alcançado por um salto intelectual da mente que analisa a situação – uma suposição gerada a partir dos fatos dispostos. Tal definição tem origem na obra de Charles Peirce, tendo sido utilizada por Nancy Harrowitz para interpretar o método do detetive Dupin, de Poe.⁷⁵ Eco sugere que o método de criação da ficção científica responde à mesma lógica, aproximando-o inclusive do método científico real, mas destacando a simplificação empreendida pela ficção ao se restringir apenas à abdução:

⁷²DISCH, 2000, p. 15, tradução minha. “...the bolder the lie and the more brazenly imposed on the public, the more admiration the liar is accorded”.

⁷³LODGE, 1971, p. 207, tradução minha. “The basis of Well’s prophecy is not scientific at all, but intuitive and imaginative. Its power is a rhetorical power, its truth a literary truth”.

⁷⁴ECO, 1988, p. 170.

⁷⁵Na exemplificação apresentada por Harrowitz, a dedução é obtida pela comprovação de uma regra através do caso, chegando-se ao resultado; já a indução utiliza o caso para comprovar o resultado e definir uma regra; enquanto a abdução parte da regra para se chegar ao resultado, definindo o caso (1991, p. 202). Para expor os três conceitos utiliza-se como exemplo um saco de feijões brancos, no qual a regra é que todos os feijões do saco são brancos, o caso é que os feijões provêm do saco e o resultado é que os feijões são brancos.

Por conseguinte, todo jogo de ficção científica representa uma forma particularmente arriscada de conjectura científica. A ciência extrai o Resultado do mundo real mas, para explicá-lo, elabora uma lei (tentativa) que no momento vale apenas num universo paralelo (que o cientista antecipa como “mundo modelo”). A ficção científica executa uma operação simetricamente inversa. Para voltar ao caso dos feijões, ela deveria partir de uma mesa vazia, elaborando o seguinte contrafactual: “o que aconteceria se sobre a mesa houvesse um punhado de feijões brancos?” (naturalmente o caso se torna mais interessante se imagino que sobre a mesa há uma multidão de homenzinhos verdes). Em outras palavras, a ficção científica, ao invés de partir de um Resultado factual, imagina um resultado contrafactual. Por conseguinte, não tem obrigação de imaginar uma lei inédita que o explique: pode tentar explicar o resultado possível com uma lei real, enquanto a ciência explica o Resultado real com uma lei possível.⁷⁶

A ficção científica responde à ciência em um nível de imitação: ela não é restringida pelas leis e métodos da ciência, cultivando apenas o interesse de se fazer passar por tal. Entretanto, tal perspectiva não desconecta a ficção da ciência real. O gênero se sustenta sobre uma plausibilidade adequada à lógica científica, sendo seu imaginário restringido a “completar as linhas de tendência do mundo real”.⁷⁷ Retomando a comparação com a fantasia, a ficção científica não goza de uma liberdade completa no ato de imaginar, já que suas criações devem surgir de projeções ou extrapolações⁷⁸ e não meramente de divergências. Como sugerido na primeira parte deste capítulo, a ficção científica não cria rupturas indeterminadas com o real, mas, sim, rupturas que ramificam a percepção histórica.

Todavia, as criações científicas não são necessariamente frutos originais da perspicácia imaginativa do autor. Ao longo de sua evolução a ficção científica instituiu uma gama de convenções que, já enraizadas no imaginário do gênero (e, em alguns casos, no imaginário moderno), são reconhecidas sem a necessidade de grandes explicações. Um exemplo é a teoria da dobra espacial. Nas histórias de exploração do espaço sideral, o limite da velocidade da luz, imposto pelas leis da física, é um

⁷⁶ECO, 1988, p. 171.

⁷⁷*Ibid*, p. 169.

⁷⁸SCHOLES, 1975.

problema, já que qualquer viagem para um planeta ou galáxia distante demoraria anos: “Existem, de fato, poucas alternativas para quem deseja escrever uma história de amplitude cósmica, já que se assume que a velocidade da luz não pode nunca ser excedida”.⁷⁹ Para driblar tal restrição a solução comumente utilizada é a dobra espacial, que, já popularizada entre os leitores (em especial pelo seriado *Jornada nas estrelas*), é inserida com naturalidade nas narrativas: “um dispositivo conhecido tipicamente como dobra-espacial ou *hyper-driver* é apresentado sem nenhuma cerimônia além de ‘ele aplicou a dobra-espacial’ ou ‘ele jogou a nave em *hyper-driver*’”.⁸⁰ A ideia de dobra-espacial é justificada pela conjectura de que se a matéria não pode se mover no espaço acima da velocidade da luz, tal limite não deve necessariamente se aplicar à velocidade que o espaço pode se mover em torno da matéria.

Com relação às convenções da ficção científica, Disch alerta que elas podem servir perfeitamente para “autores que desejam fantasiar em um grau elevado sem ter a obrigação de oferecer explicações racionais para as maravilhas que evocam”.⁸¹ No entanto, mesmo que tais convenções possam favorecer uma ficção pobre, elas surgem também como os elementos responsáveis por criar uma uniformidade dentro do gênero, uma gramática facilmente reconhecida nos limites da ficção científica. Ideias como a dobra-espacial são os pontos nos quais diferentes invenções ficcionais encontram uma orientação comum, sendo as convenções responsáveis por criarem as pontes entre as diversas ideias da ficção científica. Tal gramática é a plataforma de diálogo entre as

⁷⁹CLARKE, 1953, p. 202, tradução minha. “There are, indeed, few alternatives if one wants to write a story of cosmic scope, yet assumes that the speed of light can never be exceeded”.

⁸⁰AMIS, 1963, p. 15, tradução minha. “...a device known typically as the space-warp or the hyper-driver will make its appearance, tough without any ceremony than ‘He applied the space-warp,’ or ‘He threw the ship into hyper-drive”.

⁸¹DISCH, 2000, p. 23, tradução minha. “...authors who want to fantasticate at high RPM without having to offer a rational explanation for the wonders they evoke”.

obras – e, da mesma maneira que pode fornecer ferramentas para a solução de problemas narrativos, ela também clama por novas adições.

Com o objetivo de sintetizar os interesses da ficção científica, Isaac Asimov propôs uma tripartição no gênero, dividindo-o em ficção científica de invenção, ficção científica de aventura e ficção científica social. Essa segmentação é exemplificada da seguinte maneira:

O escritor X passa a maior parte do tempo descrevendo como a máquina poderia funcionar, explicando o funcionamento de um motor de combustão interna, traçando detalhadamente na narrativa a batalha interna do inventor... Isto é ficção científica de invenção. O escritor Y inventa o automóvel com rapidez, mas agora há uma quadrilha de bandidos impiedosos tramando roubar essa valiosa invenção... Esta é a ficção científica de aventura. O escritor Z tem o automóvel aperfeiçoado. Na sociedade em que existe, ele já é um problema. Por causa do automóvel uma indústria de petróleo gigantesca tem que crescer, rodovias foram pavimentadas em toda a nação, a América se tornou uma terra de viajantes, as cidades foram espalhadas em subúrbios e – o que vamos fazer a respeito dos acidentes de automóvel? ... Isto é a ficção científica social⁸²

Esse último modelo é coerente com as pretensões da ficção científica na década de 1950, quando se enfatizava a possibilidade de uma relevância social para as narrativas do gênero; a existência de autores interessados em explorar o debate social é apresentada por Asimov como uma defesa contra as acusações que tachavam o gênero de mera literatura juvenil. Porém, mesmo que tenha sido proposta com a intenção de enfatizar a existência do debate social, essa tripartição pode ser utilizada como um esquema-síntese das narrativas de ficção científica, contanto que as três características sejam entendidas como partes simultâneas do mesmo conjunto.

⁸²ASIMOV, 1953, p. 171-172, tradução minha. “Writer X spends most of his time describing how the machine would run, explaining the workings of an internal-combustion engine, painting a word-picture of the struggles of the inventor... This is gadget science fiction. Writer Y invents the automobile in a hurry, but now there is a gang of ruthless crooks intent on stealing this valuable invention... This is adventure science fiction. Writer Z has the automobile already perfected. A society exists in which it is already a problem. Because of the automobile, a gigantic oil industry has grow up, highways have been paved across nation, America has become a land of travelers, cities have spread out into suburbs and – what do we do about automobile accidents?... This is social science fiction”.

Em *A máquina do tempo* – obra canônica e inaugural do gênero – é possível perceber os três elementos claramente⁸³. O aspecto de invenção toma os primeiros capítulos da narrativa, nos quais o cientista explica para um grupo de jornalistas as teorias sobre a quarta dimensão, as quais servem de base para a invenção da máquina do tempo. Em seguida, a personagem parte para a aventura de uma viagem ao ano de 802.701, no qual encontra um mundo habitado por duas raças, os Elóis – criaturas dóceis e amigáveis – e os Morlocks – misteriosos seres que habitam a escuridão dos subterrâneos. Tendo sua máquina roubada pelos Morlocks, o viajante se vê preso no futuro por um período, no qual, além de criar um plano para recuperar sua máquina, passa a compreender melhor a relação entre Elóis e Morlock, tecendo teorias que podem ser lidas como a visão social e política do autor. Assim, em *A máquina do tempo*, o que se percebe é que a invenção funda a narrativa da obra, motivando uma trama de aventura que abre o espaço para o desenvolvimento de uma alegoria sobre as preocupações sociais do autor. Sem a presença de uma invenção não haveria justificativa para o cenário e as personagens da trama, da mesma maneira que sem a aventura não seria possível posicionar os elementos que definem a alegoria social proposta pelo autor.

Sendo uma obra matriz no gênero, a relação conjuntiva entre os elementos de invenção, aventura e sociedade pode ser facilmente percebida em *A máquina do tempo*. Em obras posteriores a presença desses três elementos tende a perder a proporção (nos contos, em especial, a narrativa tem a possibilidade de se centrar quase que exclusivamente em apenas um deles). Entretanto, mesmo em romances mais atuais é possível perceber a conexão entre os três elementos. Em *Crash*, por exemplo, as personagens se engajam em projetos subversivos que envolvem corridas e perseguições

⁸³WELLS, 1994.

violentas (aventura), utilizando não apenas aparatos tecnológicos, mas também seus corpos, de maneira atípica, para registrarem seus feitos (invenção), enquanto tanto a narrativa quanto as próprias personagens expõem leituras sobre os acontecimentos do cotidiano (debate social). Em *Neuromancer*, a relação fica ainda mais clara, já que as invenções tecnológicas propostas pelo autor servem tanto para sustentar as perseguições que motivam o desenrolar da trama, quanto para possibilitar a existência das imagens alegóricas que povoam o mundo criado.

A presença de elementos de aventura em obras recentes, como *Crash* e *Neuromancer*, revela que tanto o pretense comprometimento com a ciência, cultivado pela *Golden Age*, quanto os sonhos de aventuras em mundos distantes, das *space operas* das décadas de 1920 e 1930, foram cabais na evolução do gênero. Entretanto, assim como Asimov na década de 1950, o estudo teórico da ficção científica tende a privilegiar a interpretação da narrativa com base na leitura social.

Para se provar como literatura séria, a ficção científica encontra pouco suporte em suas aventuras (descartadas como juvenis) ou em suas invenções pseudocientíficas (termo que já é pejorativo). Todavia, ao se voltar para o gênero, a teoria descobre uma literatura rica em possibilidades alegóricas, com potencial para apresentar diversos tipos de especulações sociais.

Essa veia social encontra origem em uma relação muito íntima com a ficção de utopias,⁸⁴ sendo que *Viagens de Gulliver*⁸⁵ é, para alguns teóricos, um dos principais ancestrais da ficção científica.

A outra característica de ficção científica em *Viagens de Gulliver* é que o romance apresenta claramente uma série de utopias satíricas, sendo estas narradas com um grande potencial de inventar detalhes consistentes com alguma suposição básica. Este ponto, onde a

⁸⁴SUVIN, 1988, p. 33-44.

⁸⁵SWIFT, 1998.

invenção e a crítica social se encontram, é o ponto de partida para grande parte da ficção científica contemporânea...⁸⁶

Cânone da ficção de utopias, *Viagens de Gulliver* trabalha com destreza o interesse em elaborar um mundo ficcional no qual diversas observações sociais podem ser representadas e problematizadas em elementos e personagens da história narrada. Nos cenários das utopias o autor conta com a liberdade ficcional para criar alegorias satíricas que sirvam como representações não da realidade, mas de seu discurso social.

Essa orientação é a raiz da abordagem social na ficção científica⁸⁷, motivada pela ideia de que a sociedade pode ser avaliada nos campos da ficção. A proximidade com as utopias fica evidente em obras como *1984*, *Fahrenheit 451*⁸⁸ ou *Admirável mundo novo*,⁸⁹ que, ligadas aos contextos nos quais foram imaginadas, apresentam futuros aparentemente utópicos, mas que escondem os pecados de uma sociedade erguida sobre ideais totalitários.

O potencial alegórico da ficção científica pode ser utilizado como suporte para a discussão de questões contemporâneas ao momento em que as obras foram escritas. *A mão esquerda da escuridão* apresenta aos leitores um planeta no qual a raça dominante é composta por indivíduos sem sexo, que durante o período reprodutivo podem tanto assumir as funções orgânicas de macho ou fêmea.⁹⁰ O romance é muito citado por feministas (tanto positiva quanto negativamente), servindo de exemplo sobre como a ficção científica pode ser incorporada à discussão sobre gênero na sociedade.

⁸⁶AMIS, 1963, p. 25, tradução minha. "The other science-fiction thing about *Gulliver's Travels* is that it presents, clearly enough, a series of satirical utopias, these being chronicled with a great power of inventing details that are to be consistent with some basic assumption. This point, where invention and social criticism meet, is the point departure for a great deal of contemporary science fiction, and no work is more relevant than *Gulliver's Travels* to this part of our investigation".

⁸⁷ASIMOV, 1953, p.169.

⁸⁸BRADBURY, 1985.

⁸⁹HUXLEY, 2001.

⁹⁰LE GUIN, 1979.

A respeito da utilização da ficção científica como suporte para o debate sobre o racismo, Adam Roberts escreve:

A raça é um conceito-chave em muito da FC contemporânea. Certamente não deve nos surpreender que um gênero fascinado pelo encontro com a diferença deva ser tão frequentemente dramatizado nos vários embates raciais que tão enfaticamente deram forma à cultura do século XX, dos movimentos dos direitos civis nos anos 1960 e da explosão da cultura negra dos anos 1960 e 1970, até a presença multicultural nos dias de hoje. [...] Esta é, entretanto, mais do que uma simples questão de codificar ‘o *alien*’ como negro, apesar de algumas vezes ser. Uma das forças da ficção científica é que ela permite uma resposta mais complexa e sofisticada às dinâmicas da diferença, assim como permite que essas questões sejam postas em uma linguagem popular.⁹¹

As diversas interpretações sociais de obras de ficção científica revelam uma das orientações fundamentais do gênero, já bem definida na década de 1950: “Ficção científica é a literatura da mudança social, e ela trata as mudanças sociais como sua norma”.⁹² O desenvolvimento do gênero fundamenta-se na percepção de ruptura; por meio do discurso científico, muito do que se faz é evidenciar e analisar as mudanças que ocorrem na sociedade, utilizando a imaginação do futuro para projetar com maior nitidez as possíveis repercussões de tais mudanças. Lida como crítica social, a ficção científica revela a sua rica face alegórica, despontando como um tipo de literatura seriamente engajada no debate social, dentro de um panorama histórico e uma abordagem científica. Nesse sentido, define-se a ficção científica como literatura de contestação, na qual os autores usufruem da possibilidade de experimentar com diversas

⁹¹ROBERTS, 2006, p. 94, tradução minha. “Race is a key concern of a great deal of contemporary SF. Indeed, it should not surprise us that a genre fascinated by the encounter with difference should have so often dramatized the various encounters of racial difference that have done so much to shape twentieth-century culture, from the civil rights movements of the 1960s and the explosion of black cultural expression of the 1960s and 1970s, through to the multicultural present day. [...] This is, however, more than a simple matter of coding ‘the alien’ as black, although it sometime is this. One of the strengths of science fiction is that allows for a more complex and sophisticated response to the dynamics of difference, as well as allowing this issues to be addressed in a popular idiom”.

⁹²BRETNOR, 1953, p. 189, tradução minha. “Science fiction is the literature of social change, and it treats social change as the norm”.

hipóteses sociais, criando e subvertendo versões do mundo a partir de seus interesses, preocupações e angústias.

Mitologia moderna

Retomando o paralelo entre ficção científica e mitologia, nota-se que há a tendência de analisar o mito a partir de uma caracterização moderna e popular. Com a massificação dos meios de comunicação, uma nova espécie de mitologia foi instituída na sociedade, na qual as convicções populares são formalizadas como mitos. Diferentes da mitologia das sociedades ancestrais, fundadas em um passado intangível, os mitos modernos se conjugam com pontos comuns – arquétipos – da percepção coletiva: imagens recorrentes do imaginário coletivo. Um monstro visto por um garoto é apenas uma fantasia; já o Monstro do Lago Ness, uma quimera amplamente disseminada e reconhecida, é um mito. Os mitos modernos, nesse sentido, podem ser apontados como as partes do sistema de “significado que estruturam nossas imaginações”,⁹³ despontando como as imagens que conformam a percepção social.

A ficção científica é, nesse painel, relacionada como o gênero da literatura responsável por estruturar uma mitologia para a modernidade. Na visão de Ballard, a ficção científica, “longe de ser um malvisto gênero menor, de fato constitui uma forte tradição literária do século XX, sendo possivelmente a sua autêntica literatura”.⁹⁴ Por meio de suas aventuras ficcionais, o gênero criou uma gama de imagens ligadas à

⁹³HARAWAY, 2000, p. 70.

⁹⁴BALLARD, 1997a, p. 193, tradução minha. “...far from being a disreputable minor genre, in fact constitutes the strongest literary tradition of the twentieth century, and may well be its authentic literature”.

ciência, as quais se incrustaram no imaginário moderno. De foguetes espaciais a robôs, passando por alienígenas ou viagens no tempo, a ficção científica criou um corpo para o futuro, percebido de modo instantâneo e natural.

...a ficção científica é frequentemente reivindicada como a forma mítica da era industrial. Independentemente da ficção científica ser ou não melhor identificada como mito, ela claramente tem tanto em comum com mitos e sonhos porque nós viemos a compreendê-los em uma era definida pelo estruturalismo e a psicologia: histórias de ficção científica fazem pouco sentido se isoladas de outras do seu tipo. Sem seu vocabulário e gramática pouco convencionais, sua intertextualidade genérica, a ficção científica fica próxima da completa ausência de sentido.⁹⁵

O gênero da ficção científica é, dessa forma, identificado não por obras isoladas, mas pelo conjunto resultante: “sou fascinado pela ficção científica como um exemplo do moderno folclore urbano, o qual tem grande valor teórico para qualquer interessado na poética e seus paradigmas”.⁹⁶ Porém, ao avaliar a ficção científica como um corpo único, formado nas conexões entre suas diversas obras, é importante não ignorar o desejo de se relacionar com o método científico; mesmo que não corresponda a uma reprodução coerente, a ficção científica existe em sintonia com o método científico, almejando sempre a pretensão de imitá-lo. Desse modo, o imaginário é desenvolvido junto a um princípio racional definido, no qual as ideias – apesar de ficcionais – são julgadas por um crivo analítico que avalia sua validade diante das orientações vigentes no gênero. As narrativas são julgadas também por suas funcionalidades cognitivas e, de forma mais clara do que em outros gêneros, a ficção científica corresponde a um conjunto de ideias que se aglutinam, completando-se ou excluindo-se mutuamente.

⁹⁵BRODERICK, 1995, p. 8, tradução minha. “...SF is often claimed as the myth-form of the industrial age. Whether or not SF is best identified as myth, it clearly has this much in common with myths and dreams as we have come to understand them in an era shaped by structuralism and psychoanalysis: science fiction stories make little sense in isolation from others of their kind. Without its unorthodox vocabulary and grammar, its generic intertextuality, science fiction is next to meaningless”.

⁹⁶SUVIN, 1988, p. 22, tradução minha. “...I am fascinated by SF as an example of modern urbanized folklore, which is of greatest theoretical significance for anybody interested in poetics and its paradigms”.

A repetição e a revisão de ideias é característica fundamental da ficção científica como gênero. Dificilmente um autor poderia almejar escrever sobre viagens espaciais sem revistar o cerne do repertório ficcional que antecede o tema. É por meio da repetição – da integração das ideias em um conjunto contextualizado – que a ficção científica sustenta suas criações na cultura moderna.

A clonagem (assim como os demais temas característicos da ficção científica) é um signo institucionalizado na cultura popular,⁹⁷ tendo se naturalizado nela de maneira apta a ser multiplicado: “clonagem é simultaneamente uma tecnologia natural e cultural, ao mesmo tempo um emblema da ficção científica e uma figura mítica apta à repetição”.⁹⁸ Assim, a partir do ponto em que se estabelece na base do gênero, um tema encontra a possibilidade de ser naturalizado no imaginário popular – que passará a enxergá-lo, pelo viés da ficção científica, tanto como sonho quanto expectativa real. É nesse sentido que se entende o gênero como uma literatura criadora de mitos: de imagens que, devido à capacidade de repetição, passam a ser reconhecidas como arquétipos cotidianos.

Um bom exemplo da disseminação da literatura de ficção científica como mito moderno pode ser encontrado em uma das obras matrizes do gênero: *Frankenstein*. Escrita no início do século XIX, a trama e seus detalhes são facilmente reconhecidos nos dias atuais, percebendo-se que muitas das características da obra de Shelley constituem parte da base do imaginário científico e, em especial, do modo como se avalia a relação entre a humanidade e a ciência. Brian Aldiss aponta esse imediato reconhecimento que a obra resguarda como a evidência do “poder de infiltração desse

⁹⁷Com relação à posição da ficção científica na cultura popular, é importante notar que o gênero se expandiu como um fenômeno cultural para além da literatura, estando presente também não apenas cinema, mas em pinturas, revistas em quadrinho, *videogames*, música *pop* e diversos outros meios.

⁹⁸HARAWAY, 1989, p. 368-369, tradução minha. “...cloning is simultaneously a literal natural and a cultural technology, a science fiction staple, and a mythic figure for the repetition of the same”.

grande mito da era industrial”.⁹⁹ Na visão de Aldiss, mais do que uma criação literária, *Frankenstein* se estabeleceu como um mito moderno da cultura ocidental, um ponto de referência na compreensão das consequências da evolução científica incondicional.

Por outro lado, a excessiva caracterização mitológica que cerca a obra pode ser interpretada como um atestado de sua pobreza. Apesar de universalmente reconhecida, a história de *Frankenstein* é pouco lida em sua forma romanesca, sendo mais conhecida por suas adaptações em outros meios: “para a grande maioria, que conhece apenas suas simplificadas e distorcidas adaptações cinematográficas, *Frankenstein* é ficção científica apenas no sentido reduzido e pejorativo que enxerga um monstro perseguindo e aterrorizando mulheres indefesas”.¹⁰⁰ A interpretação da ficção científica como mitologia moderna pode, nesse sentido, ser abordada pela conceituação da linguagem mítica como o empobrecimento do conteúdo em prol da forma naturalizada. Lidos como mitologia moderna, os robôs de Asimov são afastados dos detalhes que permeiam os contos do autor – em termos científicos e éticos – e adaptados em uma forma mais coesa e simplificada, que facilita a percepção dos conceitos cardeais agregados à imagem.

O paralelo entre mitologia e ficção científica é estabelecido, dessa forma, próximo à caracterização dos mitos modernos proposta por Roland Barthes¹⁰¹. No entanto, antes de abordar a mitologia de Barthes, é interessante frisar que a proposição do paralelo entre ficção científica e mitologia – amplamente elaborado pela teoria do gênero – se define, quase que homogeneamente, a partir da leitura estrutural dos mitos. Ao discutir o tema, Disch deixa transparecer a base de sua visão teórica na afirmativa de que “mitos estão em todo lugar... não é necessário acreditar na minha palavra: leia

⁹⁹ALDISS, 1974, p. 23, tradução minha. “...the power of infiltration of this great myth of the industrial age”.

¹⁰⁰DISCH, 2000, p. 34, tradução minha. “...for the great majority, who know it only in its simplified and distorted film versions, *Frankenstein* is science fictional only in the reductive and pejorative sense that it concerns a monster who runs amok and poses a danger to defenseless women”.

¹⁰¹BARTHES, 1993.

Freud, Lévi-Strauss ou Barthes”.¹⁰² Fica evidente, assim, que a ficção científica é aproximada, em específico, da concepção estrutural dos mitos, tendo sido constantemente lida na relação com esta.

Na teoria de Barthes, o mito moderno é definido como um fenômeno linguístico no qual o sentido é adaptado em uma forma que o re-elabora; a função do mito é definida como a de transformar “um sentido em uma forma”.¹⁰³ Não é o conteúdo do discurso que define o mítico, mas sim a maneira como é proferido – sendo essencialmente uma forma linguística, um modo de expressão no qual virtualmente qualquer conteúdo pode ser adaptado.

Defendendo o mito como uma entidade expressiva, uma das principais afirmativas de Barthes é a de que a forma mítica implica o empobrecimento do sentido: “Mas o ponto capital em tudo isso é que a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição... o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito”.¹⁰⁴ Para esclarecer essa característica, Barthes utiliza a semiologia de Saussure,¹⁰⁵ definindo o mito em um sistema duplo de significante/significado, no qual o significante surge da apropriação do signo de uma relação semiológica anterior.¹⁰⁶ Resultado de um signo prévio, o significante do mito resguarda a possibilidade de existir como uma configuração seletiva, capaz de partidarizar o sentido ao qual é relacionado, adaptando-o à preposição carregada pelo signo que o originou. O mito é, dessa forma, definido como uma

¹⁰²DISCH, 2005, p. 21, tradução minha. “Myths are everywhere... Don't take my word for it: read Freud, or Levi-Strauss, or Barthes”.

¹⁰³BARTHES, 1993, p. 152.

¹⁰⁴*Ibid*, p. 140.

¹⁰⁵Saussure concebe os signos como os sinais da comunicação, os quais são compostos na relação entre um conceito (significado) e uma imagem acústica (significante). O autor propõe a conexão entre uma parte física e uma conceitual como o sistema de formação do signo (SAUSSURE, 1984).

¹⁰⁶Na proposta de Barthes a expressão mítica é definida em duas formações semiológicas, sendo o signo criado pela primeira transformado no significante da segunda (e fundamental) relação, na qual será produzido o signo naturalizado do mito.

linguagem instituidora não de sentidos, mas de formas – as quais se revelam bem sucedidas quando são percebidas intuitivamente pela coletividade.

Essa percepção pode ser reforçada pela afirmativa de que “o mito não se traduz, mesmo em lógica. Qualquer esforço de tradução do mito – como qualquer esforço para passar do semântico ao semiológico – é um esforço de empobrecimento”.¹⁰⁷ A ficção científica é a mitologia que intencionalmente procura uma tradução, é a transformação de uma gama de sonhos e expectativas em narrativa inteligível e cognitiva, a qual empobrece a multiplicidade de significados na intenção de expor uma composição racional única, mesmo que esta se relacione com um mundo fantástico, diretamente conectado com os sonhos do homem moderno.

Em consonância com essa linha de raciocínio, sugere-se a ficção científica como a mitologia da era industrial. Figuradas em narrativas de grande força imagética, diversas das criações do gênero conquistaram uma naturalização no imaginário moderno. Os devaneios ocidentais de robôs, alienígenas, naves espaciais, teletransporte, viagens no tempo, foram consolidados e revisados na cultura popular pela – diretamente ou sob sua influência – ficção científica. Ao longo do último século, o gênero foi responsável por transformar o que era matéria bruta – a expectativa científica posterior à revolução industrial – em uma mitologia facilmente reconhecida.

O modelo de mitologia moderna proposto por Barthes apresenta uma explanação para a maneira como a ficção científica consolidou suas imagens diante da sociedade. As invenções imaginadas pelos autores do gênero são apropriações da ciência real, as quais são transpostas até o universo da ficção no sentido de se criar novas possibilidades de formulação – uma nova forma para a imagem científica. Assim, se o mito moderno trabalha com dois sistemas semiológicos, onde o segundo apropria o signo criado pelo

¹⁰⁷DURAND, 1997, p. 258.

primeiro como significante, a ficção científica responde a uma lógica semelhante, na qual nota-se que o próprio gênero, na forma de sua gramática, revela-se como um signo prévio à suas obras. A cultura popular espera da ficção científica uma determinada gama de condições e, em especial, uma marcante idealização da ciência. Uma nova história sobre o contato humano com alienígenas não existe isolada, pois conectada a ela há uma rede de arquétipos inerentes a qualquer narrativa do tipo: já existe um signo previsto para a ideia do contato humano com alienígenas, o qual despontará como o significante para uma nova elaboração do tema. Salvo os escassos exemplos em que a narrativa inaugura um novo tema,¹⁰⁸ a tarefa do autor de ficção científica fica muito próxima a de elaborar – ou re-elaborar – uma nova forma para o tema de sua história – sendo o interesse despertado por essa forma a característica que fundamentalmente definirá a recepção da obra.

De maneira similar ao modo como a sociedade percebe um mito moderno, o sentido desenvolvido pela nova narrativa de ficção científica é assimilado como forma. A riqueza de detalhes presentes em uma narrativa é empobrecida na formalização que institui uma percepção naturalizada sobre ela. Por exemplo: mesmo que se desenvolvam em detalhadas especulações e avaliações sobre a tecnologia e o comportamento humano, os contos de robôs de Asimov são prioritariamente remetidos à sucinta forma das três leis da robótica.

No entanto, deve-se notar que, mesmo empobrecendo a singularidade da narrativa, a ação mitificadora (no sentido do mito moderno de Barthes) é fundamental na ficção científica. A possibilidade de legitimar o sentido por meio de uma forma é parte das características que sustentam a liberdade ficcional no gênero; a forma, a

¹⁰⁸É importante reconhecer que os períodos da *Space Opera* e da *Golden Age* criaram o repertório temático para a ficção científica, o qual recebeu poucas adições capitais na segunda metade do século XX. Os temas das décadas de 1940 e 1950 são ainda a base do gênero, mesmo que repaginados em diferentes figuras e tons.

elaboração imagética, possibilita que uma invenção ficcional seja exposta de modo pretensamente plausível, mesmo que contradiga reconhecidas leis da natureza – vide o exemplo da ideia de dobra espacial. Na possibilidade de regredir o sentido em forma, o autor de ficção científica encontra o artifício para escapar dos meandros científicos ao mesmo tempo em que os imita, esmaecendo as lacunas de suas teorias por meio da formalização de uma imagem atraente e intuitiva.

A sociedade marciana apresentada em *Um estranho em uma terra estranha* resguarda sua plausibilidade na elaboração narrativa que garante destaque para os detalhes que são interessantes ao discurso do autor. O empobrecimento pela forma desvia a atenção das indagações passíveis de inviabilizar a plausibilidade da história enquanto expõe uma imagem atraente, a qual se sobrepõe às contradições nos princípios que a justificam.

Nesse sentido, a característica que sustenta a ficção científica – compreendida como uma mitologia moderna – é a concepção de que a forma “pode conferir uma significação ao absurdo, fazer do absurdo um mito”.¹⁰⁹ Ao invés de justificar a especulação empiricamente, a ficção científica o faz por meio do discurso, criando uma forma que desvie a atenção dos indesejáveis detalhes inerentes ao sentido.

Mesmo que as especulações do gênero almejem alcançar um elevado grau de complexidade (tanto em termos científicos, quanto sociais), é fundamental que elas possam ser apreendidas com naturalidade: a ficção científica existe vinculada a uma expectativa essencialmente intuitiva. Essa recepção é garantida pelo desenvolvimento de uma forma similar à do mito moderno – a qual alimenta e é alimentada pelos elementos do imaginário sedimentado junto ao gênero.

¹⁰⁹BARTHES, 1993, p. 147.

Analisada por essa linha de raciocínio, a relação da ficção científica com os mitos modernos pode ser problematizada no momento em que se entende a primeira como uma literatura baseada em rupturas históricas. Para Barthes, o mito moderno é essencialmente entendido pela percepção histórica:

...pois é a história que transforma o real em discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas.¹¹⁰

De maneira similar ao que acontece no mito, a recepção da trama de ficção científica é fundamentalmente definida pela posição histórica: a História motiva o gênero e também o mantém em constante revisão. Uma trama criada na década de 1960 é imaginada tendo em mente o leitor daquela época e desenvolvida de acordo com as suas expectativas científicas; a sobrevivência de tal trama ao longo das décadas seguintes re-elabora seus significados na medida em que vai se distanciando de seu receptor ideal. Assim, a ficção científica se dirige a um contexto histórico definido e a distância desse contexto a coloca em revisão pelo crivo da percepção histórica.

Tal afirmativa possivelmente se revelaria verdadeira em relação a qualquer gênero literário; na ficção científica, entretanto, ela é mais acentuada por estar vinculada a um fenômeno que é compreendido a partir da própria percepção histórica. Nesse sentido definiu-se (na primeira parte deste capítulo) a relação da ficção científica com a História, frisando o modo como as narrativas eliminam a possibilidade dos futuros imaginados (ao traçá-los como projeções do porvir), ao mesmo tempo em que redefinem a estrutura da gramática do gênero. A mitologia moderna de Barthes oferece um paralelo para o entendimento da organização dos conceitos ficcionais pela História – “não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem construir-se, alterar-se,

¹¹⁰ *Ibid*, p. 132.

desfazer-se, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los”.¹¹¹ Entendendo sua atuação diante dos mitos, percebe-se melhor como a História re-elabora o posicionamento das ideias instituídas pela ficção científica, definindo suas orientações e limites.

Assim, no paralelo com os mitos modernos, volta-se a destacar a interpretação da ficção científica como uma literatura interessada em propor ramificações alternativas da História. A trama nasce de uma percepção histórica, que, ideologicamente, se sustenta nesta ao mesmo tempo em que adota uma forma pretensamente científica em seu discurso: a ficção científica é motivada tanto cientificamente na forma, quanto historicamente na ideologia. Mas é necessário ressaltar que a mitificação do sentido no gênero responde ao interesse de naturalizá-lo diante da História. A pretensa plausibilidade da invenção ficcional nada mais é do que a naturalização desta diante de uma lógica cabível de continuidade histórica. Tão importante quanto a própria invenção ficcional é a necessidade de que a projeção que a justifica possa ser percebida intuitivamente.

Trabalhando com projeções do futuro, as narrativas de ficção científica tendem a dar especial atenção à construção dos contextos históricos utilizados para abrigar a trama. Não se trata apenas de definir com exatidão um espaço e um tempo para a narrativa; mais do que isso, a ficção científica procura desenvolver um contexto ficcional que preencha com sucesso a distância entre o leitor e a localização histórica da trama. Em outras palavras, a narrativa dá especial atenção à construção do passado de sua trama, um passado futurístico deve ser elaborado como o contexto do futuro proposto. Assim, em *Fundação*, por exemplo, um passado de exploração e conquistas espaciais é impregnado na trama, justificando o cenário apresentado. Em *Um estranho*

¹¹¹*Ibid*, p. 142.

em uma terra estranha essa ação é ainda mais clara, já que os detalhes do passado da trama são revelados com cuidado, pois servem de justificativa para as reviravoltas da narrativa:

Os russos mandaram a primeira nave à Lua e ela espatifou-se. Os E.U.A e o Canadá juntaram-se para mandar uma. A nave voltou, mas sem deixar ninguém na Lua. Depois, enquanto os Estados Unidos e a Comunidade Britânica estavam se preparando para enviar um foguete tripulado sob os auspícios da Federação e a Rússia estava organizando, por sua vez, uma viagem semelhante, a General Atomics passou-lhes à frente. Lançou uma nave, de uma ilha arrendada ao Equador, e quando a da Federação, seguida pela da Rússia, chegaram, os homens da Atomic já estavam lá, tranqüilamente sentados e parecendo muito satisfeitos. Então, a General Atomics, uma empresa suíça controlada por americanos, reivindicou a Lua. A Federação não podia varrê-los de lá e ficar com a presa. Os russos não teriam também conseguido. Por isso, a Suprema Corte decidiu que uma empresa privada, uma mera ficção legal, não podia possuir um planeta. Os verdadeiros donos eram os homens que o tinham ocupado e mantido a ocupação: Larkin e outros. Assim, foram reconhecidos como nação soberana e admitidos na Federação, pertencendo-lhes a parte do leão. Foram dadas algumas concessões à General Atomics e sua subsidiária, a Lunar Enterprises. Isso não agradou a ninguém e a Suprema Corte não era todo-poderosa. Mas foi um compromisso que todos puderam engolir. Disso resultaram normas para a colonização de planetas, todas baseadas na Sentença Larkin e tendo como objetivo evitar o derramamento de sangue. E funcionou, também, pois a Terceira Guerra Mundial não foi resultante das viagens espaciais ou coisas afins. Assim, a Sentença Larkin tem força de lei e aplica-se a Smith.¹¹²

Heinlein firma uma teia de fatos e acontecimentos que antecedem o momento da trama. Para o leitor, tais informações se referem a um possível futuro, enquanto para a narrativa se trata de fatos do passado. São informações que não dizem respeito diretamente às personagens do romance, mas que repercutem sobre elas como o contexto que justifica as reviravoltas da trama. *Um estranho em uma terra estranha* apresenta ao leitor um passado-futuro importante para a trama – o qual não se refere ao passado real, mas ao período que distancia a História do futuro ficcional.

Nesse sentido, volta-se a frisar a importância das convenções temáticas para a ficção científica. O contexto histórico-social no qual se baseia a obra de Heinlein parte

¹¹²HEINLEIN, 1973, p. 25.

de um ponto reconhecido na época de sua escrita: a corrida espacial entre as potências URSS e EUA – assim como a possível iminência da Terceira Guerra Mundial. Retorna-se, desse modo, à ideia da ficção científica como um gênero constituído de uma gramática, para evidenciar a importância das convenções dentro dele. Na definição de Northrop Frye, o “problema da convenção é o problema de como a arte pode ser comunicável”.¹¹³ A ficção científica, em especial devido ao seu apreço conceitual, é um gênero interessado essencialmente na comunicabilidade. Mais do que a elaboração estética, almeja-se uma recepção cognitiva universal, na qual as ideias sejam assimiladas – independentemente da maior ou menor elaboração estética.

Frye define o estudo dos gêneros em analogias de formas; e na ficção científica a forma é acentuadamente dependente das convenções que a antecedem. Se a ficção científica pode ser definida como um signo prévio de suas obras, é importante notar que tal signo é caracterizado pelas convenções que o estabelecem como gênero. Afirma-se, desse modo, que o gênero existe em confluência com suas próprias convenções vigentes, enquanto a originalidade das obras não é devida à discordância quanto a tais convenções, mas às suas possíveis proposições científicas originais. No sentido de apresentar um resultado reconhecível, mais natural ao leitor, a ficção científica é um fenômeno literário claramente sedimentado em arquétipos – entendendo estes como símbolos típicos e recorrentes que servem para unificar e integrar o corpo do gênero.

É importante, porém, ressaltar que os arquétipos são mais claramente percebidos na “literatura altamente convencional”.¹¹⁴ Assim, a ideia da ficção científica como uma literatura juvenil pode ser justificada pelo alto número de convenções sedimentadas no gênero, e a ausência de interesse (até o período da *New Wave*) em ultrapassar tais

¹¹³FRYE, 1957, p. 101.

¹¹⁴*Ibid*, p. 106.

convenções. Por outro lado, nota-se que os arquétipos são um dos mecanismos fundamentais que possibilitam à ficção científica explorar conceitos racionais por meio de imagens fantasiosas.

Apesar de a ficção científica abarcar uma ampla gama de arquétipos, dois tipos podem ser apontados como os referentes às principais preocupações do gênero: os científicos e os morais. São estes os dois eixos essenciais do gênero: a evolução da ciência e as decisões sobre sua aplicação e controle. Enquanto o mundo é percebido pela abordagem científica, o homem é definido pela moralidade de suas decisões. Até o período da *Golden Age* a ficção científica segue um modelo que pouco se afasta dos pressupostos desses dois eixos, buscando retratar o mundo de forma objetiva e clara.

CAPITULO 2

Futuros imediatos: a ficção científica da *New Wave*

A ficção científica e a década de 1960

Ao longo da década de 1960 a ficção científica assistiu ao seu mais recorrente tema – e ainda hoje aquele com o qual ela é mais comumente relacionada – se tornar realidade: a viagem humana ao espaço sideral. Movidas pela disputa da Guerra Fria, as duas potências da época – os Estados Unidos e a União Soviética – investiram recursos financeiros, em quantias antes inimagináveis, no objetivo de empreender a conquista do espaço. O capítulo histórico que viria a ser conhecido como a Corrida Espacial teve seu marco inicial no ano de 1957, quando a URSS lançou o *Sputnik*, o primeiro satélite artificial inserido na órbita terrestre. Com a imagem do *Sputnik* – um pequeno ponto de luz no céu noturno – inspirando tanto esperança quanto temor, os EUA e a URSS transformaram seus programas espaciais em prioridades, almejando conquistar posições na luta política por meio da ostentação de triunfos científicos. Nesse cenário, os primeiros passos do homem na Lua (em 1969, na missão *Apollo 11*, dos EUA), aconteceram saturados pelo contexto político da Guerra Fria, sendo recebidos não apenas como a concretização de um sonho da humanidade, mas também como a vitória do mundo capitalista na Corrida Espacial.

Após a Segunda Guerra Mundial, as grandes nações passaram a avaliar a pesquisa científica por um novo ângulo, compreendendo o papel que ela poderia assumir nas agendas políticas: “a guerra finalmente convenceu os governos de que o empenho de recursos até então inimagináveis na pesquisa científica era tão praticável quanto, no

futuro, essencial”.¹¹⁵ Em especial, as bombas nucleares de Hiroshima e Nagasaki evidenciaram o modo drástico como o avanço científico pode se materializar em poderio bélico, atuando com relevância nas conformações da política internacional.

Todavia, é exatamente com a injeção do capital estatal nas pesquisas – nas especulações estudadas nos laboratórios das universidades – que a ciência conquista seu mais acelerado crescimento. A partir da década de 1960 as pesquisas vão, em uma velocidade cada vez maior, sendo materializadas em tecnologia. “Os *lasers* são um exemplo dessa rapidez. Vistos pela primeira vez em laboratório em 1960, tinham em inícios da década de 1980 chegado ao consumidor em forma de *compact disc*”.¹¹⁶ Nesse caminho, que levou a ciência até o cotidiano, percebe-se que os avanços alcançados na Corrida Espacial foram essenciais. A conquista da Lua pelo foguete da *Apollo 11* serviu tanto para levar ao apogeu o projeto de criação de grandes máquinas, quanto para dar os primeiros grandes passos para a Revolução Eletrônica – por meio dos avanços na tecnologia dos transistores necessários para a navegação e comando dos instrumentos das máquinas espaciais.

Problematizando as diferenças que definem a fronteira entre a Era Espacial e a Era da Informação,¹¹⁷ Scott Bukatman aponta para o modo como os artefatos eletrônicos sitiaram a vida contemporânea. Diferentemente das máquinas da Era Espacial, exibidas como símbolos de uma tecnologia conquistada, os apetrechos eletrônicos se incrustaram no convívio social, tornando-se personagens naturais no cotidiano:

¹¹⁵HOBSBAWM, 1995, p. 526.

¹¹⁶*Ibid*, p. 509.

¹¹⁷Bukatman define a Era Espacial como o período entre o final da Segunda Guerra e o pouso do homem na Lua, em 1969. A Era da Informação seria o período seguinte, inaugurado pela Revolução Eletrônica e vigente até os dias atuais.

As novas tecnologias da Era da Informação proliferaram de modo invisível, circulando fora do espaço e tempo da experiência humana. Essa invisibilidade as faz menos suscetíveis de representação e compreensão, ao mesmo tempo em que os contornos tecnológicos da existência passam a ser mais difíceis de ignorar – e tudo isso acontece ao longo de um período de reduzida expectativa econômica.¹¹⁸

É na percepção dessas mudanças que as ideias dos autores da *New Wave* se fundamentam: ao contrário de focar-se na criação de imagens de uma tecnologia para o futuro, a ficção científica passa a procurar na própria realidade a elucidação para o modo como a tecnologia altera drasticamente a condição humana. Como Ballard sugere, a ficção científica, nos anos 1960, encontrava a possibilidade de uma mudança radical, tendo a chance de abandonar a abordagem do tipo “E se...?” para se interessar pelo “E agora?”.¹¹⁹

Introduzindo pretensões estéticas e uma nova visão cultural no que era antes um gueto literário segmentado e fechado (e muitas vezes desprezado), a *New Wave* foi “a primeira geração de oposição na ficção científica”.¹²⁰ Assumindo as alterações no contexto científico, político e social, os autores da *New Wave* procuraram aproximar a ficção científica daquilo que entendem como uma maturidade maior, intencionando transformar as especulações sobre a tecnologia em plataforma para projetar interpretações sobre uma realidade cada vez mais complexa. Assim, o discurso nítido e objetivo sobre a ciência – fundado na preocupação com suas aplicações práticas e morais – é substituído por uma abordagem mais subjetiva que, sem abandonar o apreço pelo método científico, adota como objeto de interesse a percepção de uma realidade que se recusa a ser apreendida em modelos exatos.

¹¹⁸BUKATMAN, 1993, p. 2, tradução minha. “The newly proliferating electronics Technologies of the Information Age are invisible, circulating outside of the human experiences of space and time. That invisibility makes them less susceptible to representation and thus comprehension at the same time as the technological contours of existence become more difficult to ignore – and all this is occurring during a lengthy period of diminished economic expectation”.

¹¹⁹BALLARD, 2009, p. 152.

¹²⁰DISCH, 2005, p. 29, tradução minha. “...the first generational opposition in science fiction”.

Avaliando a influência onipresente da obra de H. G. Wells na ficção científica da primeira metade do século XX, Ballard sintetiza o que foi a estética adotada pela maioria das narrativas do gênero até então: “tramas simples, narrativa jornalística e uma abrangência limitada para as situações e personagens”.¹²¹ No intuito de transcender o modelo de Wells, os autores da *New Wave* almejam construções narrativas mais complexas, desvencilhando-se da preocupação exclusiva com a exposição de uma estrutura evidente e clara de ideias, para se enveredar em uma elaboração narrativa que intencione não apenas a recepção cognitiva por parte do leitor: “ficções científicas da *New Wave* alegorizavam a exaustão do ‘real’ [...] por meio de uma escrita barroca e elaborada que enfatizava uma materialidade pura”.¹²²

Problematizando a imaginação do futuro instituída pela *Golden Age*¹²³ e contrariando o enfoque exclusivo no pretenso rigor e objetividade, a *New Wave* se rende ao labirinto das discussões humanas, passando a se interessar por conceitos e teorias que escapam a exemplificações exatas: “não devemos somente pensar em conjecturas concernentes às ciências físicas, mas também às ciências humanas, como sociologia ou a história ou a linguística”.¹²⁴ Desse modo, assume-se uma abordagem mais relativa, sublinhada por uma pretensão estética e abandonando a missão de oferecer ilustrações exatas de proposições morais e científicas.

Na intenção de trazer o debate para um nível mais humano, mais imediato, se destaca o mérito de Ballard em fazer a transposição dos foguetes, ícones imagéticos da

¹²¹BALLARD, 1997a, p. 197, tradução minha. “...simple plots, journalistic narrative, and standard range of situation and character”.

¹²²BUKATMAN, 1993, p. 138, tradução minha. “...the science fiction of the New Wave allegorized the exhaustion of “the real” [...] through a baroque and over-elaborate writing that emphasized a pure materiality”.

¹²³Ao longo das décadas de 1940 e 1950 a ficção científica instituiu uma imagem reconhecida de maneira natural para o futuro; as histórias imaginadas ao longo da *Golden Age* consolidaram a base do que se entende, ainda hoje, como o caminho da evolução científica.

¹²⁴ECO, 1988, p. 169.

ficção científica, para os automóveis do cotidiano. “O que a *New Wave* ofereceu foi ficção científica sem naves espaciais. No futuro de Ballard, o programa espacial, ainda em sua infância, foi transformado em uma ruína gótica, um castelo pós-apocalíptico”.¹²⁵ Enquanto a geração anterior da ficção científica se propunha a discutir conjecturas inalcançáveis, a *New Wave* trabalha a sugestão de que o gênero pode – sem a necessidade de abandonar o caráter especulativo e a relação com o método científico – ser relacionado com questões e elementos imediatos do cotidiano.

A concepção da tecnologia como um elemento capital da condição humana encontra ressonância na obra de autores que, apesar de não se afiliarem diretamente à ficção científica, introduzem elementos dela em suas obras: “Barth, Vonnegut, e especialmente Pynchon e Burroughs, utilizaram as linguagens da tecnologia e da ficção científica em reformulações acentuadamente reflexivas e autoconscientes”.¹²⁶ No entanto, é na *New Wave* que a compreensão da tecnologia como personagem da existência humana encontra sua maior ênfase, sendo pressuposto que a ficção científica deve abandonar a projeção de futuros distante para se focar na avaliação especulativa do presente real, no sentido de evidenciar os meandros de uma realidade moldada pela volatilidade da tecnologia moderna.

Esse deslocamento nas orientações da ficção científica encontra um paralelo no modo como o pós-estruturalismo – ou Desconstrução – procura questionar as pretensões científicas do Estruturalismo. Mesmo que o empenho pela narrativa pautada na abordagem de cunho científico se mantenha no cerne do gênero, a atração por se enveredar por um caminho menos objetivo e restrito deixa transparecer a desconfiança

¹²⁵DISCH, 2000, p.106, tradução minha. “What the New Wave offered was science fiction without spaceships. In the Ballardian future, the space program, then in its infancy, was transformed into a gothic ruin, a postapocalyptic Tintern Abbey”.

¹²⁶BUKATMAN, 1993, p. 138, tradução minha. “...Barth, Vonnegut, and specially Pynchon and Burroughs, used the languages of technology and science fiction in highly reflexive and self-conscious reformulations”.

com a exatidão dos resultados pretensamente científicos. Assim, se a ficção científica do período da *Golden Age* pode ser aproximada do Estruturalismo,¹²⁷ as transformações do gênero, desenvolvidos ao longo da década de 1960 e consolidadas nos anos 1970, revelam certa sintonia com os princípios do pós-estruturalismo.

Nas primeiras décadas da ficção científica, a grande maioria dos escritores que se destacaram no gênero pode ser inserida na tradição literária que Cyril Connolly define como vernácula.¹²⁸ As narrativas privilegiavam uma linha comunicativa mais patente, optando por uma linguagem simples e objetiva, focada primariamente na exposição de ideias racionais. Tal característica se reflete no estilo narrativo próximo ao jornalístico adotado pelos autores da *Golden Age*, no qual o texto é elaborado em uma cuidadosa e detalhista linha descritiva.

O período da *New Wave*, porém, aproxima a ficção científica de uma estética mais ousada e inventiva, influenciada tanto pelas heranças da vanguarda, quanto pelas novas experimentações estéticas sugeridas pela crítica. A influência da linguagem de Joyce é abertamente assumida por autores como Burroughs e Ballard,¹²⁹ enquanto cada vez mais se estreitavam os laços com as ideias desenvolvidas pelos estudos culturais nas universidades.

Porém, além do interesse estético, a ficção científica dos autores da *New Wave* é marcada por uma nova orientação temática. Tal mudança é muito bem exemplificada no

¹²⁷SCHOLES, 1975.

¹²⁸Em seu estudo crítico *Enemies of promise* (1961), Connolly divide os escritores em duas categorias: mandarim e vernáculo. A primeira se refere à literatura que almeja um maior desenvolvimento da palavra, afastando-a da linguagem falada em complexas elaborações estéticas, enquanto a segunda aponta para a literatura centrada na capacidade descritiva, que intenciona primordialmente uma comunicabilidade eficiente.

¹²⁹Ballard afirma que “*Ulysses* abriu meus olhos para um mundo infinitamente mais rico e desafiante” (1997, p. 145, tradução minha; “*Ulysses* opened my eyes to an infinite richer and more challenging world”), ao mesmo tempo em que aponta William Burroughs como o legítimo sucessor do projeto iniciado em *Finnegans Wake* (*Ibid*, p.126).

conceito de *inner-space*,¹³⁰ discutido vigorosamente por Ballard em seus textos críticos. Para o autor, era necessário para a ficção científica o salto metodológico que possivelmente levaria à concepção sobre como as mudanças tecnológicas do cotidiano afetaram de maneira drástica a psicologia individual e coletiva, na qual se incrustaram novas imagens arquetípicas. Assim, a elaboração ficcional da percepção humana seria um tema tão legítimo na ficção científica quanto as viagens espaciais. Desinteressada por batalhas com alienígenas ou descobertas de mundos e dimensões inimagináveis, a ficção de Ballard toma como tema as peculiares características da psicologia do homem moderno, viajando não por galáxias longínquas, mas pelas percepções relativas, cada vez mais profundamente enraizadas no cotidiano. Percebe-se, assim, que a ficção de Ballard não se interessa pelas naves espaciais em si, mas pelo efeito que elas têm sobre a imaginação e intelecto do homem moderno.

Essa é uma mudança aguda, que leva as narrativas a abandonarem as aventuras tradicionais em prol de imagens saturadas de simbolismo, passando a explorar o discurso racional por meio de signos que toquem a imaginação do leitor em um nível inconsciente. A ficção científica passa a não mais se desenvolver exclusivamente por signos objetivos, mas também por imagens que despertem uma percepção latente, afiliada a temores e esperanças que, apesar de enraizadas no imaginário moderno, são ainda incompreendidas pela cultura.

Nessa perspectiva, uma mudança que marca a *New Wave* é a extinção da certeza de que o homem é o detentor da tecnologia. Enquanto na *Golden Age* as personagens normalmente eram cientistas ou inventores, na *New Wave* o primeiro plano passa a ser ocupado pelo cidadão comum. Na *New Wave* o mote essencial é que o futuro já está em

¹³⁰O termo pode ser traduzido ao pé da letra como “espaço interior”. É o conceito traçado por Ballard para, em contraponto ao *outer-space* (“espaço exterior”, termo em inglês para o espaço sideral), definir a possibilidade da ficção científica se enveredar pela psicologia individual do homem moderno.

andamento e a tecnologia redefiniu a condição do homem moderno, em suas mais diversas características.

Assim, a questão sobre os meios de controle da tecnologia, tão recorrente nas obras anteriores, passa a ser tida como irrelevante na *New Wave*, não no sentido de que tenha sido solucionada, mas o contrário: a esperança de que tal controle possa ser aplicado é vista como pueril, já que, confrontada com uma tecnologia irreversivelmente desajustada e independente, a ideia do cientista como gestor seria mera ingenuidade. No universo temático da *New Wave*, a disseminação tecnológica não mais depende do homem, ela é uma entidade ativa, capaz de se multiplicar e apoderar-se do espaço onde antes não se concebia ser possível sua existência. A ciência deixa de ser vista como um projeto em desenvolvimento para se tornar um fenômeno enraizado nos alicerces do tecido social. Desse modo, as especulações da ficção não mais se referem ao futuro – como um distante porvir –, mas às indagações sobre o real significado do presente.

Uma das principais mudanças nas características narrativas do gênero é a dissipação do traço de aventura nas tramas; não necessariamente um ofuscamento, mas um distanciamento dos elementos que usualmente são entendidos como aqueles que compõem uma aventura. Ao invés de se sustentar nas intrigas baseadas em dualidades – de herói e vilão, fracasso e vitória, ou protagonista e seu par romântico – os autores da *New Wave* almejam tramas mais complexas, que relacionem, aos conceitos debatidos, os elementos que as impulsionam. As batalhas, lutas e perseguições são substituídas por intrincadas tramas de investigação ou conspirações, que, mesmo abrindo mão dos chavões da aventura, não abandonam as reviravoltas no enredo como motivações ao prosseguimento da narrativa. Em uma obra como *The ticket that exploded* o elemento

que sustenta a trama de espionagem e perseguição é um vírus ligado à palavra,¹³¹ o qual se confunde com – e afeta – a própria estética do romance.

De maneira similar, a compreensão da ideia de invenção é problematizada: ao invés de simples invenções, no sentido de novos e inéditos aparatos, as obras propõem, em alguns casos, novos usos da tecnologia já existente. Em *Crash*, por exemplo, não existe uma invenção em si, já que o principal objeto tecnológico da trama são os automóveis do dia-a-dia. O livro, no entanto, propõe uma nova utilização para eles, vinculando-os a uma percepção intimamente ligada à pulsão sexual. Diferentemente de apresentar uma nova invenção, um novo objeto, *Crash* propõe um novo jogo, uma nova modalidade pautada por uma subjetividade perceptiva, que pretende esclarecer um aspecto latente de um aparelho tecnológico que já faz parte – de maneira capital – do cotidiano moderno. Mesmo nos casos em que existe uma nova invenção – como a droga da genialidade de *Camp concentration* –,¹³² a originalidade da invenção é colocada em segundo plano diante da originalidade de sua aplicação; ou seja, a questão dos efeitos da tecnologia, de sua percepção, é assumida como mais interessante do que a criação em si. A exploração ficcional não se lança mais sobre as possíveis novas máquinas do futuro, mas sobre o debate dos efeitos – tanto os já reais, quanto os potenciais – que elas impõem sobre a humanidade.

Essa nova leitura da tecnologia é conjugada com a visão política dos autores, que normalmente, em maior ou menor nível, se opunham à conformação vigente. No

¹³¹O romance trabalha com a ideia da linguagem como um vírus, disseminado como meio de condicionamento da existência humana – em termos psicológicos, sexuais e eletrônicos (BURROUGHS, 1992c). O livro é protagonizado pelo agente Lee, o qual tem a missão de investigar os métodos de controle – no caso, o vírus da linguagem – disseminados pela *Nova Mob* (uma organização interestelar de criminosos).

¹³²Narrada em um cenário de guerra – inspirado nos acontecimentos da Guerra do Vietnã –, a trama do romance tem como foco o experimento conduzido com prisioneiros de um campo de concentração, no qual o vírus da sífilis é modificado no intuito de criar uma droga que induza os usuários à genialidade; apesar de inicialmente funcionar, proporcionando aos prisioneiros diversas novas percepções intelectuais, a droga eventualmente leva seus usuários a um colapso mental.

contexto vislumbrado pela *New Wave*, tecnologia e política se confundem: uma se faz influente sobre a outra, existindo o pressuposto de que as especulações sobre o futuro da ciência não poderiam ser dissociadas da concepção política e social. Interpretando o momento anterior à década de 1960 – o temor nuclear –, e os próprios acontecimentos da década – a chegada do homem na Lua, por exemplo –, compreende-se que os interesses políticos definem as diretrizes adotadas pela pesquisa científica, enquanto os sucessos e fracassos desta são capazes de definir os rumos da política em níveis regional e mundial.

Nesse sentido, a ficção é transposta (ou pelo menos se tenta transportá-la) até um novo patamar de experimentação social: a construção do texto ficcional se confunde com a elaboração da teoria social e política, e os potenciais vislumbres do universo da ficção passam a ser entendidos como o instrumento de experimentação para a compreensão dos detalhes e peculiaridades do mundo moderno. A especulação passa a ser assumida como uma ferramenta de compreensão da realidade. Distinto de um mero joguete mental, o ato especulativo é desenvolvido como um meio de evidenciar as características inerentes e ainda não esclarecidas da realidade; pois esta teria se tornado, nas últimas décadas, tão intrincada e inconstante que apenas o exercício de especulação goza da liberdade, ousadia e maleabilidade necessárias para sua compreensão. Em um mundo que se modifica com cada vez mais velocidade, a capacidade abduativa torna-se essencial – na medida em que, exponencialmente, fica mais difícil, no campo das ciências humanas, suprir as devidas formalidades para a comprovação científica.

A ficção passa, nesse sentido, a ser traçada como um mecanismo motivacional para o debate teórico-crítico. Mesmo que a fronteira com a análise teórica seja assumida e respeitada, a ficção científica, a partir da década de 1960, passa cada vez mais a se destacar como um meio apto a motivar o pensamento teórico e filosófico. Ballard, nome

de destaque da *New Wave*, serve bem de exemplificação para essa proximidade: “Foi Ballard quem, antes de Jameson, isolou a ‘morte do afeto’, a ‘moratória no passado’ e a irrelevância da ‘natureza subjetiva da existência’ como marcos da vida contemporânea”.¹³³ Parte da teoria sobre o pós-modernismo encontra, assim, um reflexo prévio na ficção científica das décadas de 1960 e 1970 – momento em que os autores aproximaram as especulações ficcionais de um extremo mais imediato e humano –, na qual destaca-se a pretensão de trazer à tona aspectos latentes da realidade moderna.

As especulações, nesse contexto, passam a ser confundidas com diagnósticos. As leituras sobre *Crash* são um bom exemplo dessa perspectiva. Apesar de o livro claramente trabalhar com especulações calcadas em sua hipótese central,¹³⁴ o romance é muitas vezes lido como uma elucidação sobre os aspectos, existentes em segundo plano, do cotidiano moderno. Se Ballard parte de uma suposição sobre a condição social/emocional na Europa da segunda metade do século XX – elaborando sua hipótese sobre tal contexto –, a força dos signos criados pelo autor sustenta uma leitura que entende as conclusões de tal hipótese como revelações; ou seja, a recepção eleva a abdução ao nível de evidência. O que é especulação passa a ser visto como uma documentação sobre os aspectos não evidentes da realidade.

Crash, nesse sentido, já adianta a lógica que passa a ser adotada por parte da teoria do pós-modernismo: as especulações criadas pelo romance têm a função de justificar sua hipótese. São as elaborações de Ballard sobre a utilização dos automóveis como instrumentos para o prazer carnal que comprovam a conexão entre o acidente de carro e o desejo sexual. Os fatos são ajustados à teoria, e não o inverso; tal lógica se

¹³³BUKATMAN, 1993, p. 6, tradução minha. “It was Ballard who, in advance of Jameson, isolated ‘the death of affect,’ the ‘moratorium on the past,’ and the irrelevance of ‘the subjective nature of existence’ as hallmarks of contemporary life”.

¹³⁴Em sua autobiografia (2009), Ballard relata que *Crash* foi elaborado sobre a hipótese bem definida – e previamente experimentada em outros meios – do vínculo entre o prazer sexual e o acidente de automóvel. Assim, a hipótese filosófica que se observa no romance é exatamente o seu marco fundador.

encaixa bem na concepção de uma obra de ficção, mas é problemática – como será estudado no capítulo seguinte – se transposta para o discurso teórico-crítico.

Entretanto, nota-se que a elaboração narrativa da ficção científica mantém a orientação alegórica. A argumentação dos autores é apresentada por meio de símbolos representativos, metáforas que procuram representar seus objetos ao mesmo tempo em que oferecem a expectativa de uma leitura mais profunda sobre eles. Alienígenas, viagens no tempo, foguetes ou planetas distantes são ainda importantes como matéria-prima para a construção das metáforas científicas do gênero. A ficção científica mantém a liberdade para levar suas propostas sociais, políticas e filosóficas a lugares inéditos por meio da elaboração metafórica, a qual, mesmo ligada a uma pretensa plausibilidade, é essencialmente fantasiosa.

Explorando essa riqueza na construção imagética, Ballard enfatiza a proximidade entre a ficção científica e a mitologia. Para o autor, o gênero é a única literatura capaz de criar uma mitologia apta a cristalizar os aspectos capitais da condição moderna¹³⁵. Emparelhada com o mais importante elemento definidor da realidade atual – a ciência –, a ficção científica resguardaria a capacidade de criar as imagens necessárias para naturalizar a compreensão da modernidade tecnológica. Destaca-se, assim, a importância que Ballard dá à elaboração imagética. Ao imaginar um mundo alienígena, por exemplo, é crucial saturá-lo com características e elementos passíveis de estabelecerem conexões com as percepções inconscientes que delimitam o debate racional almejado pelo autor. Nesse sentido, volta-se a destacar que a ficção científica trabalha por meio de uma relação entre o inconsciente e o racional, na qual o universo dos sonhos é utilizado para motivar os preceitos da argumentação lógica do autor.

¹³⁵ Ballard utiliza muito o termo “mitologia moderna”, o qual aplica como um conceito diferente do proposto por Barthes. Ballard almeja uma mitologia para a modernidade – que a explique –, enquanto Barthes procura diagnosticar a mitologia que surge na modernidade, moldada e adequada aos seus princípios, mas não necessariamente representando suas imagens.

Mesmo que as especulações sejam pensadas e construídas racionalmente, não se deve esquecer que encontram motivação nas expectativas e nos sonhos gerados pela evolução científica.

Percebe-se, entretanto, que os autores da *New Wave* se desvinculam da lógica icônica – fundamentalmente presente nas obras anteriores do gênero. O modelo de ação e reação – de fato e explicação – é abandonado em prol do interesse por uma nova complexidade subjetiva. Próxima ao debate do pós-modernismo, a *New Wave* cultiva uma interpretação relativa das imagens e conceitos, na qual não existe uma certeza e pressupõe-se que a própria abordagem já altera, necessariamente, o significado. Alienígenas seriam alienígenas apenas aos olhos do homem. Conceitualmente a *New Wave* entende que é a abordagem a responsável por demarcar a percepção sobre o objeto; e no campo das especulações, as peculiaridades da perspectiva individual são vitais.

***Almoço nu* – tecnologia orgânica**

Defendendo o desenvolvimento da ficção científica por um caráter exclusivo de sátira social, Kingsley Amis afirma que o sexo deve ser colocado de fora do limite de temas reservados ao gênero.¹³⁶ Essa posição justifica-se no desejo por uma abordagem exclusivamente intelectual, em detrimento da emocional, que dominou o gênero durante a *Golden Age*. Como exposto no capítulo anterior, a preocupação que funda a ficção científica é a de tecer conceitos, teorias e ideias – dentro de um escopo objetivo e que

¹³⁶AMIS, 1963, p. 74-94.

alcance o leitor no plano cognitivo. O sexo, nesse contexto, surge como ruído na narrativa objetiva da ficção científica. Diferentemente das obras que almejam uma compreensão do universo emocional da personagem, como indivíduo, o interesse da ficção científica se concentra, *a priori*, no debate intelectual orientado pelo conceito de sociedade. Na compreensão exposta por Amis, o sexo, o desejo carnal, desponta como inimigo da lógica, elemento que seduz o homem para longe da objetividade científica.

A ausência de interesse em abordar o desejo sexual, em um plano emocional, pode ser percebida na grande maioria das narrativas de ficção científica anteriores aos anos 1960. *Nave escrava*, por exemplo, apresenta viradas em sua trama motivadas tanto pelo desejo do protagonista de re-encontrar sua esposa, quanto de se envolver como uma das personagens coadjuvantes.¹³⁷ No entanto, mesmo que esses desejos definam o desenrolar da trama, eles são apresentados de forma superficial, como meras informações, não havendo o interesse de lhes extrair nada mais do que pretextos para conduzir a trama pelo caminho intencionado. Mesmo que reconhecido como uma manifestação emocional, o desejo do protagonista pela espiã das forças americanas é narrado meramente como uma ação empreendida pela personagem – uma escolha exposta de forma objetiva e utilizada como elemento para o desenvolvimento da aventura.

Nos clássicos *Fundação* e *Encontro com rama*,¹³⁸ a narrativa sequer expõe o reconhecimento da distinção entre os sexos ou a possibilidade do desejo sexual. Em outras obras, mesmo que o desejo surja como o elemento motivador da trama, ele é explorado simploriamente como o clichê do herói que salva sua parceira dos perigos.

¹³⁷Publicada pela primeira vez em 1956, *Nave escrava* (POHL, 1977) transcorre a partir de uma guerra mundial, motivada por questões religiosas. O protagonista, membro do exército norte-americano, é alocado no projeto secreto de codificação da linguagem dos animais. Transferido para o campo de batalha, ele se envolve com uma espiã norte-americana, adentrando no território inimigo onde sua esposa é mantida como refém.

¹³⁸CLARKE, 1976.

Entretanto, é interessante notar que, em casos como *Starship troopers*,¹³⁹ a excessiva ausência da perspectiva sexual justifica interpretações que percebem sugestões sexuais nas entrelinhas:

O que me constrange em relação a esse livro não é tanto sua visão política, mas sua ingenuidade; ele parece não saber sobre o que realmente é. [...] eu vejo *Starship troopers* como um valioso tesouro sobre revelações do inconsciente. O herói é um homossexual de um tipo bastante identificável. [...] Em quatro ocasiões diferentes, quando se sugere no livro que as mulheres têm atração sexual, os únicos exemplos de tal tema no livro, cada uma das vezes, dentro de uma única página, o herói procura briga com outro recruta – sempre insistindo que tal sugestão é uma piada.¹⁴⁰

Dominada quase exclusivamente por personagens masculinas, a aventura militar de *Starship troopers* faz alusões às mais diversas características machistas, procurando desenhar um cenário de combatentes no ápice de suas masculinidades; a narrativa, no entanto, evita abordar a sexualidade.¹⁴¹ Para leitores das últimas décadas, um ambiente tão exageradamente masculino soa forçado e estranho, denotando a possibilidade de que tal fixação esconda algo.¹⁴² Assim, a própria intenção de evitar o assunto acaba por lançar luz sobre o tema do sexo.

Desse modo, mesmo que polêmica, a afirmativa de Amis a respeito da necessária ausência da abordagem sexual na ficção científica encontra respaldo na leitura de obras da *Golden Age*, que tradicionalmente desviam-se da possibilidade de tal abordagem, no sentido de cultivar uma narrativa conceitualmente clara. Entretanto, vale

¹³⁹HEILEIN, 2006.

¹⁴⁰DISCH, 2005, p. 13-14, tradução minha. “What is embarrassing to me about this book is not its politics as such but rather its naivete, its seeming unawareness of what it is really about. [...] ...I find *Starship troopers* to be, in this respect as well, a veritable treasury of unconscious revelations. The hero is a homosexual of a very identifiable breed. [...] On four separate occasions, when it is hinted in the book that women have sexual attractions, the only such instances in the book, each time within a single page the hero picks a gratuitous fistfight with the other servicemen – and he always insists on what a lark it is”.

¹⁴¹Em seu romance seguinte, *Um estranho numa terra estranha*, Heinlein faz o contrário, apresentando o elemento sexual em primeiro plano, com as personagens cultivando um comportamento que indica a maior liberdade sexual do futuro imaginado – ou, dependendo da interpretação, a maior promiscuidade.

¹⁴²É interessante notar que a adaptação do livro para o cinema – de 1997, com roteiro de Edward Neumeier e direção de Paul Verhoeven – coloca o sexo no primeiro plano, introduzindo mulheres nos mesmos pelotões que os recrutas, dividindo o mesmo banheiro e sem alusões à suposta homossexualidade do protagonista.

notar que não é à mera presença do desejo sexual que Amis faz objeção, mas especificamente à hipótese de o interesse sexual se transformar no foco do principal viés da ficção científica: as especulações.

O debate a respeito da presença sexual na ficção científica encontra ressonância em elementos fundamentais de uma das obras que servem de matriz ao gênero: *Frankenstein*, publicado pela primeira vez na Inglaterra pré-vitoriana. No romance de Mary Shelley, a revolta da criatura é motivada por sua evidente solidão: impossibilitado de gozar da companhia de uma amante, o monstro assassina a esposa de seu criador na noite de núpcias do casal. A vida criada pela mão humana é incapaz de explorar o desejo carnal – sua existência é solitária e conseqüentemente desprovida das nuances emocionais do ser humano. O potencial vínculo entre ciência e sexo passa a ser assombrado pelo prognóstico da extinção da fronteira que separa o humano de suas criações, pois subentende-se a perspectiva de que a união do monstro com uma parceira significa a supressão da fronteira que o separa do humano.

Defendendo a ausência do elemento sexual no gênero, Amis deseja a evolução da ficção científica exclusivamente como literatura de sátira social: contanto que não seja desvirtuada pelo individualismo sexual, a objetividade das especulações dos autores do gênero existiria puramente em sintonia com a interpretação social. Contrariando esse pressuposto, a introdução de elementos sexuais nas especulações obriga a ficção científica a reconhecer o ato de olhar o corpo humano, de avaliar sua conjugação com não apenas a presença do homem, mas também de sua psicologia. Publicado pela primeira vez no final da década de 1950, *Almoço nu* insere a ciência, a sátira e a escatologia no mesmo espaço, inaugurando exatamente essa proximidade entre a expectativa científica e a mente e o corpo humanos.

O pressuposto da ficção científica como uma preparação para o futuro – um alerta sobre suas possibilidades e perigos – é revisto em *Almoço nu*, que explora a relação do homem com a ciência em uma perspectiva mais íntima – na qual mais do que interesse em alertas para o futuro, espera-se evidenciar as conjugações que já se formam entre a ciência e o homem. Assim, o humano e o científico partilham o mesmo espaço, em um argumento que entende a iminente imposição de uma nova ordem perceptiva ao homem, pautada agora pelo horizonte científico.

Hoje os nervos do homem nos cercam; eles foram para o exterior como um ambiente eletrônico. O sistema nervoso humano pode ser reprogramado biologicamente tão facilmente quanto qualquer rede de rádio. [...] *Almoço nu* documenta estratégias privadas da cultura da era eletrônica. [...] Burroughs é o único que tenta reproduzir na prosa aquilo a que nos acomodamos diariamente como aspectos comuns da vida na era eletrônica.¹⁴³

No universo de *Almoço nu*, o espaço entre o indivíduo e o cenário é minimizado ao máximo – um define o outro. Trabalhando o universo da *junk*, o romance expõe um horizonte eletrônico.¹⁴⁴ Sob a ação da *junk*, não existe mais o legítimo humano ou o legítimo científico: “O homem ocidental está se externalizando por meio de engenhocas”.¹⁴⁵ A expressão humana – incluindo o desejo sexual – se dá em conjunto com as plataformas tecnológicas. Burroughs vislumbra um mundo no qual a criatura já encontrou sua parceira, e o casamento entre elas, apesar de não reconhecido, já foi consumado. Entre o *junky* e a *junk* não existe diferença, a alucinação sexual é a alucinação da *junk*. Nesse contexto, o que resta é se enveredar por essa nova relação

¹⁴³MCLUHAN, 1964, tradução minha. “Today men's nerves surround us; they have gone outside as electrical environment. The human nervous system itself can be reprogrammed biological as readily as any radio network can alter its fate. [...] *Naked lunch* records private strategies of culture in the electric age. [...] Burroughs is unique only in that he is attempting to reproduce in prose what we accommodate every day as commonplace aspects of life in electric age”.

¹⁴⁴Na mais recente tradução do romance, por Daniel Pellizzari (2005), optou-se por manter os termos *junk* (drogas), *junky* (drogado) e *junkies* (drogados) em inglês. De acordo com essa tradução, os termos serão mantidos em inglês ao longo da dissertação.

¹⁴⁵BURROUGHS, 2005, p. 33.

constituída, aceitando que a tecnologia apagou a forma anterior do homem e inaugurou um novo momento na História, uma nova fase a ser compreendida.

Colocando em segundo plano a preocupação com o controle humano sobre suas invenções, *Almoço nu* envereda por questões sobre como a ciência é capaz de subverter o humano – em sua acepção individual e social. Explorando o modo como as percepções individuais e coletivas são alteradas e tensionadas devido ao uso das drogas, Burroughs cria um mosaico de realidades paralelas, todas relacionadas com o cotidiano e sustentadas na união da mente humana com elementos químicos. *Almoço nu* é a primeira obra influente a propor uma reviravolta na metodologia da narrativa científica: a ciência não se materializa em invenções ou teorias, mas nas substâncias que transportam o olhar humano para um novo universo perceptivo.

A concepção do romance reconhece as drogas como elementos químicos, e resguarda a respeito delas uma visão pretensamente científica: “Não tenho dúvidas que o efeito da cocaína poderia ser facilmente reproduzido por uma corrente elétrica que ativasse os circuitos da droga no cérebro...”.¹⁴⁶ Ao longo da narrativa elas são descritas em detalhes, em uma prosa que procura retratar as características do uso de cada uma – no sentido de identificação, explicação e interesse. A inserção de notas explicativas em re-edições do romance e a publicação de anexos como “Carta de um perito no vício em drogas perigosas” refletem o interesse de sustentar o caráter de relato impregnado à prosa.¹⁴⁷

Porém, são essas mesmas drogas que catalisam os momentos de escatologia do livro, nos quais as personagens se envolvem em alucinações de sexo e violência:

¹⁴⁶*Ibid*, 2005, p. 33.

¹⁴⁷*Almoço nu* foi re-editado várias vezes, existindo diferentes versões do livro. A edição brasileira de 2005 traz algumas notas de rodapé que não estão presentes na primeira versão do livro, nem na versão em inglês de 2005. Já os anexos, entre eles “Carta de um perito no vício em drogas perigosas” (BURROUGHS, 2005, p. 258-276), estão presentes em diversas versões, incluindo as duas citadas.

Robert, por sua vez, urra de ódio como um elefante ferido, corre até a cozinha e arma-se com um cutelo de talhar carnes... [...] Um *gourmet* idoso, com os olhos insanos e injetados de um babuíno, prepara o nó de forca com o cordão de veludo vermelho... Quando se vê acuado, em perigo iminente de sofrer no mínimo um desmembramento, A.J. lança mão de seu trunfo... Joga a cabeça para trás e chama os porcos a plenos pulmões [...] Fulminado por um ataque cardíaco, Robert desaba no chão como uma árvore gigantesca e é devorado pelos porcos...¹⁴⁸

Evidencia-se a conjugação dos elementos químicos com a psicologia humana, a potencialização dessa união e seus efeitos irreversíveis: quando a ciência é projetada sobre o homem, ou o contrário, um novo significado é criado.¹⁴⁹ No universo de *Almoço nu*, a *junk* não é mais mera criação do homem, ela é um elemento de vida própria, capaz de se infiltrar nos meandros da realidade, alterando-a de forma drástica: “O dependente funciona no tempo da *junk*. Seu corpo é seu relógio, e a *junk* escorre por dentro dele como em uma ampulheta”.¹⁵⁰ A evidente distância que separa criação e criador é perdida; a simbiose entre os dois gera um elemento novo, responsável por uma drástica mudança na percepção humana – um horizonte desconhecido.

Conjugando o homem e a ciência no mesmo ponto do espaço e do tempo, a ficção de Burroughs desponta como um meio para a exposição da psicologia humana. Desinteressado pela proposição de invenções científicas, Burroughs se distancia também do discurso moral. Seu foco é na psicologia individual inaugurada pela conjugação do homem com a tecnologia.

É nesse sentido que se percebe a Interzona do romance, o mundo paralelo que não se localiza em outra galáxia ou dimensão, mas nas dobras da realidade cotidiana. Carente de um reconhecimento, o universo dos *junkies* é o espaço no qual os nervos eletrônicos do homem são expostos como parte do próprio ambiente.

¹⁴⁸BURROUGHS, 2005, p. 157.

¹⁴⁹SUVIN, 1988, p. 187.

¹⁵⁰BURROUGHS, 2005, p. 222.

A [Inter]Zona é uma única e imensa construção. Os cômodos são feitos de um cimento plástico que se dilata para acomodar as pessoas, mas quando muitas delas abarrotam um cômodo ouve-se um delicado *pop* e quem está sobrando atravessa a parede até parar na casa ao lado – na cama ao lado, sendo mais exato, já que em sua maioria os cômodos consistem em camas onde se conduzem os negócios da Zona. Como se fosse uma imensa colméia, a Zona é sacudida pelo zunido de sexo e comércio.¹⁵¹

A obra cultiva o interesse científico, trazendo à tona os elementos de uma nova ciência que ganha corpo nos meandros da realidade. Entretanto, contrariando os pressupostos do método científico, *Almoço nu* abre mão da distância para com o objeto de estudo, sendo a própria narrativa fruto da nova percepção que procura retratar. Tanto a abordagem sentimental, quanto a objetividade científica são anuladas em prol do pressuposto novo caráter humano – a percepção eletrônica, química, sustentada pela inerente conjugação homem/ciência. Lido como obra de ficção científica, *Almoço nu* pode ser apontada como a celebração da morte do humano e do científico diante do nascimento de algo novo – materializado na narrativa dos *junkies*, as primeiras cobaias do nova ordem.

Burroughs, desse modo, avança contra a percepção objetiva da ciência: não há distância entre criador e criatura, ambos são personagens atuantes no universo do romance. Nesse sentido, muito do mérito do autor pode ser verificado no modo como desacredita as dualidades da ficção científica: robôs (criação) e cientista (criadores), ou planetas desconhecidos (explorações) e astronautas (exploradores) não existem mais. Em *Almoço nu* os elementos científicos são transformados em personagens, e todas as personagens existem no mesmo plano. O espaço que separa a *junk* e o *junky* é mínimo e ambos são responsáveis pela construção do espaço perceptivo no qual a narrativa se desenrola: os *junkies* são simultaneamente os criadores, as invenções, as vítimas e os exploradores da Interzona.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 186.

Almoço nu, nesse panorama, pode ser apontado como uma das obras fundadoras da perspectiva pós-moderna do ciborgue. A ciência se faz sobre a carne humana, o homem se faz pelos nervos eletrônicos, e não mais se nota a distinção entre a tecnologia e o humano. A Interzona é uma alucinação química, mas é ao mesmo tempo humana: “Dentro da caverna calcária, encontrei um homem com a cabeça de Medusa dentro de uma caixa de chapéu e disse ‘Tenha cuidado’ ao inspetor da Alfândega... Paralisado para sempre com a mão a dois centímetros do fundo falso...”.¹⁵² Seus cenários são reflexos de emoções, expressando desejos, sonhos e pesadelos na forma de construções imagéticas

A preocupação com o controle e a utilização da tecnologia presente no período da *Golden Age* é substituída pelas dúvidas sobre como se posicionar diante da nova ciência que se estabelece; os *junkies* já povoam as ruas das grandes cidades e as portas para a Interzona estão abertas em qualquer beco mal iluminado. Por essa lógica, percebe-se que a criatura de *Frankenstein* já conseguiu sua parceira – o homem já se expressa pela ciência, e vice-versa –, restando a dúvida sobre como será gerida a relação entre eles e quais frutos surgirão.

No universo ciborgue de *Almoço nu*, o próprio corpo humano é palco para a evolução científica; mutações surgem, nervos se espalham pelas lacerações criadas pela agulha, a paranoia transmuta as personagens: “O Comprador adquire uma tez verde-acinzentada e sinistra. O fato é que seu corpo está produzindo sua própria *junk* (ou algo equivalente)”.¹⁵³

É interessante notar a repercussão da abordagem científica de *Almoço nu*, das perspectivas abertas pelo romance, em obras com narrativas mais tradicionais, como

¹⁵²*Ibid*, p. 205.

¹⁵³*Ibid*, p. 24.

Crash. No romance de Ballard, a concepção do vínculo ciência-homem fica bastante evidente quando se sugere a presença do conceito de ciborgue na união sexual entre homem e automóvel.¹⁵⁴ Na exploração de uma nova sexualidade, em linhas similares às de *Almoço nu*, o homem assume simultaneamente o papel de explorador e vítima, de criador e criatura. A personagem Vaughan é o idealizador do movimento que seduz o protagonista, mas é também a vítima, a cobaia, o corpo que se deixa escrever pela inauguração da nova expressão.

Em sintonia com as imagens do pesadelo tecnológico de Burroughs, na ficção científica de Ballard a preocupação com as possibilidades abertas pela ciência é substituída pelo esforço de evidenciar como ela assume o papel de catalisadora das mais primais perversões da psicologia humana. Adotando a enunciação preventiva, a ficção de Ballard aponta para um mundo, via tecnologia, homoganeamente perverso. Nesse panorama, a relação com o conceito de civilização de Sigmund Freud¹⁵⁵ é percebida, na medida em que a ausência de regulação sobre a criação humana ampara a rebelião individual ao contrato social.

Se Freud aponta o uso de entorpecentes como um modo de o indivíduo sustentar as ilusões de sublimação dos instintos, necessárias diante da realidade que os regula, a tecnologia desponta, na ficção de Ballard, como a plataforma para a potencialização, via subversão, desses instintos. Por meio da tecnologia as personagens expressam seus desejos em um ambiente artificialmente livre de controle – no qual, mesmo sem o retorno à natureza, podem gozar de um cenário livre da segurança da civilização e, em consequência, de suas restrições. A tecnologia seria, assim, um meio de mediar o caos, de delimitar o descontrole dentro da sociedade civilizada. Se na *Golden Age* a ficção se

¹⁵⁴BUKATMAN, 1993, p. 305.

¹⁵⁵FREUD, 1974.

preocupava em debater a tecnologia como ferramenta de controle, a *New Wave* – e em especial Ballard – introduz a ideia oposta: a hipótese da tecnologia como a plataforma para a introdução e a mediação da perda de controle.

Relacionando Burroughs com esse painel, é perceptível o caráter de celebração. Apesar de sua obra ser claramente pontuada por um viés preventivo, uma preocupação em relatar os perigos das drogas, ela cultivava também um tom de celebração niilista, um encantamento com o mundo desregulado da *junk*: “*Almoço nu* é essencialmente um trabalho niilista e, como tal, deve ser reconhecido como detentor de um certo poder horrível; mas é introduzido por um prefácio que procura justificá-lo por uma moral ortodoxa”.¹⁵⁶ O discurso moralista é constantemente afrontado pela celebração niilista, que busca envolvimento com as alucinações das personagens e do cenário.

As obras seguintes do autor apresentam menos esse caráter de escatologia e mais interesse na discussão conceitual (os romances da trilogia *cut-up*, inclusive, se aproximam ao gênero da ficção científica com mais naturalidade que *Almoço nu*).¹⁵⁷ Os métodos de escrita *cut-up* e *fold-in* são apresentados ao mesmo tempo como uma adulteração da lógica narrativa e do método científico, uma nova conjunção entre os dois, que intenciona uma elaboração verbal apta a revelar aspectos latentes dos desejos que aborda.

A melhor escrita parecia ter sido feita quase por acidente até o método do *cut-up* ter sido explicitado – todos os textos são, de fato, *cut-ups*; vou retornar a esse ponto – não existe maneira de produzir um acidente espontaneamente. Você não pode *querer* a espontaneidade. Mas você pode introduzir o imprevisto fator espontâneo uma tesoura.

¹⁵⁶LODGE, 1971, p. 165, tradução minha. “*The Naked Lunch* is essentially a nihilistic work and as such it must be granted a certain horrible power; but it is prefaced by a introduction which seeks to justify it on orthodox moral grounds”.

¹⁵⁷Após *Exterminator!*, romance seguinte a *Almoço nu*, Burroughs publicou os três livros nos quais utilizou os métodos *cut-up* e *fold-in*: *The soft machine*, *The ticket that exploded* e *Nova express*. Com as tramas ligeiramente conectadas e marcados principalmente pelo método de escrita do autor, esses romances são conhecidos como trilogia *cut-up*. O método *cut-up* é a proposta de construir a narrativa a partir de colagens aleatórias de trechos de outros textos; enquanto o *fold-in* é a técnica de remodelar o texto ao dobrar as páginas, conectando pontos da narrativa antes afastados.

[...] *Cut-ups* normalmente vêm como mensagens codificadas de especial significado para o cortador. [...] O método do *cut-up* pode ser utilizado no processamento de informação científica. Quantas descobertas foram feitas por acidente?¹⁵⁸

Nesse sentido, a obra de Burroughs volta a produzir ecos em Ballard, que descreve o papel do escritor contemporâneo como “o do cientista, que no campo ou no laboratório, se depara com algo completamente desconhecido. Tudo o que ele pode fazer é estabelecer algumas hipóteses e testá-las contra os fatos”.¹⁵⁹ Essa visão enfatiza a pretensão de explorar as especulações da ficção científica como ferramenta de diagnóstico para uma realidade que renega a objetividade.

Assimilando a base das pretensões de Burroughs, Ballard elabora o que era expresso por um método experimental em uma narrativa mais tradicional. É interessante notar que o próprio autor se aventurou por uma escrita experimental em *The atrocity exhibition*, definindo *Crash* como seu primeiro romance convencional após a experiência.¹⁶⁰ Assim, o que Burroughs elabora segundo uma técnica definida de expressão é assimilado em Ballard na forma de narrativa mais próxima do modelo tradicional, mantendo adesão aos mesmos objetivos.

¹⁵⁸BURROUGHS, 1982, tradução minha. “The best writing seems to be done almost by accident but writers until the cut-up method was made explicit – all writing is in fact cut-ups; I will return to this point – had no way to produce the accident of spontaneity. You cannot *will* spontaneity. But you can introduce the unpredictable spontaneous factor with a pair of scissors. [...] Cut-ups often come through as code messages with special meaning for the cutter. [...] The cut-up method could be used to advantage in processing scientific data. How many discoveries have been made by accident?”

¹⁵⁹BALLARD, 1988, p. 9.

¹⁶⁰BALLARD, 2009, p. 11.

Crash – tecnologia surrealista

Nas obras de Ballard é notória a pretensão de dialogar com o leitor em um nível imagético. O autor traz para o plano principal a construção do espaço, expondo imagens carregadas de significados, em nível intelectual e emocional. As tramas de sua literatura não são orientadas pelas motivações ou ações das personagens, mas, essencialmente, pela revelação dos cenários assolados por uma visão – constante na obra do autor – que pode ser definida como a consciência a respeito da entropia tecnológica.

Essa preocupação com a construção visual justifica a ponderação que define as narrativas de Ballard como “geralmente desprovidas de movimento; elas são, de fato, retratos – retratos, além disso, compostos em uma abrangência restrita de cenas”.¹⁶¹ Essa caracterização se revela especialmente verdadeira com relação aos contos do autor, nos quais a curta duração da narrativa oferece o espaço ideal para a exploração conceitual de imagens. Em “Terminal beach”, por exemplo, a personagem principal se isola em uma ilha utilizada no passado para o teste de armas nucleares, na qual o cenário decadente – de prédios em ruínas e armas abandonadas – é abordado como projeção do declínio psicológico da personagem.¹⁶² Em “The drowned giant” não é necessariamente o cenário o objeto da construção visual, mas o corpo de um gigante que, após aparecer misteriosamente no litoral, é sistematicamente mutilado pela população local, tendo seus membros e órgãos transformados em *souvenirs*.¹⁶³

Essa ausência de “movimento”, no entanto, se revela problemática nos romances. Enquanto nos contos a proposta de esmiuçar os elementos visuais dos cenários em relação com a psicologia das personagens encontra um meio ideal, nas

¹⁶¹AMIS, 1982, p. 13, tradução minha. “...generally without movement; they are indeed pictures – pictures, moreover, of a restricted range of scenes”.

¹⁶²BALLARD, 1995, p. 244-264.

¹⁶³*Ibid*, p. 233-242.

narrativas longas é perceptível a dificuldade de desenrolar a trama sem a presença de válvulas motivacionais claras para a ação das personagens. Avaliando os livros *The crystal world* e *The drought*, Brian Aldiss expõe sua crítica a Ballard na afirmação de que “o problema principal de escrever um romance sem que as personagens levem a cabo um curso de ação definido [...] não foi resolvido. Ballard nunca o resolveu”.¹⁶⁴ Essa crítica encontra certa revisão na sugestão de que os “leitores que reclamam que as personagens de Ballard não ‘lutam’ contra as mudanças que tomam conta de seus mundos não compreenderam a visão do autor: os verdadeiros heróis são os homens e mulheres que seguem a lógica da paisagem”.¹⁶⁵ Nessa interpretação, a base da ficção de Ballard é sintetizada no pressuposto de uma necessária adaptação ao mundo criado pela intervenção tecnológica.

A premissa autoral é a de expor o mundo como uma arquitetura artificial, fundada pela interferência científica sobre a paisagem natural – “um mundo que é de fato um produto de ficção científica, desde que foi trazido à vida pela ciência e tecnologia” –,¹⁶⁶ na qual os conceitos de adaptação, evolução e criação se confundem. Essa perspectiva é bastante nítida nos primeiros romances de Ballard, nos quais a paisagem natural é drasticamente alterada por algum tipo de desastre.¹⁶⁷ Em *The*

¹⁶⁴ALDISS, 1974, p. 300, tradução minha. “The central problem of writing a novel without having the characters pursue any purposeful course of action [...] is not resolved. Ballard has never resolved it”. Com relação a essa citação, vale notar que *Billion year spree* foi publicado pela primeira vez em 1973, mesmo ano em que *Crash* foi lançado. Na revisão que fez do livro, *Trillion year spree*, Aldiss modifica o final da afirmativa: “Ballard só o resolveu em seus romances dos anos 1970, *Crash!* e *Concrete island*, por exemplo, onde a obsessão proporciona um critério mais usual para a trama” (1986, p. 301, tradução minha; “Ballard resolved it only in his novels of the seventies, *Crash!* and *Concrete Island* for instance, where obsession has usurped more normal plot criteria”).

¹⁶⁵PRINGLE, 1984, p. 128, tradução minha. “...readers who complain that Ballard’s characters do not ‘fight’ the changes which overtake their worlds are missing the point: the true heroes are the men or women who follow the logic of the landscape”.

¹⁶⁶*Ibid.*, p. 132, tradução minha. “...a world that is in fact a work of science fiction, since it has been brought into existence by science and technology”.

¹⁶⁷Os quatro primeiros romances de Ballard são: *The wind from nowhere*, *The drowned world*, *The burning world* e *The cristal world*, publicados entre 1961 e 1966. Todos têm como ponto principal na trama algum desastre em larga escala, respectivamente: um longo período de furacões sucessivos em todo

drowned world, a imagem de gigantescas lagoas tropicais avançando contra a paisagem urbana da Europa é desenhada como projeção do inconsciente das personagens.¹⁶⁸ Os elementos desse mundo urbano submerso – os crocodilos nadando em avenidas ou as plantas gigantes cobrindo os arranha-céus – encontram paralelo nos desejos e aflições do grupo de personagens. Nesse sentido, os elementos visuais que compõem os complexos cenários de Ballard despontam como metáforas da leitura psicológica e social cultivada pelo autor.

Em *Crash*, Ballard procede por uma nova perspectiva – já ensaiada em contos como “The drowned giant” e na coleção *The atrocity exhibition* –, na qual o cenário é confundido com a junção entre o corpo humano e os aparatos tecnológicos. Nos acidentes de automóvel, as personagens flagelam seus corpos, imprimindo cicatrizes e lacerações que, percebidas em conjunto, compõem um mapa orgânico de suas psicologias. Adulterados pelo impacto com o metal, os corpos eclodem como as imagens da realização do desejo latente, no que é sugerido como a perversa execução do casamento entre humanidade e ciência.

Diferentemente dos romances sobre desastres, não é nas paisagens que Ballard produz suas imagens. Com minúcia, a narrativa descreve as cicatrizes das personagens, tecendo uma teia de imagens que projeta a psicologia dos envolvidos nos acidentes de automóvel.

O corpo de Vaughan era uma coleção de superfícies frouxamente conectadas. Os elementos de sua musculatura e personalidade estavam suspensos alguns milímetros à parte, flutuando ao meu lado naquela zona desprovida de gravidade como os objetos na cápsula de um astronauta.¹⁶⁹

o mundo; o derretimento das calotas polares levando ao alagamento das grandes cidades; a seca em larga escala dos rios; e a misteriosa transformação das plantas em cristais.

¹⁶⁸BALLARD, 2006.

¹⁶⁹BALLARD, 2007a, p. 212.

A concepção de ficção científica como a criação de cenários artificiais via tecnologia continua presente. No entanto, ao invés de aplicada a partir de desastres naturais – em paisagens urbanas submersas ou edificações corroídas pelo deserto –, a subversão tecnológica se faz no próprio corpo das personagens, por ações que elas próprias decidirem executar. As flagelações impostas ao corpo nos acidentes potencializam, em um plano explícito, aquilo que era apenas latente no inconsciente das personagens: “As cicatrizes em sua boca e em sua testa faziam seu rosto transcender os sentimentos comuns”.¹⁷⁰ Destaca-se, nesse contexto, que a lógica ficcional de Ballard almeja alcançar não o retrato das relações sentimentais das personagens, mas a leitura psicológica do indivíduo inserido no mundo moderno. “As opções se multiplicam à nossa volta, e vivemos num mundo quase infantil onde qualquer demanda, qualquer possibilidade, seja de estilos de vida, viagens ou papéis e identidades sexuais, pode ser satisfeita instantaneamente”.¹⁷¹ Nesse universo em que qualquer desejo pode ser satisfeito, Ballard almeja criar imagens para os sentimentos que definem os eixos do imaginário coletivo formado na sociedade eletrônica.

A pretensão de revelar os segredos do imaginário coletivo por meio da exposição de imagens encontra raízes na admiração de Ballard pelos surrealistas. O autor adere à preocupação, típica do movimento, de produzir uma codificação que torne palpáveis as experiências pessoais e inconscientes, as quais, apesar de crucialmente definirem o real, renegam uma caracterização óbvia: “As imagens do surrealismo são a iconografia do espaço interior. [...] o surrealismo é o primeiro movimento, nas palavras de Odilon Redon, a colocar ‘a lógica do visível a serviço do invisível’”.¹⁷² Em especial,

¹⁷⁰*Ibid*, p. 106.

¹⁷¹*Ibid*, p. 7.

¹⁷²BALLARD, 1997a, p. 84, tradução minha. “The images of surrealism are the iconography of inner space. [...] ...surrealism is the first movement, in the words of Odilon Redon, to place ‘the logic of the visible at the service of the invisible’”.

Ballard cultiva admiração pelo trabalho de Salvador Dalí, elegendo a pintura “A persistência da memória” como uma das principais obras do século XX: “uma pintura minúscula, não muito maior do que a versão em cartão postal, contendo os pensamentos de Freud, Kafka e Einstein em sua imagem de relógios escorrendo, um embrião e uma praia de areia fundida”.¹⁷³ Tal interpretação revela o apreço do autor por imagens conceitualmente ricas, capazes de potencializar visualmente o cerne de importantes teorias e concepções.

Alimentando a influência surrealista ao mesmo tempo em que adere às orientações da ficção científica, Ballard persegue um viés pretensamente realista que, pautado na relação com sua época, torne evidente as novas características do imaginário. Nesses parâmetros a ficção de Ballard almeja uma intimidade com as pretensões surrealistas, sem que seja necessário abdicar da sintonia com o método científico: mantém-se a ligação com os ideais que definem a modernidade, no intuito de traçar, de modo fiel, a iconografia que revele as latências desta. Sua narrativa é pontuada por um lirismo que satura a compreensão visual do cenário – “...à medida que mais e mais carros colidissem ali, os estilhaços de vidro formariam uma barreira considerável, em trinta anos, uma praia de cristal afiado” –,¹⁷⁴ enquanto a escrita procura uma aproximação científica com as evidências de uma realidade inconsciente – “das coberturas de estacionamento de vários andares ela agora examinava com um olhar preciso e isento de sentimentalismo a tecnologia que havia causado a morte do marido”.¹⁷⁵ A abordagem científica se torna o parâmetro para uma leitura surrealista do mundo, que entende a força imagética como uma ferramenta para a exposição dos significados latentes – inconscientemente percebidos, mas ainda incompreendidos.

¹⁷³BALLARD, 2007b.

¹⁷⁴BALLARD, 2007a, p. 64.

¹⁷⁵*Ibid*, p. 87.

Talhando sua ficção como elaboração imagética, Ballard especula não sobre o futuro, mas sobre as características latentes do próprio real que lhe serve de referência. É nesse sentido que *Crash* explora a narrativa pornográfica: “Seus dedos encontraram as pequenas cicatrizes abaixo da minha clavícula esquerda, a estampa do aro externo do velocímetro. Quando ela começou a explorar aquela fissura circular com os lábios, eu senti pela primeira vez meu pênis engrossar”.¹⁷⁶ A ação conjunta entre ciência e humanidade se materializa no corpo das próprias personagens, expondo-se ao leitor imagens explícitas de uma nova forma de sexualidade.

Explorando a hipótese de uma nova sexualidade, a pornografia de *Crash* visa à exposição explícita não do ato sexual em si, mas da imanência dos desejos que motivam as possibilidades perseguidas pelas personagens. Mais do que ilustrar o sexo – os genitais, a penetração –, o romance persegue as perversões, os desvios empreendidos na busca de uma forma de prazer latente.

Suas fotos de atos sexuais, de detalhes de grades de radiadores e de painéis de instrumentos, conjunções entre cotovelos e peitoris cromados de janelas, vulvas e mostradores do painel, sintetizam as possibilidades de uma nova lógica criada por aqueles artefatos multiplicadores, os códigos de um novo casamento entre a sensação e a possibilidade.¹⁷⁷

Ballard ilustra o horizonte de uma nova forma do desejo – tanto inconsciente, quanto imanente e iminente. A leitura histórica de sua ficção é de caráter especulativo, mas também imediato. As peças que compõem essa nova possibilidade do desejo encontram-se no cotidiano, faltando apenas, na visão de *Crash*, a execução carnal. A iconografia do romance é um alerta sobre a infiltração de uma nova gama de ofertas que, se insinuando no imaginário social, alteram de forma drástica as relações humanas – tanto em nível emocional, quanto no plano tecnológico.

¹⁷⁶*Ibid*, p. 192.

¹⁷⁷*Ibid*, p. 117.

Desse modo, na proposta de Ballard, a ficção científica não mais se revela interessante no papel de projeção do imaginário futurístico – no sentido de ilustrar as invenções de um porvir distante. Para o autor, a decisão do amanhã é agora. Com a tecnologia infiltrada nos mais diversos aspectos da vida, a ficção científica destaca-se como a literatura capaz de dialogar com os meandros da presença científica que define a vida do homem moderno: “A ciência e a tecnologia multiplicam-se ao nosso redor. Em uma proporção cada vez maior, elas ditam as linguagens nas quais falamos e pensamos. Ou usamos essas linguagens ou permanecemos mudos”.¹⁷⁸ As fantasias, lendas e mitos da modernidade encontram uma nova apropriação na ficção científica. Os grandes espaços urbanos – palcos de uma multiplicidade propensa a esgotar os significados – encontram no gênero uma manifestação apta a ler suas inclinações e avanços, não mais ligada à psicologia do passado, mas preocupada com o significado das possibilidades tecnológicas do presente e do futuro.

A ficção de Ballard baseia-se em hipóteses. Suas narrativas não refletem ou recriam o real. Elas discursam sobre ele no sentido de expor, potencializar e testar as hipóteses formuladas pelo autor. *Crash*, como Ballard define, nasce da hipotética ligação inconsciente entre o sexo e o desastre de automóvel. Tal hipótese foi rascunhada em um dos contos de *The atrocity exhibition* e experimentada em uma exposição na galeria *New Arts Laboratory*, em Londres, antes de encontrar sua forma na narrativa longa.¹⁷⁹ A prosa pornográfica do romance apresenta-se como a manifestação da hipótese traçada e defendida pelo autor.

¹⁷⁸BALLARD, 1988, p. 7.

¹⁷⁹BALLARD, 2009, p. 210-211.

A ficção, desse modo, mantém sua veia especulativa. No entanto, ao invés de propor invenções e teorias, ela passa a trabalhar com uma hipótese sobre a formação psicológica do homem do século XX.

A respeito do exercício de criar uma iconografia do mundo moderno, Ballard vê em Burroughs o “criador de mitos do século XX”.¹⁸⁰ Ambos sugerem o escritor como um cientista, engajado na tarefa de explorar a realidade que se coloca diante dele como um enigma: “Hoje é cada vez menos necessário ao escritor inventar o conteúdo ficcional de seu romance. A ficção já está aí. A tarefa do escritor é inventar a realidade”.¹⁸¹ Suas ficções perseguem a possibilidade de materializar os pontos nodais da realidade – percebida como um labirinto.

As narrativas pornográficas, ricas em momentos de escatologia e violência, carregam mais do que a celebração do niilismo ou da perversão: elas traduzem a psicologia humana em imagens, em um mapa iconográfico a ser projetado diante da plateia incapaz de perceber os vícios instituídos por, e em, suas próprias mentes. A ficção, nesse sentido, almeja as mitologias modernas, as imagens arquetípicas que definem o pensamento coletivo.

Ballard e Burroughs partilham também o interesse de abordar as representações do espaço e do tempo por uma nova perspectiva. Na obra de Burroughs, a determinação da localização espaço-temporal do indivíduo é uma ideia recorrente. Baseando-se em uma leitura intuitiva da teoria da relatividade de Einstein,¹⁸² o autor subverte o espaço e a temporalidade de suas narrativas. Em *Almoço nu*, o narrador encontra seu destino ao vislumbrar que não é mais uma peça do espaço-tempo: “Fui lacrado fora do espaço-

¹⁸⁰BALLARD, 1997a, p. 126, tradução minha. “...myth maker of the twentieth century”.

¹⁸¹BALLARD, 2007a, p. 8.

¹⁸²A teoria da relatividade é popularmente simplificada na pressuposição do tempo como a quarta dimensão; assim, a localização exata de um corpo seria definida em termos de espaço (em suas três dimensões) e de tempo (a quarta dimensão). No entanto, esta é meramente uma simplificação da teoria de espaço-tempo como uma entidade geométrica, desenvolvida pela física moderna.

tempo, da mesma maneira que o cu de uma enguia fica lacrado quando ela pára de se alimentar enquanto migra até os Sargaços...”.¹⁸³ Percebendo sua nova posição, ele tanto comemora a liberdade adquirida, quanto lamenta o isolamento absoluto. Assim, espaço e tempo não mais surgem como meros índices na composição dos cenários, são mecanismos que interagem com as personagens – definindo suas ações e moldando suas psicologias – e com o próprio leitor – ao re-elaborarem as possibilidades de desdobramento do texto.

Vêm o que quero dizer, garotos? É tempo de esquecer. De esquecer o tempo. É isto? Eu fui o que será por isto? Não. Isto foi e isto será se você continuar esperando por isto. O ponto onde o passado toca o futuro é exatamente onde você está sentado agora no seu traseiro de tempo morto que choca vírus negativos no tempo presente e na imagem da realidade como uma imagem de planeta. Mexam os seus traseiros, garotos. Saiam do lugar.¹⁸⁴

A escrita experimental, intencionalmente fragmentada de Burroughs, justifica-se na pretensão de oferecer ao leitor a experiência de indefinição do espaço-tempo. Na ficção do autor a conexão desses dois elementos não responde mais a uma lógica de índices: a simultaneidade referencial é descartada em prol da insinuação de que o espaço e o tempo podem se aglutinar de modo aleatório e não-linear. O texto de Burroughs renega a definição de um ponto inicial e de um ponto final – sua narrativa, assim como suas personagens, pode ser abordada a partir de qualquer ponto do espaço-tempo.

Em Ballard, a preocupação com o desenvolvimento da sincronia entre o espaço e o tempo também é colocada em primeiro plano. No entanto, diferentemente de Burroughs – que implode esses conceitos em uma relatividade quase absoluta –, Ballard

¹⁸³BURROUGHS, 2005, p. 223.

¹⁸⁴BURROUGHS, 1992c, p. 196, tradução minha. “See what I mean boys? It is time to forget. To forget time. Is it? I was it will be it is? No. It was and it will be if you stand still for it. The point where the past touches the future is right where you are sitting now on your dead time ass hatching virus negatives into present time into the picture reality of a picture planet. Get off your ass, boys. Get off the point”.

se preocupa em formular uma visão coerente da nova ordem perceptiva do espaço-tempo. Em seus primeiros romances, a respeito de desastres naturais, o declínio do cenário é evidência óbvia da passagem do tempo – sendo mantida a simultaneidade referencial entre o espaço e o tempo, mas destacando-se o primeiro nessa relação. Em *The atrocity exhibition*, e posteriormente em *Crash*, essa sincronia é tratada com maior complexidade.

Em *Crash* os acidentes existem não apenas como acontecimentos do presente, mas também como encenações do passado e antecipações do futuro. Como define o protagonista, são ensaios para a realização do acontecimento definitivo. A pulsão se refere ao futuro, ao desejo exploratório: “uma crescente antologia de possibilidades perversas. [...] Nossos atos sexuais eram provocações exploratórias”.¹⁸⁵ A motivação, porém, se encontra no passado, na encenação de acidentes que custaram a vida de celebridades. Nesse sentido, o presente, em *Crash*, pode ser interpretado por um distanciamento que o percebe como parte de uma história consciente. Fredric Jameson define essa característica como a saturação do presente por uma historicidade, que possibilita o distanciamento devido ao esmaecimento da percepção do imediatismo do real.

Jameson trabalha, em especial, com o suposto deslocamento de interesse do tempo para o espaço, o qual caracterizaria o pós-modernismo: “certa inclinação para o espacial parece ter sido muitas vezes um dos meios mais produtivos de distinguir o pós-modernismo do modernismo propriamente dito...”.¹⁸⁶ A concepção simplificada dessa modificação é que o tempo não mais induz à mudança do espaço, mas as alterações deste evidenciam a passagem do tempo.

¹⁸⁵BALLARD, 2007a, p. 190.

¹⁸⁶JAMESON, 2007b, p. 171.

Em sintonia com as ficções de Burroughs e Ballard, Jameson indica que as alterações temporais do espaço, segundo o pós-modernismo, respondem ao pressuposto de declínio: “A abordagem inicial dessa 'grande transformação' – o deslocamento do tempo, a espacialização temporal – no mais das vezes registra essas novidades através de uma sensação de perda”.¹⁸⁷ Nesse contexto, a conclusão leva a crer que a História passa a ser “desmascarada como totalmente espacial em sua fantasia diacrônica”.¹⁸⁸ Na ficção de Ballard, nos seus mundos assolados pela entropia tecnológica, essa perspectiva ganha suas imagens:

O próprio J. G. Ballard, um dos maiores distopistas pós-contemporâneos, encontrou uma fórmula fantástica para tais projeções estéticas [da alta tecnologia]: elas alcançaram, diz ele, um nível tecnológico suficientemente avançado para retratar a tecnologia avançada em declínio. A verdadeira tecnologia avançada significa atingir a capacidade de mostrar a historicidade da própria alta tecnologia.¹⁸⁹

Nesse sentido, é o presente, e não mais o passado ou o futuro, que passa a ser retratado como História: o presente reflete o futuro e o passado, e não mais o contrário. Na lógica da ficção científica, a grande mudança incide no pressuposto de progresso como evolução da humanidade, que é corroído pelo declínio do espaço. O tempo – futuros distantes – não é mais tratado como o pivô temático da ficção científica: dos espaços múltiplos de Burroughs até os carros de *Crash*, a preocupação com a espacialidade fica em destaque. Desse modo, a percepção histórica, típica da ficção científica, é afligida pelas expectativas iminentes do espaço. *Crash* não propõe uma especulação nascida na expectativa do futuro, mas sim uma ruptura fundada na subversão no uso do espaço. Na obra de Ballard, o futuro é imediato e fundado pela alteração do espaço – a subversão de sua manifestação que se sobrepõe ao tempo.

¹⁸⁷*Ibid*, p. 173.

¹⁸⁸*Ibid*, p. 375.

¹⁸⁹*Ibid*, p. 383.

A pretensão histórica da ficção científica passa a ser trabalhada por outro viés; futuro e presente são aproximados pela possibilidade de interpretar o segundo como História. Em *Crash*, a ação se desenrola em um tempo não muito claro, enquanto os espaços são esmiuçados para o leitor. Em seu último romance, *Kingdom come*, o espaço é ainda mais bem delimitado e caracterizado, com a trama sendo motivada pela imanência onipotente dos centros de compra do subúrbio londrino.¹⁹⁰ Assim, o princípio condutor da construção espaço-temporal na literatura de Ballard – e Burroughs – não é o tempo, mas sim o espaço, que desponta como o elemento de cálculo para toda a concepção histórica e temporal do romance.

¹⁹⁰BALLARD, 2007c. No romance, Ballard narra as ações violentas de consumidores que estabeleceram uma íntima relação com o espaço do *shopping-center* da cidade de Brooklands, no subúrbio de Londres.

CAPÍTULO 3

O discurso da ficção científica apropriado pela teoria

A ficção científica no discurso teórico-crítico

A crescente presença da ficção científica, a partir dos anos 1960, nos estudos literários pode ser explicada pelas mudanças de orientação no universo acadêmico: “os campos da academia, antes defensores do gosto literário conservador, estão agora ansiosos para receber o que é novo”.¹⁹¹ Esse interesse em pesquisar obras e tendências marginais ao cânone encontrou na ficção científica uma literatura rica em novas propostas sociais, políticas e filosóficas, com declarado apreço pelo debate intelectual, e em um momento – a *New Wave* – no qual passava por significativas alterações em suas características narrativas. No entanto, mesmo que o diálogo entre a ficção científica e a academia tenha sido iniciado pela abertura de interesses por parte dos pesquisadores, nota-se que, ao longo da segunda metade do século XX, estabeleceu-se uma relação fundamentada nas coincidências entre as especulações do gênero e as tendências do pensamento sobre o pós-modernismo.

A ficção científica, impulsionada pelas mudanças da *New Wave*, aproximou-se da concepção, típica do pós-modernismo, que refuta as interpretações absolutas e a crença na verdade metafísica, passando a sugerir a produção e a recepção estética como um jogo estrutural envolvendo realidade, percepção e ficção: “não podemos efetivamente pensar em uma estrutura inorganizada – mas sobretudo levar o princípio

¹⁹¹LODGE, 1971, p. 161, tradução minha. “...the groves of academe, that were once enclaves of conservative literary taste, are now only too eager to welcome what is new”.

de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar *jogo da estrutura*”.¹⁹² Somado a isso, as projeções futurísticas passam a se relacionar mais claramente com o presente, tornando evidente aquilo que Ballard definiu como um interesse do tipo “E agora?” e familiarizando os laços com a atualidade. A ficção científica se sobressai, assim, como uma literatura apta a especular sobre – e, dentro de sua lógica ficcional, consequentemente diagnosticar – uma atualidade que refuta a leitura axiomática.

A declaração de que “a fronteira entre ficção científica e a realidade social é uma ilusão de ótica”¹⁹³ expõe o distinto parâmetro da relação entre o gênero e a teoria do pós-modernismo. Explorando o espaço limítrofe entre a ficção e a realidade, tal teoria almeja expor a instabilidade que cerca o entendimento do real, evidenciando a maneira como é relativa a percepção da fronteira com a ficção. Tal panorama destaca a ficção científica como a literatura responsável por propor especulações sociais, oferecendo aos leitores a oportunidade de decifrar as expectativas sobre o futuro.

Na arquitetura de suas especulações, o gênero explora basicamente dois movimentos: no primeiro elabora-se a preocupação acerca da concretização de determinada ideia, enquanto, no segundo, o interesse é transposto até as possíveis repercussões geradas a partir de sua existência. Idealmente, a narrativa de ficção científica explora tanto a invenção em si, quanto sua presença na sociedade – a mudança e a repercussão –,¹⁹⁴ evidenciando a tensão entre a expectativa pela invenção e a preocupação com a transformação social suscitada por ela.

Lidando com especulações, a ficção científica apreende o futuro em um estado de suspensão: as imagens criadas pelos autores têm como base informações que, apesar

¹⁹²DERRIDA, 2002, p.230.

¹⁹³HARAWAY, 2000, p. 40.

¹⁹⁴Como Asimov (1953) descreve no hipotético esquema da invenção do carro na ficção científica, a narrativa do gênero pode tanto se focar nos detalhes a respeito da nova invenção, quanto enveredar pelas mudanças instituídas por elas. O discurso, assim, se pauta nos detalhes sobre o motor de combustão interna, ou no possível surgimento de imensos engarrafamentos nas ruas das cidades.

de inexistentes, são tratadas como capitais na formação do real.¹⁹⁵ A ficção é elaborada como um alerta sobre os detalhes do amanhã, que existem em uma distância contextual do presente, propondo-se o debate sobre uma evolução meramente hipotética.

Tal característica é facilmente percebida nas narrativas da *Golden Age*. Os contos de robôs de Asimov, por exemplo, são sustentados em dados imaginários a respeito do funcionamento e aplicação da robótica. Quando as narrativas foram escritas não existia uma determinação reconhecida sobre os parâmetros responsáveis por viabilizar a robótica; Asimov imaginou o seu futuro a partir de suposições e expectativas sobre ela. A distância entre o contexto do presente e a imaginação do futuro reforça a ideia da ficção científica como uma literatura gerida pela expectativa: as narrativas não lidam com o futuro, mas com a expectativa sobre ele. É nesse sentido que se percebe a formação de um futuro em suspenso: na medida em que o presente redefine o conhecimento responsável por reger a robótica, o futuro ficcional é obrigado a ser reinterpretado, no sentido de se adequar à intuição da atualidade – mantendo-se, nessa dinâmica, sempre um plano que escapa à definição.

No entanto, quando aproximado da atualidade, esse modelo da ficção científica assume maior complexidade. Abandonando o interesse em projetar o futuro distante, a ficção científica pode aplicar sua veia especulativa diretamente em um contexto já existente. Essa alteração desponta, como visto no capítulo anterior, em uma obra como *Crash*: sua visão especulativa parte de particularidades de um cotidiano já existente, sendo que a razão do texto surge da necessidade de evidenciar as novas percepções ligadas ao contexto que as motiva. Nesse ponto a ficção científica e o debate do pós-modernismo apoiam seu mais íntimo diálogo, pois a ficção especula sobre a mesma

¹⁹⁵CSICSERY-RONAY, 1991.

imagem que as teorias do pós-modernismo estudam: as metamorfoses do cotidiano na segunda metade do século XX.

Partilhando o mesmo objeto de investigação, o debate sobre o pós-modernismo encontra na ficção científica um vasto repertório de imagens aptas a serem conjugadas com suas ideias. Em seu vigor especulativo, o gênero oferece à lógica do pós-modernismo signos passíveis de serem re-elaborados por um debate teórico-crítico que procura desemaranhar, em uma série de camadas interpretativas, os contextos sociais, políticos e filosóficos da atualidade. As imagens criadas nas narrativas científicas se sintonizam com a intenção, do pós-modernismo, de ler a realidade como um jogo. Surge, assim, a facilidade de traçar um significado na maximização do tráfego nas grandes cidades por meio das imagens aludidas em *Crash*; ou sugerir uma nova relação intuitiva com o conceito de realidade por meio das anedotas niilistas de *Almoço nu*.

Porém, a relação com o debate teórico-crítico encontra apoio na variação na lógica da ficção científica – empreendida pela *New Wave* e discutida no capítulo anterior. Aproximando o imaginário científico do cotidiano, os autores do gênero alcançam um viés mais imediatista nas narrativas. Uma evidente mudança é a constatação de que a preocupação fundamental da ficção científica deixa de ser a controvérsia sobre o controle da ciência, para assumir a pretensão de diagnóstico, de elucidação. Essa característica é fruto do pensamento, difundido pela *New Wave*, de que o futuro já faz parte do cotidiano: não é mais necessário se preocupar em debater sobre aquilo o que virá a acontecer no amanhã quando este amanhã já é uma realidade do presente. Apesar de não ter se tornando onipresente na ficção científica,¹⁹⁶ essa visão de um futuro imediato se conjuga com os interesses da abordagem do pós-modernismo.

¹⁹⁶Em *A mão esquerda da escuridão*, da escritora Ursula LeGuin, por exemplo, a trama transcorre em um tempo e planeta distantes. No entanto, a construção alegórica da narrativa pode ser (e de fato foi, por diversos críticos e teóricos) diretamente relacionada com os debates sobre feminismo da década de 1960.

Pautada na perspectiva de um futuro imediato, a exploração dos temas científicos na ficção é alterada: o foco é deslocado da preocupação sobre como o homem deve se portar diante da ciência para a elucidação sobre como ele é afligido pela presença, cada vez mais influente, da tecnologia no dia-a-dia.

Nesse sentido, se a imagem do explorador pode ser apontada como uma figura clássica da ficção científica, ela é distorcida nos traços de uma vítima – da personagem que se deixou seduzir pela tecnologia. Os *junkies* de *Almoço nu* ou os *cowboys* do ciberespaço de *Neuromancer* não desbravam – e muito menos controlam – a tecnologia diante deles. Entretanto, na concepção das obras, são apenas essas personagens que se conjugam com as tecnologias em um plano capaz de oferecer uma nova compreensão do real intrínseco tanto nas tecnologias, quanto nas próprias personagens.

Uma tensão entre especulação e diagnóstico é estabelecida: especula-se não mais no sentido de projetar, mas de meditar. A tarefa de especular passa a ser intencionalmente confundida com o exercício de diagnosticar: enquanto Ballard, em *Crash*, desenha os alarmantes traços sobre a criação de uma nova forma de sexualidade a partir de acidentes de automóveis (especulação), ele também alerta para o que define como a “morte do afeto”,¹⁹⁷ uma condição, na interpretação do autor, já vigente em nossa sociedade (diagnóstico).

Até o período da *Golden Age*, a ficção científica se restringiu ao limite temático no qual o interesse permanecia essencialmente voltado para as ferramentas da ciência – as características das invenções tecnológicas e suas possibilidades de uso. No modelo de três segmentos proposto por Asimov isso pode ser claramente exemplificado: a preocupação com a invenção, o modo como ela seria recebida socialmente e quais aventuras poderia causar. A partir da década de 1960, a apreensão com a psicologia

¹⁹⁷BALLARD, 1988, p. 5.

humana passa a ser inserida na equação. No horizonte em que as invenções da ciência habitam o cotidiano, o homem deixa de ser debatido exclusivamente segundo o parâmetro da moralidade: sua presença psicológica e sentimental passa a ser conjugada com a tecnologia. Nesse cenário é importante resgatar a sugestão de Scott Bukatman a respeito da naturalidade com a qual as ferramentas eletrônicas se agregaram ao cotidiano – no sentido de que, ao contrário das grandes máquinas, como foguetes e bombas, a compreensão do significado dessas invenções não existia, ou existe, de antemão.

A teoria do pós-modernismo é, em grande medida, formada pela preocupação em desvendar um significado nas mudanças do cotidiano na Era da Informação. Nesse sentido, as tramas imaginadas pela ficção científica despontam como propostas especulativas acerca da disposição tecnológica na atualidade.

Em “Como criar para si um corpo sem órgãos”,¹⁹⁸ Deleuze e Guattari utilizam imagens do romance *Almoço nu*, de William Burroughs, como suporte para introduzir a proposta filosófica do texto. No cerne da proposição dos autores, o corpo subvertido, em sua forma e percepção, é insinuado como uma fuga experimental de si mesmo. No intuito de alcançar uma imagem conceitual do que seria o corpo sem órgãos, um trecho do livro (que divaga sobre as supostas vantagens de um corpo humano com apenas um orifício) é citado pelos autores para ilustrar o que definem como “esquizo experimental”.¹⁹⁹ As imagens do romance de Burroughs são apresentadas como a exemplificação da percepção subvertida do próprio corpo, no qual os desvios existem no sentido de liberar novos níveis de experimentação sobre si mesmo.

¹⁹⁸DELEUZE; GUATTARI, 1996.

¹⁹⁹*Ibid*, p.10. Os autores exemplificam como esquizo experimental o corpo paranoico, o corpo esquizo, o corpo masoquista e o corpo drogado; a ficção de Burroughs é relacionada principalmente a este último.

A partir das imagens de *Almoço nu*, os autores desenham também o conceito de “pura multiplicidade de imanência”, o qual sugere a experiência de um corpo apreciado a partir dos pedaços de diversos outros corpos: “um pedaço pode ser chinês, um outro americano, um outro medieval...”.²⁰⁰ As personagens do romance são, assim, interpretadas como aquelas que por meio das drogas trafegam, de maneira desregrada, por diferentes planos perceptivos, transmutando-se em outras formas e adquirindo qualidades e defeitos espontaneamente.

Utilizados na introdução do texto, os trechos de *Almoço nu* são citados com a finalidade de apresentar a imagem conceitual que os autores formulam. Entretanto, o romance de Burroughs se conjuga também com o tom do discurso adotado pelo texto teórico, que procura ajustar um viés satírico e irônico à elaboração de uma análise filosófica e social. Assim, a simbiose entre depoimento e alegoria da narrativa de Burroughs encontra ressonância no modo como a teoria recorre à metáfora no texto de Deleuze e Guattari. Essa união pode, porém, ser problematizada ao se ressaltar que na ficção de Burroughs “existe um toque de celebração aqui, um hilário anarquismo que aprecia a destruição sem sentido que descreve”.²⁰¹ Assim, o que era uma descrição intencionalmente escatológica dos delírios provocados pelas drogas é apropriada, pela interpretação dos teóricos, às intenções de uma proposta social de vanguarda. Lido pela noção do pós-modernismo, *Almoço nu* desponta como suporte para contextualizar o palco, no sentido imagético e discursivo, da manifestação teórica – a influência da ficção ditando a forma do texto teórico.

Essa maneira de lidar com a ficção encontra justificativa na necessidade de evidenciar como os símbolos atuantes no imaginário encontram expressão no cotidiano.

²⁰⁰ *Ibid*, p.19.

²⁰¹ LODGE, 1971, p. 166, tradução minha. “...there is a note of celebration here, a hilarious anarchism which relishes the mindless destruction that describes”.

Todavia, ela se torna problemática no momento em que a intencional confusão entre teoria e ficção sustenta afirmativas como: “Deleuze e Guattari são *cyberpunks* também, construindo ficções de identidade terminal em uma linguagem bem familiar ao tecno-surrealismo”.²⁰² O pressuposto pós-moderno de uma inconstância – afligindo tanto o indivíduo, quanto o real – sugere ao debate teórico-crítico a possibilidade especulativa: a teoria deixa de se limitar exclusivamente à pretensão elucidativa, para, na aproximação com a ficção, assumir a construção da imagem do real. Revelar o real e construir o real são, na perspectiva do pós-modernismo, tarefas muito próximas, justificando o espaço para a ficção lida como teoria e a teoria desenvolvida como ficção. É nessa linha de raciocínio que Baudrillard afirma a morte conjunta da ficção científica e da teoria, pois enquanto o real é simulacro, tanto ficção como teoria remontam ao campo especulativo – já que o próprio real se apresentaria como especulação.

Similarmente a Deleuze e Guattari, Donna Haraway funda e sustenta sua teoria, em “Manifesto ciborgue”,²⁰³ a partir de imagens da ficção científica. Sua argumentação tem como referência o conceito de ciborgue, exposto como um emblema – devido à sua concepção que une o orgânico e o cibernético no mesmo corpo – da ciência do final do século XX. A autora, no entanto, posiciona com clareza a sua visão em um ponto limítrofe entre a ficção e a teoria.

Nas palavras que abrem o ensaio, Haraway define tal posição como o “esforço para construir um mito político, pleno de ironia...”.²⁰⁴ Reconhecendo a mitologia moderna como um dos sistemas fundamentais na formação da percepção social, Haraway procura traçar uma forma naturalizada para suas proposições, elaborando a

²⁰²BUKATMAN, 1993, p. 326, tradução minha. “Deleuze and Guattari are cyberpunks, too, constructing fictions of terminal identity in the nearly familiar language of a techno-surrealism”.

²⁰³HARAWAY, 2000.

²⁰⁴*Ibid*, p. 39.

imagem do ciborgue como um conceito apto a abrigar seu argumento. Mesmo que seu manifesto esteja fundamentado em uma abordagem analítica da sociedade moderna, ele é também uma construção discursiva, que intencionalmente procura moldar um signo propenso a ser naturalizado no imaginário coletivo.

A definição de ciborgue defendida pelo texto entende-o como “uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”.²⁰⁵ Assim, o próprio conceito de ciborgue defendido já carrega o vínculo simultâneo com o real e a ficção. Sua argumentação é desenvolvida como uma peça de ficção adequada às necessidades da modernidade, despontando como a defesa de uma nova e necessária concepção para a atualidade: mais do que pela análise, “Manifesto ciborgue” é desenvolvido pela ação especulativa. Utilizando a imagem do ciborgue, e o potencial representativo agregado a ela, Haraway desenha um horizonte destinado a revelar as peculiaridades inerentes à sociedade moderna.

Em seu estudo sobre a primatologia, *Primate visions*, a autora também utiliza imagens da ficção científica em sua argumentação – sem, no entanto, se desviar de um caminho estritamente analítico.²⁰⁶ Sua extensa análise da história da primatologia recorre diversas vezes a imagens da ficção científica como exemplificações. Haraway encontra no gênero um rico repertório de imagens, apto a ser conjugado com a sua argumentação.

Apesar de desenvolverem uma proximidade com a ficção científica, existe uma diferença clara entre *Primate visions* e o “Manifesto ciborgue”: enquanto no segundo o imaginário da ficção científica serve de inspiração e justificativa para a argumentação, no estudo da primatologia a ficção surge apenas como um paralelo visual para a teoria

²⁰⁵*Ibid*, p. 40.

²⁰⁶HARAWAY, 1989.

exposta. “Manifesto é, a meu ver, uma obra de ficção científica. [...] *Primate visions*, em contraste, é a inversão do manifesto; usa a ficção científica como ferramenta para iluminar o material social, textual e histórico da primatologia nos EUA”.²⁰⁷ Diferentemente de motivar e justificar o texto, as citações das obras de ficção científica surgem, em *Primate visions*, estritamente como exemplificações aptas a tornar mais claras as ideias defendidas pela autora.

“Manifesto ciborgue” é conscientemente uma obra de especulação. “Um corpo sem órgãos”, por outro lado, é uma obra que, apesar de se desenvolver em uma linha fortemente especulativa, mantém o formato de análise teórica. No movimento de transformação da especulação em teoria, Baudrillard desponta como um caso emblemático:

Mas Baudrillard é um virtuoso estilista da teoria como ficção científica, um dos poucos (talvez com Deleuze e Guattari) teóricos recentes que tentaram uma formulação universal na qual o essencial é a característica lírica. Em contraste com Haraway, cuja ficção científica é justificada primeiramente pelo esforço de libertação, o apocalipse frio de Baudrillard – um apocalipse que revela que não há nada para revelar – é uma forma de autoconhecimento niilista. [...] Baudrillard escreve o que é essencialmente um visionário poema ou filme de ficção científica – exuberante em sua prodigiosa manufatura de associações, mas finalmente irônico na conclusão de que as associações são todas iguais. Os conceitos científicos de Baudrillard não são ilustrativos e, apontando para a construção de possíveis modelos, não esclarecem nada como as metáforas científicas fazem.²⁰⁸

A aproximação com a lógica especulativa proporciona ao texto teórico liberdade no desenvolvimento verbal, assim como uma maior possibilidade de elaboração

²⁰⁷CSICSERY-RONAY, 1991, tradução minha. “Manifesto is, to my mind, a work of SF. [...] *Primate visions*, by contrast, is the manifesto’s inversion; it uses the SF as a tool for illuminating the social, textual and material history of primatology in the US”.

²⁰⁸*Ibid*, tradução minha. “But Baudrillard is himself a virtuoso stylist of theory-SF, one of the few (perhaps with Deleuze-Guattari) recent theorists who have attempted to formulate a global in what is essentially a lyrical mode. In contrast with Haraway, whose SF is justified primarily by the struggle for liberation, Baudrillard’s cold apocalypse – an apocalypse revealing that there is not to reveal – is a form of self-acknowledge nihilism. [...] ...Baudrillard writes what is essentially a visionary SF poem or film – exuberant in its prodigious manufacture of associations, but ultimately ironic in the realization that the associations are all the same ones. Baudrillard’s scientific conceits are not illustrative, and they clarify nothing in the way that scientific metaphors do, by pointing toward the construction of possible models”.

imagética. Para o debate teórico-crítico, dialogar com o campo especulativo é um convite para se lançar em uma complexa teia de variáveis. Na ciência o ato especulativo – a abdução original – é um essencial primeiro passo para a formulação do raciocínio. Quando se abdica do crivo da comprovação formal de hipóteses, tomando-as como verdadeiras por seus potenciais e não por sua comprovada validade, assume-se um imenso espaço de variáveis – o qual, livre de uma supervisão seletiva, sustenta a criação de uma séria de possibilidades. Abre-se para o teórico uma liberdade usualmente resguardada à ficção: criar no texto uma teia interpretativa na qual, mais do que a objetividade, se privilegie a construção discursiva.

...Haraway escolhe uma estratégia discreta, forçando algumas poucas escolhas conceituais até os seus limites (o ciborgue, o alienígena), enquanto a teoria de Baudrillard explode em uma rapsódia intelectual, livre por uma elaborada refutação de causa e efeito, na qual a proliferação de conceitos é restringida apenas pelos limites da explícita técnica de ‘transferência analógica’ de Baudrillard.²⁰⁹

A exploração de imagens da ficção científica na teoria expõe uma característica da aproximação entre a leitura pós-moderna da ficção e o modelo do pós-estruturalismo. A Desconstrução propôs a leitura relativa dos fenômenos linguísticos, na qual se entende, de antemão, uma pluralidade de aspectos sobre um mesmo objeto – contrariando o almejado modelo científico do Estruturalismo, no qual o objetivo ideal é a conclusão irrefutável. Teorias como a de Baudrillard revelam a possibilidade de distorcer imagens produzidas pelo método científico – fundadas em uma lógica objetiva e exata – e adaptá-las em construções teóricas subjetivas, que privilegiam o potencial interpretativo.

Há portanto duas interpretações da interpretação, da estrutura, do signo e do jogo. Uma procura decifrar, sonha decifrar uma verdade ou

²⁰⁹*Ibid*, tradução minha. “Haraway chooses the strategy of discretion, pushing a few choice concepts to their limits (the cyborg, the alien) while Baudrillard's theory explodes in a intellectual rhapsody, unshackled by a cause and effect it studiously refutes, and which the proliferation of concepts is bounded only by the limits of Baudrillard's explicit technique of 'analogical transfer'”.

uma origem que escapam ao jogo e à ordem do signo, e sente como um exílio a necessidade de interpretação. A outra, que já não está voltada para a origem, afirma o jogo e procura superar o homem e o humanismo, sendo o nome do homem o nome desse ser que, através da história da Metafísica ou da onto-teologia, isto é, da totalidade da sua história, sonhou a presença plena, o fundamento tranquilizador, a origem e o fim do jogo.²¹⁰

No entanto, apesar de ligadas à ideia de jogo, as teorias de Baudrillard e Haraway se expõem de maneira discrepante. Apresentando especulações na forma de teorias, Baudrillard traça um painel fatalista, e previamente definido, de um futuro sempre iminente; sua teoria refere-se a um amanhã experimentado constantemente em seus momentos preliminares. Já Haraway, em “Manifesto ciborgue”, assume estar lidando com especulações – com possibilidades – aptas a serem formalizadas como mitos modernos. Ela desenvolve uma compreensão potencialmente mais rica, apta a criar uma pluralidade de interpretações; diferentemente da convicção em previsões elaboradas no desenvolvimento visual de um fatalismo niilista, recorrente em Baudrillard. Nesse sentido, é interessante notar que Haraway se aproxima com legitimidade da relatividade do jogo pós-moderno, enquanto Baudrillard se apropria da estética e fundamentos criados por este para traçar previsões no formato de análises teóricas.

Baudrillard e o argumento especulativo

Incluído no livro *Simulacros e simulação*,²¹¹ uma das principais referências na obra do teórico, o artigo no qual Baudrillard relaciona sua interpretação do romance

²¹⁰DERRIDA, 2002, p. 249.

²¹¹BAUDRILLARD, 1991.

Crash com o conceito de hiper-realidade é tido, por autores e pesquisadores do gênero, como problemático e polêmico.²¹² Ballard, quando convidado a comentar o artigo de Baudrillard,²¹³ se limitou a escrever um curto parágrafo, no qual afirma apreço pela obra do teórico, mas revela nunca ter se interessado em entender o significado do ensaio dedicado ao seu romance.²¹⁴

A interpretação apresentada sobre *Crash* tem sua base na leitura de Baudrillard sobre a ficção científica, fundada essencialmente na afirmativa de uma alteração, dentro do gênero, na percepção da História. Renegando o real como referência, Baudrillard indica o esgotamento do imaginário científico, justificado na absorção do real pelos modelos – os quais “já não constituem uma transcendência ou uma projeção, já não constituem um imaginário relativamente ao real, são eles próprios antecipação do real”.²¹⁵ A literatura de Philip K. Dick é citada como exemplo:

O imaginário era o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio de realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. [...] Talvez que a ficção científica da era cibernética e hiper-real não possa senão esgotar-se na ressurreição ‘artificial’ de mundos ‘históricos’, tentar reconstruir *in vitro*, até aos mínimos detalhes, as peripécias de um mundo anterior, os acontecimentos, as personagens, as ideologias acabadas, esvaziadas do seu sentido, do seu processo original, mas alucinantes de verdade retrospectiva. Assim acontece em *Simulacres* de Ph. Dick, a Guerra da Secessão. Gigantesco holograma a três dimensões, onde a ficção nunca mais será um espelho estendido ao futuro, mas realucinação desesperada do passado.²¹⁶

Essa modificação na leitura do conceito de História pode ser percebida em diversas obras de ficção científica posteriores aos anos 1960, inclusive *Crash*.

²¹²Hiper-realidade é o conceito que caracteriza a perda da consciência, individual e social, sobre a distinção entre a realidade e a ficção.

²¹³Em 1991, a *Science Fiction Studies* dedicou uma edição ao tema ficção científica e pós-modernidade, na qual republicou os artigos de Baudrillard sobre *Crash* e o gênero da ficção científica. A revista também convidou quatro estudiosos (Katherine Hayles, David Porush, Brooks Landon, Vivian Sobchack), além do próprio Ballard, a apresentarem uma resposta aos artigos de Baudrillard.

²¹⁴BALLARD, 1991.

²¹⁵BAUDRILLARD, 1991, p. 152.

²¹⁶*Ibid*, p. 153.

Entretanto, Baudrillard dá um passo à frente, problematizando essa alteração ao conjugá-la com a visão de uma realidade que abole os referenciais. Em sua teoria, é traçado um real que apaga as próprias origens, transformando o passado em ficção e consequentemente a ficção em realidade. *Crash*, nesse contexto, despontaria como a obra que supera a “realucinação desesperada do passado”, abolindo tanto ficção quanto realidade em sua narrativa hiper-real.²¹⁷ O romance de Ballard é, assim, exposto como a primeira obra legítima do mundo hiper-real.

Ao longo de seu ensaio, Baudrillard defende essencialmente três afirmativas a respeito do romance: (1) a sugestão da criação de um novo tipo de sexualidade; (2) a perspectiva de um mundo destituído de desejo; (3) a consequente supressão da moral. A primeira posição, bastante clara, ecoa a partir da hipótese que funda o romance, sobre a relação inconsciente entre sexo e os desastres de automóveis, potencializada na narrativa em trechos como: “O corpo deformado da moça aleijada, a exemplo dos corpos deformados dos carros batidos, revelava as possibilidades de uma sexualidade inteiramente nova”.²¹⁸ Porém, essa possibilidade de uma nova sexualidade é interpretada – e justificada – por Baudrillard da seguinte maneira:

A morte está naturalmente implicada numa exploração sem limite da violência possível feita ao corpo, mas isto nunca é, como no sadismo ou no masoquismo, um objectivo expresso e perverso da violência, uma distorção de sentido e de sexo (em relação a quê?). Não existe inconsciente recalcado (afectos ou representações), senão numa segunda leitura que reinjectaria, ainda aí, sentido forçado, no modelo psicanalítico. O não-sentido, a selvajaria desta mistura do corpo e da técnica está imanente, é reversão imediata de uma na outra, e disto resulta uma sexualidade sem antecedentes – espécie de vertigem potencial ligada à inscrição pura de signos nulos deste corpo.²¹⁹

Apesar de se fundamentar na sugestão, de fato presente no romance, de “uma sexualidade sem antecedentes”, esse trecho é problemático nos elementos que agrega à

²¹⁷*Ibid*, p. 156.

²¹⁸BALLARD, 2007a, p. 113.

²¹⁹BAUDRILLARD, 1991, p. 141.

leitura dessa sexualidade. Inserindo o pressuposto de um “não-sentido” no ato sexual em *Crash*, Baudrillard renega qualquer motivação anterior aos acidentes; ou, em outras palavras, renega a presença de um referencial, mesmo no plano emocional. Tal interpretação poderia ser aceita, baseando-se no fato de que o esvaziamento de sentido é exposto pelo narrador em alguns trechos: “A destruição daquele automóvel e de seus ocupantes [...] eram atos conceituais, abstraídos de todo sentimento, portadores de qualquer ideia ou emoção que desejássemos lhes atribuir”.²²⁰ Entretanto, essa visão encontra contraponto em outros momentos do romance, nos quais o protagonista revela sua relação pessoal com a conotação sexual que satura os acidentes:

A trombada era a única experiência real que eu tinha em muitos anos. Pela primeira vez eu me confrontava fisicamente com meu próprio corpo, uma inexaurível enciclopédia de dores e descargas, com o olhar hostil de outras pessoas e com o fato do homem morto. Depois de ser bombardeado continuamente pela propaganda de segurança na estrada, era quase um alívio me ver num acidente de verdade.²²¹

A sugestão de Baudrillard justifica-se no discurso ambíguo do narrador, que, apesar de assumir o prazer atrelado ao acidente, entende-o também como um ato conceitual. Nesse sentido, é interessante frisar que Ballard constrói a narrativa de *Crash* utilizando intencionais repetições, o que, na ausência de uma conclusão ao final, aponta para o caráter de indeterminação, em forma circular, do texto.

Baudrillard, contudo, assume a posição mais radical, renegando completamente a conexão dos acidentes com características emocionais das personagens: “Não existe afecto por detrás de tudo isto, não existe psicologia, nem fluxo, nem desejo, nem libido, nem pulsão de morte”.²²² Essa interpretação encontra certo eco na ideia de “morte do

²²⁰BALLARD, 2007a, p. 141.

²²¹*Ibid*, p. 45.

²²²BAUDRILLARD, 1991, p. 141.

afeto”, exposta pelo próprio Ballard em uma das introduções do romance²²³. No entanto, destoando do discurso de Baudrillard, a posição de Ballard é fundada em uma visão sentimental do termo “afeto”, apresentado no romance na perspectiva da ausência de interesse, por parte das personagens, nos relacionamentos sociais e emocionais tradicionais. Essa ideia não sustenta uma ausência de “desejo”, “libido” e, muito menos, de “psicologia”. Empreendidos pelas personagens, os acidentes são motivados pela necessidade de expressão do desejo, que, satisfeita na batida entre carros, encontra uma forma subvertida – mas não suprimida – da afetividade.

A perspectiva de Baudrillard poderia justificar-se na visão dos acidentes como ensaios, expressa em mais de um momento da narrativa: “São de fato ensaios. Quando todos tivermos ensaiado nossos papéis, a coisa vai começar de verdade”.²²⁴ Deve-se, entretanto, notar que o reconhecimento da realização de ensaios pressupõe a posterior manifestação do acontecimento legítimo. Nesse sentido, Baudrillard ignora – em especial ao sugerir a ausência de uma “pulsão de morte” – as palavras que abrem o romance: “ele ensaiara sua morte em muitos desastres, mas esse foi seu único acidente de verdade”.²²⁵

Baudrillard procura justificar sua teoria excluindo os referenciais em discursos nos quais eles são óbvios. Um ensaio faz referência a um acontecimento; o próprio conceito de “morte do afeto” se faz por meio da referência a uma determinada percepção do afeto. Diante de tal concepção, é possível aludir à relação entre ficção científica e mitologia moderna, no sentido de que esta é a forma que resguarda a capacidade de naturalizar e dar sentido ao absurdo.

²²³No Brasil foram publicadas duas versões diferentes da introdução de *Crash*. A primeira na edição de 1988 do romance; a segunda versão, mais curta e na qual o autor não utiliza mais o termo “morte do afeto”, foi publicada nas edições de 1997 e 2007.

²²⁴BALLARD, 2007a, p. 57.

²²⁵*Ibid*, p. 11.

Definindo a perspectiva da ausência do desejo como fruto de uma leitura seletiva e tendenciosa, a proposta da supressão moral no romance – que encontra fundamento exatamente na sugestão anterior – fica acentuadamente mais próxima de uma interpretação equivocada. A respeito dessa afirmativa de Baudrillard, é interessante ressaltar que ela assumidamente nasce de uma leitura contrária à intenção declarada de Ballard: “contra o próprio autor, que fala em introdução de uma nova lógica perversa, é preciso resistir à tentação *moral* de ler *Crash* como perversão”.²²⁶ Esse movimento poderia ser justificado pelo pressuposto que entende a interpretação do texto acima da intenção prévia do autor. Todavia, o problema essencial da proposição de Baudrillard é outro: nos trechos que cita do romance, o teórico é incapaz de evidenciar os elementos que sustentariam sua interpretação. Esta não encontra fundamento na narrativa, mas sim no pressuposto do conceito de hiper-realidade saturando o contexto no qual a obra se insere. A supressão moral de Baudrillard encontra justificativa em elementos externos ao romance – no caso, a própria teoria do autor.

No entanto, mesmo que fosse aceita a interpretação da narrativa servindo de apoio à teoria apresentada (o que não é o caso), restaria o problema de uma lógica analítica subvertida. A leitura de *Crash* é vinculada a uma teoria que se justifica sobre si mesma, utilizando suas asserções como motivação e justificativa. Em afirmativas como: “Ele é simplesmente fascinante, sem que o fascínio implique um juízo de valor. Reside aí o milagre de *Crash*. Em parte alguma aflora esse olhar moral, o julgamento crítico que ainda faz parte da funcionalidade do velho mundo”,²²⁷ o que se percebe é que a supressão moral atribuída à obra baseia-se no suposto caráter hiper-real da narrativa, enquanto tal caráter é justificado exatamente pela supressão moral de que é fruto. O

²²⁶BAUDRILLARD, 1991, p. 142.

²²⁷*Ibid*, p. 149.

mesmo movimento pode ser percebido na explicação da ausência do par função / disfunção no romance:

É isso que distingue *Crash* de toda a ficção científica ou quase, que ainda gira, a maior parte do tempo, à volta do velho par função / disfunção, o projecta no futuro segundo as mesmas linhas de força e as mesmas finalidades que as do universo normal. A ficção ultrapassa aí a realidade (ou o inverso), mas segundo a mesma regra do jogo. Em *Crash* já não existe ficção nem realidade, é a hiper-realidade que abole as duas.²²⁸

Repete-se a lógica anterior, situando a ausência do par função / disfunção a partir da presença hiper-real, ao mesmo tempo em que se utiliza a supressão desse par para justificar a manifestação da hiper-realidade. Nesse sentido, o que se nota é que Baudrillard aplica na teoria a lógica que rege a ficção científica: o salto abduativo. De modo similar ao autor de ficção científica, que imagina suas invenções no ato de extrapolar as tendências percebidas no real, Baudrillard formula suas especulações: mas, incapaz de traduzi-las em evidências, insere-as em um jogo verbal que dissimula a ausência de uma lógica de referenciais, dando ênfase à forma. Por meio de uma leitura seletiva a teoria adapta o sentido (*Crash*) a uma forma específica (hiper-real). Tal ação não diminui a qualidade da especulação – seu valor como hipótese –, mas a restringe como tal, inconciliável com uma factualidade.

Para ilustrar sua percepção da atuação dos simulacros na ordem pós-moderna, Baudrillard os apresenta em três classes, vinculando as duas primeiras com categorias ficcionais e conjeturando sobre as possíveis relações da terceira. O primeiro tipo, os simulacros naturais, baseados na imagem, é relacionado com as utopias, com o desejo por uma ordem harmoniosa; já os simulacros produtivos, o segundo tipo, baseados na energia e na força, são aproximados da ficção científica e sua característica de um imaginário que projeta o real. Baudrillard é perspicaz ao estabelecer a diferenciação

²²⁸ *Ibid*, p. 148.

entre utopia e ficção científica pela definição do conceito da força motivada pelo “mundo real da produção”, que leva à conclusão de que no “universo potencialmente infinito da produção, a ficção científica *acrescenta* a multiplicação de suas próprias possibilidades”.²²⁹ No entanto, ao elaborar o terceiro tipo, os simulacros de simulação, o teórico passa a pressupor uma nova ordem, na qual a distância entre real e imaginário é reabsorvida em prol dos modelos. Assim, os modelos já não constituem uma transcendência (utopia) e nem projeção (ficção científica), passando a existir como “antecipação do real”.²³⁰

Nesse esquema de três tipos de simulacros, o movimento da teoria de Baudrillard fica evidente. Com relação aos dois primeiros tipos, calcados na transcendência e na projeção, a elaboração é apresentada junto à exemplificação de imagens vinculadas ao argumento. Já no terceiro tipo, pressupondo a eliminação do imaginário, Baudrillard exclui a possibilidade da conexão com uma categoria ficcional (já que esta não poderia mais existir), restando a tarefa de especular sobre a atuação do que ele chama de “modelos”. Assim, o teórico abandona uma argumentação relacionada com exemplificações claras, para enveredar na explanação especulativa – elaborada exclusivamente com o interesse de firmar a teoria sob determinada linha de pensamento.

Destaca-se, nesse contexto, a qualidade narrativa do texto: “À sua maneira, Baudrillard é um ficcionista tão hábil quanto Ballard, Dick ou Lem. Mais do que descrever a implosão em simulacro, seu trabalho a decreta omitindo sistematicamente as fronteiras que marcam as diferenças entre simulação e realidade”.²³¹ Para sustentar a possibilidade dos simulacros como transcendência e projeção, Baudrillard estabelece

²²⁹BAUDRILLARD, 1991, p. 152.

²³⁰*Ibid.*

²³¹HAYLES, 1991, tradução minha. “In his way, Baudrillard is as skilled a fiction writer as Ballard, Dick, or Lem. More than describe the implosion into simulation, his works enact it by systematically eliding the borders that mark the differences between simulation and reality”.

um vínculo com manifestações do imaginário; porém, para elaborar a visão de modelos nos simulacros de simulação, o teórico ergue uma complexa rede de conexões, que ao invés de visarem elementos culturais ou sociais, são meras conexões de terminologias da própria teoria. Os modelos reabsorvem a distância do imaginário nos simulacros por meio do jogo cibernético da hiper-realidade: transcendência e projeção somem, sendo substituídas por uma gramática de termos auto-referenciais. Desse modo, mais do que almejar evidências, a teoria de Baudrillard procura a plausibilidade meramente na elaboração verbal, adequando o sentido por meio da forma.

O horizonte da morte dos referenciais, perseguido pela teoria de Baudrillard, fica nítido nesse esquema. A abolição da distância entre real e imaginário é a execução da lógica de ausência referencial. Pressupondo *Crash* como a hiper-realidade que não se localiza na ficção ou no real, o que se retira da obra é o pressuposto de uma imagem anterior, não existindo um referencial além da própria narrativa. Essa ausência de referenciais implode as bases da ficção científica, justificando a morte da lógica de projeções. Entretanto, o que não se deve deixar de perceber é que *Crash* – como uma legítima obra de ficção científica – ergue-se sobre uma hipótese, a qual existe em referência evidente à psicologia do indivíduo capitalista do início dos anos 1970. Nas palavras do próprio autor: “usei o carro não apenas como uma imagem sexual, mas como uma metáfora total da vida do homem na sociedade de hoje”.²³² Em *Crash*, a veia alegórica da ficção científica é mantida; suas metáforas são referências, em nível político e psicológico, ao mundo real – e é contra essa perspectiva que a interpretação de Baudrillard avança, já que a ausência de referenciais só encontra respaldo quando os elementos do romance são isolados no contexto que interessa à defesa teórica.

²³²BALLARD, 2007a, p. 9.

Ao declarar a morte do imaginário usual da ficção científica, Baudrillard coloca em xeque também a manutenção do conceito de teoria: “Um mesmo destino de flutuação e de indeterminação põe fim à ficção científica – mas também à teoria, como gêneros específicos”.²³³ Tal afirmativa é sustentada pelo mesmo pressuposto de uma ordem de modelos responsáveis por reabsorver a distância entre real e imaginário.

No caso da morte conjunta da ficção científica e da teoria, nota-se como a afirmativa se manifesta na própria obra de Baudrillard. Aceitando sem receio suas próprias conjeturas, a obra do teórico se aproxima tanto da ficção, quanto da teoria. Suas principais hipóteses são motivadas e justificadas pelos mesmos elementos, e sua argumentação é um jogo de conexões que se faz além da percepção de fatos. Nesse sentido poder-se-ia sugerir que nada é mais deliberadamente hiper-real do que o próprio discurso de Baudrillard; nada justifica mais a ausência de referentes do que a capacidade do teórico de construir sua lógica renegando-os.

Em *América*, é elaborada a aproximação entre ficção e debate teórico-crítico.²³⁴ A argumentação, que visa os signos do cotidiano norte-americano, é levantada a partir de hipóteses que escapam a uma justificativa.

Por que as pessoas vivem em Nova Iorque? Elas não têm nenhuma relação entre si. Mas uma eletricidade interna que se origina em sua promiscuidade pura. Uma sensação mágica de contigüidade e de atração para uma centralidade artificial. É o que faz Nova Iorque um universo auto-atrativo, do qual não há razão alguma para sair. Não existe nenhuma razão humana para lá estar, mas somente o êxtase da promiscuidade.²³⁵

O argumento escapa da tarefa de justificar a pressuposta ausência de relação entre as pessoas de Nova Iorque ao transformar essa hipótese em justificativa para a percepção de um nebuloso “êxtase da promiscuidade”. A lógica de Baudrillard

²³³BAUDRILLARD, 1991, p. 151.

²³⁴BAUDRILLARD, 1986.

²³⁵*Ibid*, p. 18.

demonstra exemplarmente a confusão entre especulação e diagnóstico. Ele apresenta como fato aquilo que não passa de conjectura. Como um médico que utiliza o tratamento para atestar o diagnóstico, Baudrillard expõe a hipótese desconexa das provas, esperando que a recepção justifique sua legitimidade. É um movimento similar ao de pressupor que, mesmo sendo impossível que a matéria se desloque em velocidade superior à da luz, nada impede que o espaço em volta dela o faça – no objetivo de simplesmente poder viajar acima da velocidade da luz. Resta a ação retórica, que existe em prol da defesa da própria teoria.

Esse tipo de elaboração teórica pode ser definido como “nada mais do que a ‘teoria pela própria teoria’ ou ‘a teoria no lugar da literatura’”,²³⁶ indicando seu interesse primordialmente retórico. Para o discurso de Baudrillard, o que mais vale é a intenção de se validar como legítimo, mesmo que para tal deva abandonar o caminho analítico e se amparar na capacidade discursiva. O debate teórico, desse modo, opera em um mundo a parte, existindo em um universo próprio – uma realidade alternativa, a qual é elaborada com o objetivo de convencer o leitor de sua própria existência. A construção teórica de Baudrillard é desenvolvida não por meio de uma análise metódica e empírica, mas essencialmente como um construto verbal; uma argumentação que se vincula à realidade e diz muito sobre ela, mas a respeito da qual não é uma análise confiável.

Reconhece-se, porém, que as proposições de Baudrillard são dotadas de perspicácia; sua teoria é sedutora tal qual uma ficção científica de qualidade. Baudrillard desconstrói a noção clássica de real, apresentando um painel sedutor em sua audácia. Mas o faz decretando a morte dos referenciais no intuito de construir seu

²³⁶HIRSCH, 1991, p. 25, tradução minha. “...nothing less than ‘theory for theory’s sake’ or ‘theory in place of literature’”.

próprio texto sem eles. De certa forma, sua teoria celebra a entropia; Baudrillard traça a urgência de um mundo destituído de moral – uma distopia na qual mesmo o desejo foi perdido – na intenção de esclarecer o quanto essa nova ordem pode ser sedutora. Sua teoria defende, por meio da celebração da distopia, a instituição de uma utopia pós-moderna. Assim como sua Nova Iorque de uma “promiscuidade elétrica”, ela não é nada mais do que ficção. O que essencialmente diferencia Baudrillard dos ficcionistas é que as obras destes são abertamente tidas como ficção.

A leitura especulativa do mundo

A ficção científica divide o século XX na percepção de duas imagens-síntese: o robô e o ciborgue. A *New Wave* foi o fenômeno responsável pela fundação de uma ruptura na metodologia que rege o gênero, e o contraponto entre os conceitos que definem o robô e o ciborgue exemplifica essa ruptura.

No formato clássico do gênero, a ciência é percebida de acordo com o potencial de suas invenções. Compreende-se a sociedade em um momento imediatamente anterior às grandes descobertas científicas que, expressas em eloquentes arquiteturas tecnológicas, alterariam crucialmente o modo de vida do homem moderno. A ficção científica era, nesse sentido, utilizada como uma plataforma para especular o significado de tais descobertas e o modo como iriam repercutir na vida cotidiana. A ciência era vista como o fenômeno responsável pela inserção de novos elementos na sociedade, e a ficção a responsável por debater como a introdução destes poderia vir a ocorrer.

O robô destaca-se como o ícone desse pensamento. Produto do trabalho intelectual do homem, ele é a máquina – moldada a partir da imagem de seu criador –

capaz não apenas de imitar as melhores qualidades do homem, mas também responsável por representar o emblema do domínio intelectual alcançado. A existência do robô é definida objetivamente: ele serve ao seu criador, tendo como única outra opção a rebelião. Ao robô falta um caráter subjetivo, sua existência é condicionada aos parâmetros de sua utilidade: a distância que o separa do humano (criatura / criador) é evidente.

A objetividade que delimita a imagem do robô é, no entanto, corroída pelo conceito de ciborgue. O universo do ciborgue não reconhece a distância entre tecnológico e orgânico: a percepção objetiva, pautada na dualidade entre criador e criatura, é demolida quando o inventor e a invenção passam a partilhar o mesmo corpo.

A imagem do ciborgue simboliza o casamento entre a humanidade e a tecnologia, a união simbiótica em um mesmo corpo. A tecnologia – antes expressa em invenções – deixa de se restringir aos limites da obediência objetiva para se expandir como um fenômeno legítimo da própria condição humana.

A transposição do robô para o ciborgue significa uma drástica alteração no modo de compreender o mundo. As preocupações que orientavam a ficção científica em sua fase clássica – essencialmente a criação e a gestão da tecnologia – se diluem a partir do momento em que a condição humana se percebe atrelada à presença do elemento tecnológico. Os robôs controlam ou são controlados pelo homem, sua condição é objetiva; já os ciborgues confundem orgânico e tecnológico, sua existência cria novas nuances na percepção da ciência, sendo estas dotadas de um aspecto mais relativo, destituído da objetividade anterior.

O debate conceitual empreendido pela ficção científica abandona o interesse restrito pela manifestação da ciência em invenções, transpondo o foco do debate para hipóteses acerca das idiosincrasias do cotidiano tecnológico. As propostas de novas

invenções são superadas em prol da tarefa de evidenciar a condição tecnológica do presente. Deixa-se de imaginar a ficção científica para se assumir a tarefa de compreender sua presença na contemporaneidade.

Essa alteração na orientação que rege o gênero encontra paralelo com o próprio desenvolvimento da percepção sobre a ciência ao longo do século XX. Enquanto a esperança por explicações objetivas e universais definia a expectativa nas primeiras décadas, a partir da segunda metade do século essa visão é, aos poucos, saturada por um relativismo que dissipa a confiança na aquisição de verdades absolutas. Abriu-se o espaço para a aproximação entre a percepção científica e o relativismo cultural. Dessa forma, o que se perde é, essencialmente, um referencial fixo para as pretensões humanas – com a distância entre o homem e a ciência abolida, esta passa a ser parte da existência social, perdendo o amparo contra a subjetividade individual.

O universo das invenções é preterido pela ficção científica, a qual se desloca para o debate sobre a tradução da realidade. A especulação sobre invenções futuras deixa de ser a base para a criação ficcional, sendo elas substituídas pela imediata necessidade de especular sobre o significado dos fenômenos que já compõem o presente. Nota-se, no entanto, que a ficção, nesse movimento, acaba por se aproximar da metodologia científica. Ao invés do interesse em simplesmente conjecturar novidades, as especulações ficcionais passam a ser traçadas a partir de indagações reais – de questões que se colocam diante do autor como imediatas –, fazendo referência a questões reais, palpáveis, ao invés de sonhos.

Encontra-se, nessa alteração metodológica, a explicação para a aproximação entre ficção científica e teoria. Assumindo um caráter de elucidação, a ficção científica aborda a realidade de modo similar ao debate teórico-crítico – almejando respostas –, apesar de manter-se alinhada à comodidade da lógica especulativa. Por outro lado, a

teoria encontra-se diante de questões saturadas de relatividade, nas quais a elaboração especulativa é convidativa. Apesar de em campos diferentes (e conseqüentemente respondendo a parâmetros e objetivos diferentes), a ficção científica e a teoria social partilham objetos de estudo similares; e enquanto o gênero passa a cada vez mais privilegiar a elaboração conceitual, a teoria encontra, na estética discursiva do gênero, uma ferramenta para a validação de suas hipóteses.

A aproximação entre a ficção científica e o discurso teórico-crítico abre espaço para uma nova lógica, que, pautada pelo raciocínio especulativo, almeja evidenciar um novo significado ao que se entende como verdade. A ficção científica é um discurso que intenciona simular a realidade – na medida em que é desenvolvida pelo princípio especulativo de criar um prosseguimento coerente para as tendências do real. Em teorias como a hiper-realidade de Baudrillard, o conceito rígido de realidade é demolido, transformando tanto a arte quanto a teoria em peças das muitas realidades alternativas. A arte não mais representa, da mesma forma que a teoria não mais explica: ambas simulam.

Evidencia-se o ponto de tangência entre a pretensão da ficção científica e a confusão entre teoria e ficção de Baudrillard: se a realidade é um simulacro, nada impede que a especulação, aplicada como simulação, seja utilizada para analisar o mundo. A concepção da verdade passa, assim, a responder à retórica, na qual cada discurso tem a possibilidade de assumir seus próprios pressupostos no intuito de autenticar suas afirmativas: a possibilidade de simular.

Revisitando a perspectiva de Baudrillard, Zygmunt Bauman sugere a arte pós-moderna como a catalisadora de significados – não necessariamente representativos, mas sempre vinculados à realidade:

O significado da arte pós-moderna, pode-se dizer, é estimular o processo de elaboração do significado e defendê-lo contra o perigo de,

algum dia, se desgastar até uma parada. [...] Em vez de reafirmar a realidade como um cemitério de possibilidades não provadas, a arte pós-moderna traz para o espaço aberto o perene inacabamento dos significados e, assim, a essencial inexauribilidade do reino do possível. [...] Esse significado só “existe” no processo da interpretação e da crítica, e morre completamente com ele.²³⁷

Aplicada ao universo da ficção científica, tal afirmativa distancia o gênero da ideia de revelação da verdade. A produção dos autores passa a ser vista como meio para suscitar a percepção desta. O princípio abduativo volta a ficar evidente, na medida em que se entende o resultado do discurso ficcional como uma elaboração da ruptura com determinada linha da realidade. A ficção científica não mais se definiria pelo ato de completar as linhas da realidade, mas sim por ramificá-las.

A ficção científica é, assim, novamente evidenciada como o fruto de um desejo de apresentar ramificações alternativas da História. Enquanto Baudrillard abole os referenciais e procura transformar a ficção, como simulação, em parte da História, uma perspectiva como a de Bauman – apesar de não romper com o modelo de simulacros de Baudrillard – explicita o entendimento de uma pluralidade de proposições de significados. Prioritariamente procura-se “abrir amplamente o portão [do significado consensual] às artes do significado”.²³⁸

Como elaboração histórica, a ficção científica tem, agora, a possibilidade de impor novas características à sua lógica clássica. Diferentemente de romper com a História para se lançar em projeções do futuro distante, a ficção procura uma ramificação alternativa que proporcione um distanciamento, uma posição que possibilite ao autor se colocar alheio à velocidade com que os acontecimentos se desenrolam e avaliar criticamente determinado escopo da realidade. A ficção científica rompe não

²³⁷BAUMAN, 1998, p. 136.

²³⁸*Ibid*, p. 141.

mais para avançar sobre a História, mas para se desvencilhar do desenvolvimento acelerado dela.

Reconhecimento de padrões, publicado em 2002, exemplifica essa nova forma de diálogo com a História.²³⁹ Desenvolvido como uma longa trama de espionagem, o romance é pontuado por diversas observações conceituais do autor, que procura traçar um painel da sociedade norte-americana e europeia do início do século XXI, no que diz respeito às expectativas do uso da tecnologia de imagem – seja a imagem pessoal ou publicitária. A narrativa é ficção científica no sentido em que campanhas de *marketing* surgem com base em longas e complexas pesquisas de tendências comportamentais. A protagonista é, à sua maneira, uma hábil especuladora do mercado publicitário.

Entretanto, o que se nota, hoje, sobre *Reconhecimento de padrões*, é que sua narrativa se tornou um relato histórico. Seu cenário – assim como suas conceituações – se refere a um momento histórico muito específico: o ano de 2002. A trama centrada na disseminação gradual de trechos de um filme secreto na Internet soa absurda diante de uma atualidade na qual a Internet em banda larga e o YouTube²⁴⁰ são elementos comuns.

Em uma interpretação mais simples, *Reconhecimento de padrões* pode ser definido como um indício da capacidade adquirida pela realidade de surpreender a ficção. É cada vez mais evidente o modo como as realizações tecnológicas destoam das projeções traçadas pela ficção científica, apresentando possibilidade e detalhes que nunca foram sequer sugeridos nas páginas da ficção.

²³⁹GIBSON, 2003.

²⁴⁰O *YouTube* é um *site* de compartilhamento de vídeos em formato digital. Fundado em 2005, o *site* rapidamente consolidou o uso de vídeos na *Internet*, transformando-os em um elemento comum, facilmente compartilhado, do universo *on-line*.

No entanto, o romance de Gibson pode ser visto também como um documento sobre a percepção embrionária daquilo que hoje é conhecido como *marketing viral*.²⁴¹ Conseguindo isolar um momento único – e de certa maneira quase atômico – da História, a narrativa oferece uma fonte para o entendimento das raízes dos contextos tecnológico e publicitário atuais. Se a ficção encara a incapacidade de alcançar o futuro, surge, por outro lado, a perspectiva de se documentar a formação desse mesmo futuro, procurando não prever ou elucidar, mas essencialmente mapear os padrões que irão definir o prosseguimento das linhas da realidade. Assim, a ficção de *Reconhecimento de padrões* é vista não como uma obra no sentido representativo – e muito menos como simulação –, mas como o discurso intencionado a relatar a percepção de fenômenos que, em breve, se tornarão obsoletos.

A ficção científica encontra a expectativa de servir como fonte arqueológica. A intenção de explicar a formação do presente, as características que definem suas linhas, passa a não mais se referir a uma percepção emergencial – como era na *New Wave* –, mas a consciência da capacidade do real de se re-elaborar e o interesse em perceber as características potenciais que explicarão, no futuro, as mudanças.

Nota-se que, nesse sentido, tal raciocínio pode ser aplicado aos teóricos que traçaram suas análises por um viés especulativo. Se Baudrillard decreta a hiper-realidade e a ordem dos simulacros como realidades irreversíveis, nota-se que ele discursa sempre em termos de um amanhã imediato. O mesmo pode ser dito sobre o “corpo sem órgãos”, de Deleuze e Guattari – e de diversas outras teorias sintonizadas com as orientações do pós-modernismo. Tais teorias foram ultrapassadas – e surpreendidas – pelo presente, sendo hoje observadas com certo distanciamento – que

²⁴¹ *Marketing viral* é um termo que se refere à campanha publicitária que explora o potencial das redes sociais na Internet, almejando que os próprios usuários façam a disseminação da campanha devido ao interesse despertado por ela.

mantém sobre elas mais certa percepção de curiosidade do que a original e declarada urgência.

CONCLUSÃO

Na década de 1950, Reginald Bretnor propôs a ficção científica como o início de uma revolução na literatura. Na concepção do autor, mais do que um gueto de entusiastas da ciência, o gênero é o esboço de uma nova orientação intelectual nas artes: “Não é um gênero. Seu escopo é universal. Ela [a ficção científica] carrega a premissa para toda uma nova literatura”.²⁴² Defendendo que a percepção moderna deve ser essencialmente baseada nos parâmetros do método científico, Bretnor expõe a ideia da ficção científica como a embaixadora de uma nova estética: o gênero seria o primeiro passo da forma, pautada no método científico, à qual as artes modernas iriam se adaptar.

Como um bom autor de ficção científica, Bretnor especula – e o faz com competência, apresentando sua visão em um discurso que enfatiza seus elementos válidos a despeito do fundamento despropositado. Sua argumentação sobre a importância da ficção científica para o futuro das artes é exemplarmente estruturada, traçando justificativas, motivações e fundamentos. É um discurso aparentemente cabível – carente, no entanto, da comprovação prática. Desenvolvendo sua análise em especulações, Bretnor define as regras antes da comprovação. Hoje, a ficção científica se mantém restrita aos limites do gênero, enquanto a ênfase da literatura – e das artes como um todo – ainda são as questões existenciais e emocionais do ser humano.

Mesmo que a ficção científica não tenha se revelado o esplendor de uma nova era nas artes, o gênero foi eficaz em desenvolver uma estética discursiva apta a se ramificar por diversos tipos de manifestações artísticas. No primeiro capítulo desta dissertação foram apresentadas as características peculiares que fundamentam a forma discursiva da ficção científica; em seguida foi exposto o modo como autores, a partir da

²⁴²BRETNOR, 1953, p. 273, tradução minha. “It is not a genre. Its scope is universal. It holds the promise of an entire new literature”.

década de 1960, adotaram a estética do gênero como uma plataforma para a discussão sobre aspectos pouco evidentes da realidade e como tal pretensão encontrou ressonância na prática teórica ligada ao pós-modernismo. Procurou-se, assim, demonstrar o modo pelo qual a ficção científica, como gênero literário, é vinculada a uma estética discursiva específica, a qual pode ser adotada por obras literárias externas ao gênero no intuito de apresentar a ficção em acordo com tendências da realidade.

Tal constatação abre espaço para a sugestão de que o discurso cultivado pela ficção científica possa servir de ferramenta na tarefa de validar suposições como fatos, invenções como verdades. Por meio do discurso, da adequação do conteúdo à forma, é possível saturar uma imagem ficcional com plausibilidade, simulando, independentemente da formalização científica, o crédito necessário a uma hipótese.

Thomas Disch lê a ficção científica por esse viés, definindo-a como um gênero caracterizado por instituir mentiras.²⁴³ Casos como a leitura radiofônica de *A guerra dos mundos* por Orson Welles, a aceitação da cientologia de Ron L. Hubbard ou a popularidade de histórias sobre pessoas sequestradas por alienígenas²⁴⁴ servem de exemplos para essa ideia.

Exemplos contemporâneos podem ser utilizados tanto para apoiar a visão de Disch, quanto para exemplificar a expansão do discurso da ficção científica. *O código Da Vinci*,²⁴⁵ *best-seller* internacional, é um romance que intenciona credenciar uma aura

²⁴³DISCH, 2000.

²⁴⁴Estes são exemplos citados por Disch. Sobre a leitura de *A guerra dos mundos* o autor afirma que a “dramatização radiofônica de Orson Welles de *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, provocou pânico, em 1938, entre os ouvintes – prova, se é que alguma é necessária, de uma larga audiência de potenciais crentes” (DISCH, 2000, p.21, tradução minha; “Orson Welles’s radio dramatization of H. G. Wells’s *The War of the Worlds* had provoked a panic among credulous listeners in 1938 – proof, if any were needed, of a large audience of potencial believers”). Com relação à cientologia Disch a destaca como fruto da pseudociência da dianética, apresentada pela primeira vez em 1950, na edição de maio da revista *Astounding Science Fiction*. As histórias de abduções alienígenas são traçadas como um longo legado iniciado nos livros de ficção científica de Whitley Strieber, um autor que, segundo Disch, “acreditava em suas próprias mentiras” (*Ibid*, p. 25, tradução minha; “...Strieber believes his own lies”).

²⁴⁵BROWN, 2004.

de autenticidade histórica em torno de sua trama, procurando convencer o leitor de que suas especulações são, de fato, a revelação de segredos do passado. O romance adota um discurso que procura estruturar os argumentos em uma ordem que explicita a almejada plausibilidade. A intenção é re-elaborar detalhes da História, desmascarando supostas conspirações que definiram o passado.

O código Da Vinci carrega a característica, similar à da ficção científica, de estabelecer uma ramificação alternativa da História. Entretanto, ao contrário das obras do gênero, o livro de Brown não assume seu cenário como uma versão alternativa da realidade – orientada como um exercício racional –, intencionando validá-lo como parte do que deve ser entendido como verdade. Igualmente um *best seller* atual, *O segredo* é um exemplo ainda mais extremo dessa prática, na medida em que se utiliza da estruturação discursiva para relacionar supostos fatos científicos como partes do corpo de uma nova, e revolucionária, ciência.²⁴⁶

Se a avaliação de Thomas Disch está correta e a ficção científica se define como uma literatura orientada pelo ato de mentir, essa característica do gênero já se encontra diluída em diversas linhas literárias, despontando, inclusive, como uma ferramenta de transformação da História – na medida em que se percebe que muitos leem *O código Da Vinci* como um livro de revelações sobre o passado.

No entanto, ao longo desta dissertação procurou-se distanciar a análise da ficção científica da simplificação de defini-la como a instituição de mentiras – apesar de reconhecer tal potencial como implícito. Mesmo que seu discurso possa ser adequado por elaborações que procurem validar a exposição de embustes, o gênero, de uma maneira geral, existe bem definido nos limites da ficção – sendo suas narrativas a

²⁴⁶Originário de um documentário produzido para a TV australiana em 2006, o livro (BYRNE, 2007) apresenta os princípios do que define como a Lei da Atração, a qual explica a influência da ação estritamente mental do indivíduo sobre os eventos do mundo físico.

elaboração consciente e assumida de elementos fantásticos (independentemente de estes estarem ligados a tendências da realidade).

Na ficção científica clássica, tal perspectiva é evidente. Mesmo que os autores procurem realçar uma conexão plausível entre suas invenções e tendências da realidade, o pacto ficcional – que reza a distância entre a narrativa e a realidade – ainda é nitidamente percebido.

Quando elaborada pelos autores da *New Wave*, que passam a utilizá-la como ferramenta para interpretar a realidade, a estética da ficção científica se torna mais complexa. Mas ainda é mantida de acordo com a perspectiva de que as ideias que compõem a trama são frutos de interpretações – são ficções, e não documentos. Mesmo em Ballard, autor que desenvolve suas tramas por laços mais íntimos com o real, percebe-se que a intenção é utilizar as imagens narrativas para produzir uma iconografia do real, e não reinventá-lo ou mesmo reproduzi-lo.

O discurso da ficção científica só se torna questionável a partir do momento em que é aplicado em argumentos que intencionalmente procuram escapar aos limites perceptíveis da ficção, ao mesmo tempo em que se nutrem da liberdade criativa desta. Um exemplo simplório pode ser percebido na atual prática popular de criar pequenas histórias que procuram enganar os leitores com mentiras – apelidadas de *hoaxes*,²⁴⁷ e usualmente disseminadas através de *e-mails* na *Internet*. É notável a relação entre a construção dessas pequenas histórias e o discurso da ficção científica – entendido como uma forma peculiar de organizar os significados, compor detalhes e ordená-los para que sirvam à plausibilidade de sua tese.

²⁴⁷Do termo inglês *hoax*, que pode ser traduzido como trote ou travessura. São pequenas histórias que erguem uma teia de falsos fatos para validar, diante de uma larga audiência, alguma mentira.

No entanto, esse tipo de discurso pode ser aplicado em categorias literárias diferentes da ficção científica e se manter afastado da dissimulação deliberada. *Portal do escorpião*²⁴⁸ é um romance que, com minúcia, traça uma projeção da realidade na qual a Arábia Saudita passou por uma revolução e transformou-se em uma espécie de reinado, o que modificou drasticamente a ordem geográfica e política do Oriente Médio. O romance é cuidadoso em construir especulações plausíveis, que evidenciem uma conexão clara com as tendências do real e exponham uma riqueza de detalhes. Contudo, mesmo que em sua contracapa seja assumido o pressuposto de que a ficção possa revelar mais sobre a verdade do que a própria realidade, o livro não procura expor suas conjecturas como parte de uma verdade oculta; sua trama é muito bem delimitada como o fruto de uma interpretação da realidade – uma versão alternativa desta, interessada em tratar sobre, mas não em reproduzir, o real.

Mesmo no caso de obras que não podem ser encaixadas em uma categoria muito clara, como *O mundo sem nós*, a presença de especulações traçadas a partir de tendências da realidade não significa a intenção de ludibriar o leitor.²⁴⁹ Mesmo que procure expor as conjecturas sobre as possibilidades de um futuro sem a humanidade, elaborado em um cuidadoso discurso, a intenção do livro não é erguer um embuste, mas apenas apresentar hipóteses como o que elas realmente são: especulações.

Percebe-se, desse modo, que mesmo carregando o potencial para tal, a validação de embustes não é uma prática inerente ao discurso da ficção científica. Mesmo que essa possibilidade tenha se revelado verdadeira em apropriações do discurso – ou mesmo, em alguns casos, na própria ficção científica –, o uso da forma discursiva é ditado pelas intenções do autor. Apesar de contar com o apoio de leitores ingênuos, a

²⁴⁸CLARKE, 2007.

²⁴⁹*O mundo sem nós* (WEISMAN, 2007) é uma espécie de documentário especulativo, no qual diversos cientistas e pesquisadores apresentam as hipóteses sobre como se dariam os acontecimentos se a humanidade deixasse de existir de maneira instantânea.

percepção de *O código Da Vinci* como revelação de verdades sobre o passado só acontece por ter sido este o objetivo do autor e do editor do livro.

O mesmo acontece no discurso teórico-crítico. Se em Baudrillard a ficção e a realidade se confundem, esta só acontece porque corresponde aos objetivos do argumento desenvolvido.

Contudo, não se deve ignorar que, a partir dos anos 1960, a ficção passa a cultivar uma relação mais próxima com o real e sua percepção. Se a ficção de Ballard é lida – do modo que muitos fazem²⁵⁰ – como estudo social, no sentido teórico e analítico, pode-se então entender como implícito o espaço para o passo seguinte: aceitar a realidade como simulação. Pois, no sentido de que é desenvolvida por meio de especulações sobre o real, a obra desse autor carrega a conotação de simulação. Especular, no contexto que conjuga ficção científica e pós-modernismo, é estender a realidade até o ponto no qual se localizam as hipóteses propostas. Mesmo que ligado à concepção ficcional, o ato de especular pode ser utilizado como meio de alcançar um suposto novo aspecto do real, não havendo o interesse de romper com ele, mas de simulá-lo de maneira coerente.

Entretanto, o que se defende nesta dissertação é que tal simulação (no caso de Ballard e dos autores da ficção científica) encontra-se circunscrita ao espaço da ficção. Projetá-la além dele, pressupondo, como Baudrillard, a formação de um estado hiper-real, é por si só um ato deliberado de especulação por parte do leitor. Assim, o que essencialmente sustentaria a concepção de hiper-realidade, ou da confusão entre teoria e ficção, é a percepção do real de acordo com as linhas definidas pelo fantástico – ao invés do contrário.

²⁵⁰Scott Bukatman apresenta Ballard como um dos fundadores da visão que põe fim ao modernismo (1993, p. 1-23).

É interessante, nesse sentido, citar a sugestão de Haraway de que “nós devemos passar da leitura da primatologia como ficção científica para o próximo passo lógico – ler a ficção científica como primatologia”.²⁵¹ Apesar de parecer óbvia, a distância entre esses dois movimentos é curta, sendo fácil confundi-los. Diferentemente do que Baudrillard faz, ao elaborar sua teoria traçando a realidade como uma ficção, a proposta de Haraway é que a ficção científica seja tida como ferramenta para a interpretação do real. Não é a realidade que deve ser aproximada do gênero literário, mas o contrário. A ficção deve ser repensada, instituindo-se novas lógicas e orientações, ao invés do exercício de reinvenção do real. Percebe-se, desse modo, a diferença drástica entre ler a realidade como ficção e ler a ficção como realidade. Os simulacros de Baudrillard esclarecem a condição social na mesma medida em que as projeções futurísticas da ficção científica reproduzem o contexto que envolve seus autores.

Com relação ao painel que cerca essa controvérsia, a dissertação aqui apresentada procurou discutir duas questões: (1) a ficção científica aproximada da percepção da realidade presente de acordo com as orientações propostas pela *New Wave*; (2) a apropriação, por parte da teoria do pós-modernismo, do discurso da ficção científica, no sentido de contar com uma plataforma para a elaboração de suas especulações no formato de análise. Nesse esquema, retoma-se a sugestão de Haraway, apontando que a *New Wave* propõe o ato de utilizar a ficção científica como um meio de leitura da realidade, enquanto teóricos como Baudrillard traçam a própria realidade como ficção científica. Em outras palavras: a *New Wave* revoluciona a ficção, enquanto o debate pós-moderno procura reinventar o real.

²⁵¹HARAWAY, 1989, p. 376, tradução minha. “...we must move from reading primatology as science fiction to the next logical step – reading science fiction as primatology”.

Com relação à primeira questão, foram discutidas com especial atenção as discordâncias que definem o vínculo entre a *Golden Age* e a *New Wave*. A conclusão apresentada aponta para a constatação de que enquanto as obras da *Golden Age* especulam pela lógica de projeções, a *New Wave* adota um modelo especulativo que almeja o diagnóstico – assumindo, assim, a conotação de pesquisa social. Entretanto, estudando a ficção de Burroughs e Ballard, percebe-se que, apesar da proximidade adotada com a realidade, as narrativas se mantêm no horizonte da ficção, apresentando-se diante do real como interpretações dele – elaborações especulativas que procuram levar a uma possível nova percepção da verdade, e não análises diretas desta.

Baudrillard (utilizado como exemplo emblemático da lógica do pós-modernismo), por outro lado, declara o rompimento com a distância entre ficção e realidade, no sentido de desenvolver sua teoria como uma ficção sobre a verdade. A teoria adota o discurso da ficção científica como uma maneira de se validar, ao mesmo tempo em que resguarda a audácia de suas proposições. Desse modo, o que se procurou demonstrar, na análise sobre a teoria de Baudrillard, é a opção pela retórica em detrimento da análise.

A proximidade entre ficção científica e teoria do pós-modernismo justifica-se, assim, na capacidade retórica carregada pelo discurso da primeira. Nesse sentido, poder-se-ia aproximar a estética discursiva da ficção científica dos pressupostos da escola sofista: a capacidade de erguer um discurso convincente sobre qualquer assunto. No entanto, ao contrário do discurso sofista – e do pós-modernismo –, o discurso da ficção científica não é desprovido de um centro.

O discurso teórico-crítico pode se apropriar da estética da ficção científica no sentido de se aproximar de um empreendimento sofista, calcando a capacidade de abordar convincentemente qualquer tópico. É isso que Baudrillard faz. Mas mesmo que

estética da ficção científica possa ser apropriada no empreendimento exclusivamente retórico, a orientação do gênero não é esta. A narrativa de ficção científica é dotada de um centro, um significado – normalmente expresso em uma tese ou hipótese defendida pelo texto. Mesmo as obras mais contemporâneas do gênero mantêm essa característica. Exatamente por isso, pela presença de um significado evidente, percebe-se o quanto a leitura de Baudrillard distorce os elementos de *Crash*.

Os últimos romances de William Gibson, obras atuais do gênero, são um bom exemplo da manutenção de um centro na narrativa de ficção científica. Mesmo saturando a trama de elementos relativos, típicos de uma narrativa pós-moderna, os romances não abandonam a crença em um referencial e a conclusão como a possibilidade do sentido. *Reconhecimento de padrões* e *Spook country*²⁵² tratam essencialmente da busca por esse significado, essa referência central: as protagonistas se empenham em uma investigação que, em seu desfecho, proporciona-lhes a percepção de um sentido maior.

Assim, a afirmativa final desta dissertação é que, apesar de desenvolver um discurso de forte caráter retórico, apto a ser utilizado pelo viés pós-modernista, a ficção científica é uma literatura essencialmente moderna, distante do pós-modernismo pela crença na manutenção de um significado central. De *A máquina do tempo*, passando pelas obras da *Golden Age* e da *New Wave*, até os romances atuais de Gibson, a obra de ficção científica é caracteristicamente dotada de um argumento nuclear, um sentido em torno do qual o discurso é erguido – seja ele a estruturação social e política de sociedades do futuro, ou a ponderação sobre a condição virtual do indivíduo moderno. O que pode ser apropriado como pós-moderno é o discurso elaborado pelo gênero, que

²⁵²GIBSON, 2007.

resguarda o potencial de desenvolver as especulações como um construto verbal no qual são apresentadas em um formato verossímil e passível de ser confundido com a verdade.

REFERÊNCIAS

- ALDISS, Brian W. *Billion year spree: the true history of science fiction*. New York: Schocken Books, 1974.
- ALDISS, Brian W.; WINGROVE, David. *Trillion year spree: the history of science fiction*. London: Gollancz, 1986.
- AMIS, Kingsley. Introduction. In: _____ (Ed.). *The golden age of science fiction*. London: Book Club Associates, 1982.
- AMIS, Kingsley. *New maps of hell*. London: Four Square, 1963.
- ASIMOV, Isaac. *The complete robot*. London: Grafton, 1983.
- ASIMOV, Isaac. *Fundação*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1982.
- ASIMOV, Isaac. Social science fiction. In: BRETNOR, Reginald (Ed.). *Modern science fiction*. New York: Coward-McCann, 1953. p. 157-196.
- BALLARD, J. G. A response to the invitation to respond. *Science fiction studies*, Greencastle: DePauw University, v. 18, n. 3, 1991. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- BALLARD, J. G. *A user's guide to the millennium*. London: Flamingo, 1997a.
- BALLARD, J. G. *Crash!* Tradução de Celso Vargas. São Paulo: Marco Zero, 1988.
- BALLARD, J. G. *Crash*. Tradução de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1997b.
- BALLARD, J. G. *Crash*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia de Letras, 2007a.
- BALLARD, J. G. *Kingdom come*. London: Harper Perennial, 2007b.
- BALLARD, J. G. *Milagres da vida*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BALLARD, J. G. Shock and gore. *The Guardian*. 26 May. 2007c. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/26/art.film>>. Acesso em: 5 out. 2009.
- BALLARD, J. G. *The atrocity exhibition*. São Francisco: RE/Search: 1990.
- BALLARD, J. G. *The best short stories of J. G. Ballard*. New York: Henry Holt, 1995.
- BALLARD, J. G. *The drowned world*. London: Harper, 2006.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- BETTELHEIM, Bruno. *The uses of enchantment*. New York: Vintage, 1977.
- BERGERAC, Cyrano de. *Viagem aos impérios do sol e da lua*. São Paulo: Clube do Livro, 1955.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Melhoramentos, 1985.
- BRETNOR, Reginald (Ed.). *Modern science fiction*. New York: Coward-McCann, 1953.
- BRETNOR, Reginald. The future of science fiction. In: _____ (Ed.). *Modern science fiction*. New York: Coward-McCann, 1953. p. 265-294.
- BRODERICK, Damien. *Reading by starlight: postmodern science fiction*. London: Routledge, 1995.
- BROWN, Dan. *O código Da Vinci*. Tradução de Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- BUKATMAN, Scott. *Terminal identity: the virtual subject in postmodern science fiction*. Durham, London: Duke University Press, 1993.
- BURROUGHS, Edgar R. *A princess of Mars*. New York: Ballantine, 1990.
- BURROUGHS, William S. *A revolução eletrônica*. Lisboa: Vega, 1994.
- BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Tradução de Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BURROUGHS, William S. *Naked lunch*. London: Harper Perennial, 2005.
- BURROUGHS, William S. *Nova express*. New York: Grove Press, 1992a.
- BURROUGHS, William S. *The adding machine*. New York, Arcade, 1993.
- BURROUGHS, William S. The cut-up method of Brion Gysin. In: _____; GYSIN, Brion; GRISTLE, Throbbing. *RE/search 4/5*. São Francisco: RE/Search, 1982.
- BURROUGHS, William S. *The soft machine*. New York: Grove Press, 1992b.
- BURROUGHS, William S. *The ticket that exploded*. New York: Grove Press, 1992c.

BYRNE, Rhonda. *O segredo*. Tradução de Alexandre Martins; Alice Xavier; Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

CANDELARIA, Matthew; GUNN, James (Eds.). *Speculations on speculation*. Oxford: The Scarecrow Press, 2005.

CARPENTER, Edmund; MCLUHAN, Marshall (Eds.). *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

CASTILHO, Pedro Teixeira. *A virulência da linguagem em William Burroughs: o efeito cut up*. 2004. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

CHABON, Michael. *The yiddish policemen's union*. New York: HarperCollins, 2007.

CLARKE, Arthur C. *2001: odisséia especial*. Tradução de Stella Alves de Sousa. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1969.

CLARKE, Arthur C. *Encontro com rama*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

CLARKE, Arthur C. Science fiction: preparation for the Age of Space. In: BRETNOR, Reginald (Ed.). *Modern science fiction*. New York: Coward-McCann, 1953. p. 197-220.

CLARKE, Richard A. *O portal do escorpião*. Tradução de Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CONNOLLY, Cyril. *Enemies of promise*. New York: Penguin, 1961.

CRICHTON, Michael. *Parque do dinossauros*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Best Seller, 1992.

CSICSERY-RONAY, Istvan. The SF of theory: Baudrillard and Haraway. *Science fiction studies*, Greencastle: DePauw University, v. 18, n. 3, 1991. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm>>. Acesso em: 15 set. 2009.

DELANY, Samuel. *The Einstein intersection*. London: New England University, 1998.

DELANY, Samuel. Some presumptuous approaches to science fiction. . In: CANDELARIA, Matthew; GUNN, James (Eds.). *Speculations on speculation*. Oxford: The Scarecrow Press, 2005. p. 289-300.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DICK, Philip K. *O homem do castelo alto*. Tradução de Silvia Escorel. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DISCH, Thomas. *Camp concentration*. New York: Vintage, 1999.

- DISCH, Thomas. *On sf*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.
- DISCH, Thomas. *The dreams our stuff is made of: how science fiction conquered the world*. New York: Touchstone, 2000.
- ECO, Humberto. Os mundos da ficção científica. In: _____. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- FIKER, Raul. *Ficção-científica: ficção, ciência uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM, 1985.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GAMOW, George. *Um, dois três... infinito*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.
- GIBSON, William. *Neuromancer*. Tradução de Alex Nunes. São Paulo: Aleph, 2003.
- GIBSON, William. *Reconhecimento de padrões*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.
- GIBSON, William. *Spook country*. London: Viking, 2007.
- GUNN, James. Toward a definition of science fiction. In: CANDELARIA, Matthew; _____ (Ed.). *Speculations on speculation*. Oxford: The Scarecrow Press, 2005. p. 5-12.
- HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue. In: KUNZRU, Hari; HARAWAY, Donna; SILVA, Tomaz Tadeu da. *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- HARAWAY, Donna. *Primate visions: gender, race, and nature in the world of modern science*. New York; London: Routledge, 1989.
- HARROWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detective: Charles S. Peirce e E. Allan Poe. In: ECO, Humberto; SEBEOK, Thomas A. (Eds.). *O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce*. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 199-218.
- HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do tempo: do Big Bang aos buracos negros*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- HAYLES, N. Katherine. The borders of madness. *Science fiction studies*, Greencastle: DePauw University, v. 18, n. 3, 1991. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/icr55art.htm>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- HEILEIN, Robert. *Starship troopers*. New York: Ace Books, 2006.
- HEINLEIN, Robert. *Um estranho numa terra estranha*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- HERBERT, Frank. *Duna*. Tradução de Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

HIRSCH, David H. *Deconstruction of literature: criticism after Auschwitz*. London: Brown University Press, 1991.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLMES, Richard. *The age of wonder: how the romantic generation discovered the beauty and terror of science*. New York: Pantheon Books, 2008.

HUBBARD, Ron L. *Dianética: a tese original*. Los Angeles: Bridge, 2007.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro, Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2001.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and others science fictions*. London, New York: Verso, 2007a.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2007b.

JEHA, Julio. *A construção de mundos na literatura não realista*. 1991. 308 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de Terezinha Eboli, Yedda Salles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz; Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2007.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LODGE, David. *The novelist at the crossroads: and other essays on fiction and criticism*. London: Routledge & K. Paul: 1971.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

MCLUHAN, Marshall. Notes on Burroughs. *Nation*. 28 Dec. 1964. p. 517-519. Disponível em: <<http://realitystudio.org/criticism/notes-on-burroughs/>>. Acesso em: 10 set. 2009.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PARRINDER, Patrick. *Science fiction: a critical guide*. London: Longman, 1979.

- POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Vintage, 1975.
- POHL, Frederik. *Nave escrava*. São Paulo: Hemus, 1977.
- PRINGLE, David. The fourfold symbolism of Ballard. In: VALE, V; JUNO, Andrea. (Eds.). *RE/search 8/9: J. G. Ballard*. São Francisco: RE/Search, 1984. p. 126-137.
- ROBERTS, Adam. *Science fiction – the new critical idiom*. London: Routledge, 2006.
- ROCHA, Newton Ribeiro. *Creator and creature in William Gibson's Neuromancer: the promethean motif in science fiction*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.
- RUCKER, Rudy; SIRIUS, R. U. *Mundo 2000: a user's guide to the new edge*. New York, HarperCollins, 1992.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- SCHOLES, Robert. *Structural fabulation: an essay on fiction of the future*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1975.
- SHELLEY, Mary W. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Éverton Ralph. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- SCIENCE FICTION STUDIES. Greencastle: DePauw University, v. 18, n. 3, nov. 1991. Disponível em: <<http://www.depauw.edu/sfs/covers/cov55.htm>>. Acesso em: 15 set. 2009.
- SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SOUSA, Eudoro de. *História e mito*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- STEPHENSON, Neal. *Snowcrash*. London: Penguin, 1993.
- SUVIN, Darko. *Positions and presuppositions in science fiction*. Hong Kong: The Kent State University Press, 1988.
- SWANWICK, Michael. A user's guide to the postmoderns. . In: CANDELARIA, Matthew; GUNN, James (Eds.). *Speculations on speculation*. Oxford: The Scarecrow Press, 2005. p. 313-330.
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.
- TRESCH, John. Extra! Extra! Poe invents science fiction! In: HAYES, Kevin J. (Ed.). *The Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- VALE, V; JUNO, Andrea. (Eds.). *RE/search 8/9*: J. G. Ballard. São Francisco: RE/Search, 1984.
- WEISMAN, Alan. *O mundo sem nós*. Tradução de Paulo Anthero S. Barbosa. São Paulo: Editora Planeta, 2007.
- WELLS, H. G. *A guerra dos mundos*. Tradução de Thelma Médici. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.
- WELLS, H. G. *A máquina do tempo*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- WELLS, H. G. *A ilha das almas selvagens*. Tradução de Monteiro Lobato. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.
- WELLS, H. G. Visions. In: _____. *Journalism and prophecy: 1893 - 1946*. London: The Bodley Head, 1965.
- WILLIS, Connie. *All seated on the ground*. Michigan: Subterranean Press, 2007.
- WILLIS, Connie. *Fire watch*. London: Bantam Books, 1998.