



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**DORVALINO REZENDE NETO**

**A DOBRA ESPACIAL:  
O Neobarroco na Ficção Científica Brasileira**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Florianópolis  
2007**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Dorvalino Rezende Neto

**A DOBRA ESPACIAL:  
O Neobarroco na Ficção Científica Brasileira**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Profª. Dra. Susana Scramim, para a obtenção do título de “Mestre em Letras”,

Orientadora: Profª. Susana Celia Leandro Scramim, Dra.

Área de Concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Teoria da Modernidade.

Florianópolis  
2007

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

Rezende Neto, Dorvalino

A dobra espacial : o neobarroco na ficção científica  
brasileira / Dorvalino Rezende Neto ; orientadora, Susana  
Celia Leandro Scramim - Florianópolis, SC, 2007.  
140 p.

Dissertação (mestrado profissional) - Universidade  
Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura. 3. Ficção de gênero. 4.  
Ficção científica. 5. Neobarroco. I. Scramim, Susana Celia  
Leandro . II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

**INSERIR FOLHA DE APROVAÇÃO**



## AGRADECIMENTOS

À minha mulher Cristiane, por ter me estimulado a retomar uma vida acadêmica tantos anos depois da graduação e, em especial, por estar gerando, com tanto zelo e amor, o nosso bebê que vai nascer.

Agradeço a meus pais e irmãos pelo incentivo, e a meus filhos Cleo e João por todo o afeto que eles sempre me proporcionam.

Agradeço à Professora Susana Scramim por sua orientação sempre pontualíssima, agudamente me ajudar a encontrar os caminhos por onde deveria correr o meu pensamento.

Também gostaria de destacar minha gratidão para com os amigos Joca Wolff e Manoel Ricardo de Lima, pelas dicas oportunas e pelos livros emprestados, durante este percurso.

A todos os professores cujas disciplinas cursei neste mestrado, pelas leituras proporcionadas e pelos ensinamentos que me auxiliaram na execução deste trabalho.





Os momentos de paixão dos  
valores são momentos  
de dor e de incerteza, em que a  
humanidade taceia, se enfurece,  
cai, sangra e prossegue, à busca de  
novos critérios e crenças novas.  
Momentos em que se ouve o  
clamor dos profetas...  
(Antonio Candido)



## RESUMO

A intenção deste trabalho é pontualizar os usos que a literatura de ficção científica produzida no Brasil faz do neobarroco e identificar as maneiras como o estilo se reproduz nas obras de André Carneiro e Bráulio Tavares. Cotejando os textos destes escritores com os de outros autores, nacionais e estrangeiros, esta dissertação tem por objetivo demonstrar como a ficção científica brasileira lida com o conceito da dobra e com os devires de um país (e de uma literatura) cujo futuro se monta através de um presente (e um passado, também) que não cessa de se repetir. Original entre as de sua espécie, a ficção científica dos autores brasileiros tem um *modus* (mais do que um jeito, uma melodia, um ritmo), diferenciada de abordar temas como sexo, religião, tempo, morte, vida, violência e liberdade. Invisível no Brasil, porém, o gênero ainda não alcançou a atenção do mercado editorial nem muito menos o interesse da academia, como já o fez nos países de língua inglesa, principalmente, ou mesmo nos de língua espanhola.

**Palavras-chaves:** Literatura. Ficção de Gênero. Ficção Científica, Barroco. Neobarroco.



## RESÚMEN

El objetivo de este trabajo es puntualizar los usos que hace del neobarroco la literatura de ciencia ficción producida en Brasil y identificar como se reproduce esta categoría en las obras de André Carneiro y Braulio Tavares. Cotejando sus textos con los de otros autores, nacionales y extranjeros, esta disertación intenta demostrar cómo la ciencia ficción brasileña elabora el concepto de pliegue y los devires de un país y de una literatura cuyo porvenir se constituye a través de un presente y un pasado que no cesan de repetirse. Original entre las de su especie, la ciencia ficción de los autores brasileños tiene un *modus* (una melodía, un ritmo más que una forma) distinto de abordaje de temas como sexo, religión, tiempo, muerte, vida, violencia y libertad. Invisible en Brasil, el género no ha alcanzado todavía la atención del mercado editorial ni mucho menos el interés de la academia como lo ha hecho en países de lengua inglesa y también española.

**Palabras clave:** Literatura. Ficción de Género, Ciencia Ficción. Barroco. Neobarroco.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>1 DE PROFETAS E DE ANJOS</b> .....	29
1.1 O PROFETISMO ANTIUTÓPICO DE CAPEK .....	29
1.2 BARTLEBY EM PRAGA E A POTÊNCIA DO NÃO SER .....	34
1.3 O GOLEM E OS AJUDANTES .....	37
1.4 ANJO DE JORGE, ANJO DE JOÃO .....	43
1.5 A INDIFERENÇA E A PERMANÊNCIA .....	48
1.6 O KITSCH E A LUZ DE DINAH .....	54
1.7 SUPLÍCIO E CONHECIMENTO .....	60
<b>2 A DOBRA ESPACIAL</b> .....	71
2.1 DOBRA E ESPETÁCULO .....	71
2.3 PERDIDOS NO ESPAÇO E NA TERRA .....	84
2.4 UM NOME IMPRÓPRIO .....	90
2.5 ORDEM SEXUAL FUTURA .....	94
<b>3 HISTÓRIAS UNIVERSAIS</b> .....	103
3.1 REESCRITURA NA “CIENCIA FICCIÓN” .....	103
3.2 OBRA E REPETIÇÃO .....	109
3.3 UMA QUESTÃO ANACRÔNICA .....	119
3.4 TEMPO DE MONTAGEM .....	127
<b>CONCLUSÃO</b> .....	133
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	135





## INTRODUÇÃO

O que escrevem os nossos profetas? Que sabedoria do futuro eles têm a nos revelar? Que vislumbre, divino ou profano, pode descrever o que acontecerá com a sociedade neste fim de tempo, fim de história, encerramento de um ciclo em que, aparentemente, não há lugar para utopias, e que o novo é representado por esse paradigma do já visto, do eterno retorno da máquina-deus mercado?

Estas questões poderiam muito bem ser respondidas por um tipo de literatura que, no Brasil, luta, obstinadamente, para escapar à indiferença. Desde que iniciei este projeto de pesquisa sobre a produção de ficção científica brasileira, o que mais tenho ouvido, de colegas de disciplina ou de trabalho, parentes distantes, amigos chegados, é o seguinte questionamento: “Mas isso existe?” Sim, respondo sempre da mesma maneira, ela existe, invisível. E, para o espanto de muitos, talvez seja uma das poucas em condições de enfrentar esta “virada cultural” pela qual estamos passando, conforme identificou Fredric Jameson.<sup>1</sup>

Em meio a este processo de burocratização das relações humanas, há ainda quem deseje, teimosamente, imaginar outros mundos possíveis. Não cabe, aqui, empreender uma historiografia dos autores que desde a Antiguidade especulam sobre formas alternativas de vida, fora do nosso tempo e espaço, mas, se quisermos compreender um pouco mais sobre o que significa o conceito de uma comunidade que vem, de uma política que vem, de uma ética e de uma estética do porvir, no sentido que Agambem empresta à expressão, não como um futuro, mas como um agora que se repete incessantemente, seria bom prestarmos atenção ao que os profetas da ficção científica têm a nos dizer.

No prefácio que fez para a segunda edição do livro *As Noites Marcianas*, de Fausto Cunha<sup>2</sup>, o escritor e crítico pernambucano Joaquim Cardozo citou um ensaio de Michel Deutsch sobre Ray Bradbury, na revista *Critique*<sup>3</sup>, e apontou para o fato de que o aparecimento das traduções, na França, das obras do escritor norte-americano, modificou o conceito que se tinha da chamada literatura de antecipação, até então tida apenas como subproduto literário, ao revelar sua prodigiosa riqueza de meios e de substância poética. Para Cardozo,

<sup>1</sup> JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*, Tradução de Carolina Araújo, Civilização Brasileira, 2006

<sup>2</sup> CARDOZO, Joaquim, em “*As Noites Marcianas*” e *as hipóteses do acontecer*, prefácio de CUNHA, Fausto, *As noites Marcianas*, Simões Editores e Livraria, 1969

<sup>3</sup> *Ray Bradbury et la Poésie du Future*

o truque de Bradbury e outros estilistas da prosa de FC era contar as suas histórias, mesmo as que se passassem no futuro mais remoto, em um plano de “atualidade”. Oferecer uma atmosfera “atual” a uma época por vir seria mais do que puro anacronismo, seria a própria refutação do tempo de uma maneira ingênua, e por vezes irônica, num viés não muito diverso daquele que Borges descrevera em seus famosos ensaios.

E, como afirmou Cardozo, no referido prefácio:

[...] no domínio da imaginação, ou melhor do provável ou pelo menos do possível, as hipóteses do acontecer são arbitrárias e descontínuas dentro do cone temporal (...), as descrições de aparelhos e instrumentos, as justificações paracientíficas também poderiam ser poéticas, (pois) não há limites, nem cadeias, nem restrições de qualquer espécie à grande manifestação da verdade poética; não é apenas no campo da fantasia, ou do êxtase, ou do devaneio que reflete o seu fulgor a poesia; ela às vezes se esconde nas dobras impenetráveis do rigor científico, às vezes se dissolve como uma substância desconhecida nos abismos do conhecimento humano.<sup>4</sup>

Intencionalmente ou não, Joaquim Cardozo prefigurava ali, naquele prefácio, o ambiente neobarroco da ficção científica, marcado pela duplicidade (ou pela indecibilidade) entre poesia e ciência.

Cardozo afirma no texto que o sentido “atual” do acontecer futuro é exposto e explorado na sua capacidade de fantasia e riqueza de invenção. Como os autores de ficção científica em geral se colocam sempre numa zona de tempo bastante remota no futuro, muito do que lhes é passado ainda é futuro para o leitor.

[...] Se não há dúvida que existe quase contínua defasagem entre o que aconteceu no passado e o que vai suceder no futuro – considerados os acontecimentos na sua evolução transitiva e causal como sendo apenas o espectro de um acontecimento branco, assim como as cores são o espectro da luz e os sons da música eletrônica se-lo-iam de um som branco fundamental – o mesmo não se poderá dizer daquilo que se imagina ter

---

<sup>4</sup> idem, pp. 8-9

sucedido ou irá suceder no tempo anterior ou posterior do presente.<sup>5</sup>

De acordo com Cardozo, as “hipóteses estariam na mesma categoria das “*assumptions*” (presunções) de Baldwin<sup>6</sup> e das “*Annahmen*” (pressuposições) de Meinong.<sup>7</sup> Não aquilo que é ou que será, mas aquilo que possa vir a ser, que talvez seja. Presumivelmente ou pressupostamente, segundo Cardozo, “essa liberdade de imaginação que criou os contos de fadas, as histórias e cosmogonias fantásticas e as mais imaginárias mitologias é na verdade a mesma com que na época atual, em certos setores da science fiction, são criadas as naves interplanetárias e motivadas as explorações de mundos desconhecidos”<sup>8</sup>.

Para o escritor inglês J.G. Ballard, nossos conceitos do passado, presente e futuro estão sendo forçados, de forma crescente, a sofrer um processo de revisão. Segundo ele, assim como o passado, que em termos sociais e psicológicos tornou-se vítima de Hiroshima e da era nuclear, o futuro também está deixando de existir, devorado por um presente que é todo voracidade. “Anexamos o futuro ao nosso presente, como mais uma simples alternativa entre as múltiplas que se abrem para nós”, escreveu o autor de *Crash!*. Mesmo assim, ele afirma que, tendo em vista que o romance tradicional negligencia a dinâmica das sociedades humanas (por tender a retratar a sociedade como se ela fosse estática) e o lugar do homem no universo, a ficção científica, ainda que de modo cruel ou ingênuo - e o quanto de ingênuo há neste engenho? -, pelo menos, tenta estabelecer uma moldura filosófica ou metafísica em torno dos mais importantes eventos de nossas vidas e de nossas consciências<sup>9</sup>. Como gênero literário que se permite infinitas possibilidades, porque não há limites para a imaginação e a invenção, a ficção científica

---

<sup>5</sup> ibidem, p. 8

<sup>6</sup> James Mark Baldwin (1861-1934), filósofo e psicólogo norte-americano, fundador e primeiro editor do *Psychological Review*, professor em Princeton, Oxford e na John Hopkins University. Escreveu, entre outras obras, *Thoughts and Things: A Study of the Development and Meaning of Thought. Or Genetic Logic* (1906) e *American Neutrality, Its Cause and Cure* (1916).

<sup>7</sup> Alexius Meinong (1853-1929), filósofo austríaco, formulador da teoria dos objetos não existentes. Para Meinong, “a totalidade do que existe, incluindo o que existiu e existirá, é infinitamente menor em comparação com a totalidade dos objetos de conhecimento” (Meinong, A., “The Theory of Objects”, em Chisholm, R.M., *Realism and the Background of Phenomenology*, California: Ridgeview Publishing Company, 1980, p.79). Escreveu *Über Annahmen* (Sobre a Pressuposição), em 1907

<sup>8</sup> idem, p. 9

<sup>9</sup> BALLARD, J. G., Introdução do autor à edição francesa de *Crash!*, em 1974, tradução de Celso Vargas. São Paulo, Editora Marco Zero (1988)

brasileira tem todas as condições de especular (no sentido de observar e, sobre a experiência adquirida no presente, antecipar o que pode ser e acontecer) sobre este país, sobre este planeta, sobre este universo. Especular, de *specula* (observatório, um posto de vigilância), tem a mesma raiz de espelho (*speculum*). Observar (*specio*) o presente que está refletido, mas também referir-se ao que já foi experimentado (*spectatus*). A forma, o aspecto (*species*), é sinônimo de um pretexto, um espetáculo, uma ideia. Assim como *specimen*; mostra, espécime, exemplo; também quer dizer indício. Por outro lado, *speciosus*, o que é formoso, de belo aspecto, vistoso, também pode significar enganador.<sup>10</sup>

Um dos objetivos deste trabalho é identificar as questões, as razões, as marcas, os motivos pelos quais a ficção científica feita no Brasil tornou-se um gênero invisível, colocado à margem tanto pelo *mainstream* literário quanto pelo chamado jornalismo cultural do país. Parece no mínimo curioso o fato de que o Brasil, que em outra época foi denominado o “País do Futuro”, seja incapaz de manter uma literatura que pense, que especule, que investigue, que explore o seu próprio futuro. O dito “País do Futuro” não pelo Stefan Zweig fugitivo do nazismo, que optou pela mesma passagem final de Walter Benjamin, este em Port-Bou, na Catalunha, aquele em Petrópolis, no Rio de Janeiro, mas, por tabela, no Seiscentos, pelo padre Antônio Vieira. Em *A história do futuro*, não é ao Quinto Império de Portugal que o orador jesuíta tece loas e profecias. Mas ao Brasil, a terra, segundo ele, descrita pelo profeta Isaías como a que está além da Etiópia: *Transflumina Aethiopiae*. Sobre o prefixo tão em moda na pós-modernidade, Vieira saca essa comparação:

Os hebreus dizem de trans, e nós dizemos de trás; é assim na geografia destas terras que, em respeito a Jerusalém, considerado o círculo que faz o globo terrestre, O Brasil fica imediatamente detrás da Etiópia<sup>11</sup>.

João Adolfo Hansen apontou o paradoxo do título *A história do futuro*, dizendo que, desde a segunda metade do século XVIII, “a história se constituiu como a disciplina do que não mais se repete ou do

---

<sup>10</sup> E *spes* significa esperança, expectativa.

<sup>11</sup> VIEIRA, Padre Antonio, *História do futuro* – Biblioteca de Autores Célebres nº 8 – prefácio de Afonso Bertagnoli, São Paulo: Edições e Publicações Brasil, p. 247, 1937

que só se repete como farsa da tragédia que foi na primeira vez”<sup>12</sup>. Hansen, que chama o barroco de “representação colonial”, diz que o passado está morto e que seus restos só interessam, no presente, como material para um trabalho de destruição de universalismos que descartam a sua historicidade.

A representação propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa, ou seja, que ela mesma, representação de efeitos e signos, é signo e efeito. A história, incluída no tempo como uma de suas figuras proféticas, é concebida providencialmente, pois recebe do tempo, que é criado, sua participação na substância divina, que a aconselha e a orienta para um fim superior. A concepção relaciona a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirma-se que a Identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças históricas do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos, desde a Criação até o presente dos intérpretes<sup>13</sup>.

Paulo Vaz, no entanto, afirma que:

Admitir uma historicidade do futuro é supor que, a cada momento histórico, os seres humanos estipulam desafios, avaliam as forças de transformação que crêem existir, separam em seu presente o que pode ser transformado do que é inevitável, avaliam oportunidades, estimam mundos diferentes e se propõem a tarefa de fomentar ou evitar o estimado. Nesse sentido, todo futuro é um futuro do presente; é um esboço do que se estima poder existir diante do que existe.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> HANSEN, João Adolfo, *Barroco, neobarroco e outras ruínas - Teresa* revista de Literatura Brasileira nº 2. Universidade de São Paulo – São Paulo, Editora 34 (2001)

<sup>13</sup> idem, p. 46

<sup>14</sup> VAZ, Paulo, *O futuro e as fronteiras do humano – item* revista de Arte, nº 6. Rio de Janeiro, Espaço Agora/Capacete (março de 2003)

Uma história do futuro como especulação, como um olhar sobre o presente em perspectiva.

Segundo Michael Löwy,<sup>15</sup> as teses de 1940 de Walter Benjamin<sup>16</sup> constituem uma espécie de manifesto filosófico para a “abertura da história”, para uma concepção do processo histórico que “dá acesso a um vertiginoso campo dos possíveis, uma vasta arborescência de alternativas”. Se a história é aberta, se o novo é possível, é porque o futuro não é conhecido antecipadamente; o futuro não é o resultado inevitável de uma evolução histórica dada, o produto necessário e previsível das “leis naturais” da transformação social, fruto do progresso econômico, técnico e científico – ou o que é pior, o prolongamento, sob formas cada vez mais aperfeiçoadas, do mesmo, do que já existe, da modernidade realmente existente, das estruturas econômicas e sociais atuais. Figura que fascinava Benjamin, o revolucionário Louis Auguste Blanqui escreveu, em 1885, em seu livro *Critique sociale*:

Não! Ninguém sabe nem detém o segredo do futuro. Apenas pressentimentos, breves visões, uma olhadela fugaz e vaga são possíveis ao mais clarividente. Somente a revolução, ao preparar o terreno, clareará o horizonte, levantará aos poucos os véus, abrirá estradas e, sobretudo, as múltiplas trilhas que levam para a nova ordem. Os que pretendem ter, em seu bolso, o plano completo dessa terra desconhecida, são insensatos.<sup>17</sup>

De certo modo, as tensões que marcaram a passagem do século XVI para o século XVII são análogas à situação vivida no transcurso do século XX para o século XXI. No livro *A virada cultural*,<sup>18</sup> Fredric Jameson chama isso de um lamentável retorno, no pós-moderno, “de uma série de coisas antigas, cujo fim definitivo pensávamos já ter visto”. Segundo Jameson, vivemos hoje uma mutação dialética de um sistema

---

<sup>15</sup> LOWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, pág. 147, 2005

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter, *Sobre o conceito da história, Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996

<sup>17</sup> BLANQUI, Louis Auguste, apud. SCHELESENER, Anita Helena, *Tempo e História: Blanqui na leitura de Benjamin*, em *História – Questões e debates*, Curitiba, nº 39, Editora UFPR, págs, 255-267, 2003

<sup>18</sup> JAMESON, Fredric, *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Tradução de Carolina Araújo, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 158, 2006

capitalista já há muito em vigor, e como a pós-modernidade tem sido, na maioria das vezes, caracterizada como o fim de algo:

Não é de se surpreender, quando temos que lidar com o surgimento de todo um novo modo de viver o cotidiano, que índices aleatórios de mudança devam ser mensurados e teorizados no lugar de uma forma completa ainda ausente.<sup>19</sup>

A reinvenção da roda (a redescoberta do mercado, algo que para Jameson funciona como uma máscara, um disfarce para as excitações não teorizadas de uma tecnologia cibernética genuinamente nova) na realidade proporcionou, segundo ele, a ressurreição da própria filosofia, em todas as suas mais antiquadas formas acadêmicas e disciplinares. E um renascimento, também, da ética, associada à sua variante pós-estruturalista mais elegante, o retorno do “sujeito”.

[...] as noções de ‘responsabilidade’ que acompanharam esse renascimento do sujeito pertencem à ética da qual eles vieram, ao passo que o outro sentido de morte do sujeito – precisamente o fim do individualismo e do capitalismo que lhe deram origem – pode nos instigar muito mais a novas explorações da subjetividade coletiva e institucional, pois, no final das contas, Marx estava certo, não importa o que digam, nenhuma sociedade humana jamais foi tão coletiva em suas entranhas como esta, na qual o Estado althusseriano e os aparelhos ideológicos do Estado reinam supremos [...]<sup>20</sup>

Jameson afirma também que, mesmo depois do “fim da história” parece persistir uma curiosidade histórica de um tipo genericamente sistêmico, que não significa querer saber o que vai acontecer a seguir, mas de uma ansiedade fatalista com relação ao destino de nossa sociedade e do nosso modo de produção.

---

<sup>19</sup>idem, p. 157

<sup>20</sup>idem, p. 160

Parece-nos mais fácil hoje imaginar a completa deterioração da terra e da natureza do que a quebra do capitalismo tardio, mesmo que isso se deva a alguma debilidade de nossas imaginações.<sup>21</sup>

Em contraponto, diz Giorgio Agamben, a falta de sentido da existência individual se deve ao fato de que não há mais como pensar o destino da humanidade em termos de classes:

Deveríamos dizer que já não existem hoje classes sociais, mas apenas uma pequena burguesia planetária, e que as velhas classes se dissolveram: a pequena burguesia herdou o mundo, é a forma sob a qual a humanidade sobreviveu ao niilismo.<sup>22</sup>

E numa sociedade marcada pelo espetáculo midiático, afirma Agamben, essa pequena burguesia planetária pode tanto ser a forma sob a qual a humanidade está avançando para a sua destruição quanto representar uma oportunidade inédita na própria história da humanidade, que não poderíamos deixar escapar.

Para Mario Perniola, porém, a negação da história decorre do fato de o triunfalismo utópico dos anos 1960 e 1970, do qual Jameson é um continuador, ter sido vítima de sua concepção estreita e maniqueísta da realidade. “A falta de realização daquilo que se esperava e se ansiava os deixou cegos diante das dobras, das complexidades, as sinuosidades da realidade efetiva”.<sup>23</sup> Segundo o pensador italiano, a atenção teórica com relação às noções da dobra nasce justamente da necessidade de se voltar a pensar a emergência histórica: “Como é possível hoje pensar o *novum*?” (idem)

O presente trabalho começará com uma narrativa que, é correto dizer isso, representa o guia (ou mesmo, a síntese) do procedimento neobarroco da ficção científica brasileira, o conto *Um moço muito branco*<sup>24</sup>, de João Guimarães Rosa (1908-1967). A partir desta matriz, o foco se centrará na obra de dois dos nossos invisíveis “profetas” da

---

<sup>21</sup> ibidem, p. 91

<sup>22</sup> AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*, Tradução de António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, p. 50, 1993

<sup>23</sup> PERNIOLA, Mario, *Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Traducción de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, p. 18, 2006

<sup>24</sup> ROSA, João Guimarães, *Primeiras Estórias*, Editora Nova Fronteira, 2005



ficção científica brasileira, o paulista André Carneiro e o paraibano Braulio Tavares.

Natural de Atibaia, onde nasceu em 9 de maio de 1922, André Granja Carneiro iniciou a sua carreira literária, como poeta representante da Geração de 45, participando, junto com Domingos Carvalho da Silva, Antonio Candido, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Oswald de Andrade, da organização do Congresso de Poesia de 1948. Seu primeiro livro, *Angulo e face*, foi publicado em 1949, por intermédio de Cassiano Ricardo, pelo Clube de Poesia<sup>25</sup>. Em Atibaia, entre abril de 1949 e maio de 1951, ele e a irmã Dulce, junto com o jornalista e cineasta César Memolo Júnior, publicaram o jornal literário *Tentativa*, cujo primeiro número foi apresentado por Oswald de Andrade e era ilustrado por Aldemir Martins.

Foram 13 edições bimestrais, e o *Tentativa* teve entre seus colaboradores autores consagrados como Sergio Milliet, Guilherme de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Menotti Del Picchia, e personalidades que marcariam a literatura brasileira a partir da década de 1950, como Otto Maria Carpeaux, Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Lygia Fagundes Teles, Décio Pignatari, José Paulo Paes, Manoel de Barros e Fausto Cunha, entre outros. Hilda Hilst estreou como poeta no jornal, que também publicava crítica de cinema e de artes plásticas, estampando em suas páginas obras e desenhos de Franz Weissmann, Carybé, Geraldo de Barros, Aldo Bonadei e Oswald de Andrade Filho.<sup>26</sup>

E foi no jornal *Tentativa* que André publicou os seus primeiros contos, como *Um Homem Sozinho*, o relato fantástico de um sujeito prestes a ser submetido a uma cirurgia da qual não sobreviverá. Uma de suas primeiras histórias de ficção científica, a apocalíptica *O começo do fim*, saiu inicialmente no *Suplemento Literário do Estado de S. Paulo* e, mais tarde, foi incluída no seu livro de contos de FC *Diário da Nave Perdida*, publicado em 1963 pela Edart<sup>27</sup>. Em 1966, ainda pela Edart, André lançou o seu segundo livro de contos de ficção científica, *O Homem que Adivinhava*. Um ano mais tarde, ele escreveu o ensaio *Introdução ao Estudo da "Science Fiction"*, a primeira tentativa séria de

<sup>25</sup> O segundo, *Espaço pleno*, saiu em 1963 pela mesma editora.

<sup>26</sup> Em 2006, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e a Prefeitura de Atibaia viabilizaram, conjuntamente, a reedição fac-similar de quase todas as edições do *Tentativa*, num trabalho organizado por Araceles Stamatii

<sup>27</sup> Quando foi republicada por André no livro *A Máquina de Hyerónimus*, o conto teve o título modificado para *Pingos Vermelhos*, como vinha sendo conhecido em diversas traduções no exterior

se tratar da Ficção Científica como gênero literário de relevância no país. Em 1969, presidiu o Simpósio de FC realizado no Rio de Janeiro e organizado pelo tradutor José Sanz, no primeiro evento internacional reunindo autores consagrados do gênero, e do qual participaram escritores como Brian Aldiss, Arthur C. Clarke, Robert Heinlein, J.G. Ballard, A.E. Van Vogt, Frederic Pohl, Alfred Bester e Harlan Ellison, entre outros.

Em 1976, parte da obra de André foi objeto de estudo do pesquisador norte-americano David Lincoln Dunbar, cuja tese de doutorado na Arizona State University<sup>28</sup>, procurava demonstrar as especificidades da literatura de ficção científica produzida no Brasil, que se diferenciava por abordar temas quase nunca abordados pelos escritores de língua inglesa como maternidade, religião, humor e sexualidade. Numa das entrevistas que fiz com o escritor, André contou que, certa vez, um professor de Literatura da USP lhe perguntou: “Você não se preocupa demais com o sexo nos seus livros?”. Rindo, André respondeu-lhe: “Bom, o Freud só se preocupava com isso. Para mim, é a coisa mais importante”.

E o sexo é o tema dos dois romances que ele escreveu num espaço de pouco mais de 10 anos, depois de um longo hiato literário (pelo menos no que se refere a livros publicados, pois durante esse tempo ele não parou de escrever e atuou como fotógrafo, artista plástico, roteirista, diretor de curtas-metragens e comerciais para a tevê, além de escrever manuais de hipnose e artigos sobre parapsicologia, duas de suas muitas especialidades). Uma característica marcante do escritor paulista é a sua inquietude criativa. Inventor, André adaptou na beira da cama de sua residência em Curitiba, um dispositivo que lhe permitia ler deitado sem o esforço de ter de segurar os livros, um instrumento simples feito, basicamente, com uma antena de automóvel, alguns parafusos e dobradiças, e um cordão elástico. Isso quando as dificuldades de visão ainda eram pequenas, pois quando elas se agravaram ele conectou à tevê um aparelho de videoleitura, que consiste numa lente de câmara de vídeo acoplada em um copo com o qual ele percorre as frases dos livros, permitindo-lhe ler na tela em caracteres aumentados.

Em 1988, ele venceu o Prêmio Nestlé de Poesia com o livro *Pássaros Florescem*, publicado pela editora Scipione, que foi traduzido uma década depois nos Estados Unidos, por Leo Barrow, e publicado sob o título *Birds Flower* pela editora Las Arenas Press, de Tucson, no Arizona. Retomando o tema da sexualidade, os dois únicos romances de

---

<sup>28</sup>*Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*

FC que André escreveu estão marcados pelo erotismo e pela discussão sobre o tempo, elementos que sempre estiveram presentes em seus relatos. Em 1980, pela editora Moderna, saiu o livro *Piscina Livre*, utopia fourierista que foi traduzida e publicada na Suécia, e em 1991, pela Editora Aleph, o romance *Amorquia*, que trata do amor, do sexo e da morte, e no qual o autor aproveitou para narrar, em um clima kafkiano, alguns dos acontecimentos vividos durante a repressão da ditadura militar.

Há 10 anos, André inaugurou a coleção Visões, do Clube Jerônimo Monteiro e da Editora da Universidade de São Carlos com o seu livro de contos mais ousado, *A Máquina de Hyerónimus*. Recentemente, aos 85 anos, foi publicada pela editora Devir de São Paulo a sua maior coletânea de contos, *Confissões do Inexplicável*, com 27 narrativas, algumas delas longas, quase pequenas noveletas, construídas com a paixão de um escritor que não teme o desafio das palavras, repletas de tramas intrincadas, suspenses e surpresas guardadas nas entrelinhas, naquilo que aparentemente está invisível, esperando o momento de ser decifrado pelo leitor. Pois como escreve André nas frases finais do livro: “O universo tem mistérios indecifráveis. Todos os seres vivos, e talvez até os inanimados, existem para cumprir uma tarefa, seja uma microscópica necessidade ou uma cósmica imposição”.

Poeta, músico, escritor, roteirista e pesquisador da ficção científica, Braulio Tavares nasceu em Campina Grande, em 1950, e reside no Rio de Janeiro desde 1982. Escreveu *O que é ficção científica*, para Editora Brasiliense,<sup>29</sup> e, durante a gestão de Sérgio Paulo Rouanet, tradutor de Benjamin, na Secretaria de Cultura da Presidência da República,<sup>30</sup> em 1992, organizou o *Fantastic, Fantasy and Science Fiction Literature Catalog*, uma bibliografia comentada da literatura fantástica brasileira, para a Seção de Divulgação Internacional da Fundação Biblioteca Nacional.<sup>31</sup> Ganhou, em Portugal, o Prêmio Caminho de Ficção Científica, em 1989, com o livro de contos *A Espinha Dorsal da Memória*, publicado pela Editorial Caminho, de Lisboa. No Brasil, a obra só saiu em 1996, pela editora Rocco, numa edição conjunta com outra coletânea de contos de FC, *Mundo Fantasma*.<sup>32</sup> Em 1994, Braulio já havia publicado, também pela Rocco,

<sup>29</sup> Coleção Primeiros Passos, n. 169, Brasiliense, 1986

<sup>30</sup> Governo Fernando Collor

<sup>31</sup> Com a colaboração de Roberto de Sousa Causo e Roberto Cezar do Nascimento, e co-tradução de Paulo Henriques Britto

<sup>32</sup> Título retirado de uma citação de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (“Eu vi o mundo fantasma”).

o romance neobarroco (e anacrônico) de ficção científica *A máquina voadora: história do sapateiro Gamboa, e de sua maravilhosa máquina de voar*, que se passa na cidade imaginária de Campinoigandres,<sup>33</sup> localizada entre o Sul de Portugal e a Andaluzia.

Depois destes escritos, Braulio deixou um pouco de lado a ficção científica e diversificou o seu trabalho para pesquisas sobre cinema (*O anjo exterminador*, sobre a obra de Buñuel, Rocco, 2002), a literatura de cordel e a poesia (*Contando histórias em versos – Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*, Editora 34, 2005) e a obra de Ariano Suassuna (*O ABC de Suassuna*, José Olympio Editora, 2007). Organizou duas antologias de contos fantásticos para a editora Casa da Palavra: *Páginas de Sombra – Contos Fantásticos Brasileiros* (2003) e *Contos Fantásticos no Labirinto de Borges* (2005). Em 2005, ele publicou pela pequena editora Marca de Fantasia, de João Pessoa, o ensaio “O Rasgão no Real”, onde volta a abordar a ambiguidade que ficção científica explora entre o que é real e o que é a sua representação. Em 2006, voltou a escrever um conto de ficção científica<sup>34</sup>, publicado no número 15 da *Revista Ficções* (7Letras), edição que tive o privilégio de organizar, com o apoio do amigo Manoel Ricardo de Lima.

As citadas obras destes três escritores brasileiros serão cotejadas, ao longo desta dissertação, com trabalhos de diferentes autores de fantasia e/ou ficção científica, como o tcheco Karel Capek, o polonês Stanislaw Lem e o francês Michel Houellebecq, entre outros. No primeiro capítulo deste trabalho, veremos como estão colocados, na literatura de ficção científica de Guimarães Rosa, imagens como as do anjo e do profeta. No segundo capítulo, sobre a obra de André Carneiro, serão tratados aspectos como a religião e o erotismo. E no terceiro capítulo, como se processam questões como o anacronismo e o neobarroco nos escritos de Braulio Tavares.

Na epígrafe desta introdução, Antonio Candido comenta *Monsieur Ouine*, o livro que Georges Bernanos escreveu na casa situada no bairro Cruz das Almas, em Barbacena, Minas Gerais, e que publicou em 1946, logo após retornar à França. Após ter criticado o armistício franco-germânico, assinado em setembro de 1938, Bernanos se exilou no Brasil, até 1945, e aqui escreveu cinco de suas obras: *Les enfants humiliés*, *Lettre aux Anglais*, *Le Chemin de la Croix-des-Ames*, *La France contre les Robots* e o já citado *Monsieur Ouine*. Soldado na

---

<sup>33</sup> Um jogo de palavras com o nome de sua cidade natal e o do grupo dos poetas concretos paulistas

<sup>34</sup> A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência

Primeira Guerra Mundial e jornalista que cobriu a Guerra Civil Espanhola, o autor de *Sob o Sol de Satã* (1926, traduzido para o português por Jorge de Lima) e o *Diário de Pároco de Aldeia* (1936), o profeta Bernanos é, segundo Candido, um apocalíptico desesperançoso:

O livro está cheio desse mundo novo a cujas portas estamos porque todo ele é um esforço crispado à sua borda. (...) *Monsieur Quine* deita no nosso tempo raízes profundas, que lhe trazem às frondes a seiva dolorosa de sangue e dor que é o nosso quinhão. Só não traz muito claramente a esperança, que também é o nosso quinhão e o nosso alento. Talvez porque seja mais um brado de desespero, ante o que não nos foi possível ser, do que um anseio pelo que queremos ser.<sup>35</sup>

Agamben diz que o homem, sendo potência de ser e de não ser, está sempre em dívida consigo mesmo, culpado por uma culpa que não cometeu. Para Agamben, o único mal consiste em permanecer em débito de existir, apropriar-se da potência de não ser como uma substância ou um fundamento exterior à existência.

Há, de fato, algo que o homem é e tem de ser, mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: é o simples fato da sua própria existência como possibilidade ou potência<sup>36</sup>.

Nossa potência de ser e de não ser. Eis a potência do pensamento que deu título a um outro livro de Agamben. A vida que não cessa de exceder as suas formas e as suas realizações. É disso que trata a ficção científica. Do ser humano que vem. Pretendo, com este trabalho, lançar luzes sobre a obra destes “profetas modernos brasileiros”, contadores de histórias que merecem escapar ao manto de invisibilidade colocado sobre o gênero da ficção científica no Brasil. E entre as palavras profeta e poeta, há muito mais aproximações e repetições, duplicações e explicações, do que as duas consoantes que as diferenciam.

---

<sup>35</sup> CANDIDO, Antonio, *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, pp.116-117, 1992

<sup>36</sup> AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, p. 38, 1993



## 1 DE PROFETAS E DE ANJOS

DOMIN: Querida señorita Glory, hemos  
 tenido aqui unos mil predicadores y  
 profetas. Cada barco nos trae alguno.  
 Misioneros, anarquistas, Ejército de  
 Salvación, todos. Es asombrosa la  
 cantidad de sectas religiosas y, perdone, no  
 lo digo por usted, de idiotas que hay en  
 el mundo.  
 (Karel Capek, em R.U.R.)

### 1.1 O PROFETISMO ANTIUTÓPICO DE CAPEK

Os livros têm maneiras estranhas de se encontrar com a gente. Onde menos se espera, lá estão eles, pedindo para fazer parte de nossas leituras. Convite, chamamento, convocação que não se recusa, compra que não se evita, apesar do aperto. Foi assim há pouco mais de um ano, voltando de uma completamente inesperada viagem à Argentina, em Ezeiza, 4h45min da madrugada, esperando um voo da TAM<sup>37</sup> para São Paulo, quando decidi entrar numa das duas livrarias abertas àquela hora, uma que fica no andar superior. A balconista, enfado expresso no rosto, parecia estar contando em silêncio minutos intermináveis até o fim do turno. No nono minuto dos 10 em que fiquei vasculhando as estantes, achei o livro de capa dura envolto num papel engessado grosso, a metade inferior da lombada marrom, a outra semitransparente. Na debaixo, escrito o título, *RUR*, um pequeno quadrado preto e *LA FÁBRICA DE ABSOLUTO*. Acima, lido através do papel, o nome do autor Karel Capek. Na capa, na parte marrom, as identificações de títulos (*RUR* detalhado em *ROBOTS UNIVERSALES ROSSUM*), autor e editora (Minotauro, de Barcelona) num design que lembra o grafismo do realismo socialista russo da década de 1920. Na parte mais clara, e turva, de cima, a silhueta de uma fábrica sob uma nuvem escura da qual se destaca um triângulo vazado em branco, um equilátero de nada (a representação do absoluto). Na diagonal, a palavra *Utopías*, sublinhada, indicando o nome da coleção. Libertando a capa do invólucro, surgia o

---

<sup>37</sup> Na época, nem me passava pela cabeça que essa condição, hoje, significaria, literalmente, estar à beira da catástrofe

desenho completo do que estava por baixo da fábrica, longos tentáculos de um polvo, um monstro entre raízes.

*A Guerra das Salamandras*, dele, fora uma leitura importante na adolescência, numa edição de bolso portuguesa da coleção *Argonauta*,<sup>38</sup> que conservo até hoje. Por isso, paguei, sem regatear, os 25 pesos que a mulher me cobrou, os últimos na moeda argentina que eu tinha. O prólogo de Ricard Vela logo me despertou atenção. Sob o título *Café para todos*, o arguto texto abria com a declaração dada por Luiz Inácio Lula da Silva, no dia da posse em 1º de janeiro de 2003, como novo presidente do Brasil, que se sentiria realizado como político se conseguisse fazer com que cada brasileiro pudesse fazer três refeições por dia. A Vela impressionou o tom da retórica descamisada, que, para o bem ou para o mal, resumia o tom bem menos ruidoso que o antigo socialista passou a adotar, o de que sonhava com o dia em que os brasileiros pudessem tomar o seu café da manhã. O livro de Capek, com esse prólogo que abria com a utopia do presidente Lula, já havia mais do que justificado a sua compra ao final do primeiro parágrafo lido.

Inimigo declarado de Adolf Hitler nos anos que antecederam a invasão, ocupação e anexação de seu país por parte do III Reich<sup>39</sup>, o escritor e pacifista tcheco Karel Capek simplesmente deixou-se morrer de pneumonia no Natal de 1938, em Praga, recusando-se a comer nos seus últimos dias, ao invés de aceitar o convite para se exilar e se tratar em Londres<sup>40</sup>. Assim como seus conterrâneos e contemporâneos

---

<sup>38</sup> Número 102, Edição “Livros do Brasil” de Lisboa, sem data, tradução e capa de Lima de Freitas. No final da década de 1980, a Editora Brasiliense lançou o romance dentro da coleção Circo de Letras, com tradução da edição em francês por Rogério Silveira Muio.

<sup>39</sup> A Academia Real Sueca recusou sua indicação ao Nobel de Literatura em 1937 com receio de ofender o ditador alemão.

<sup>40</sup> Reproduzo a pequena biografia “Sobre o autor”, da edição da Brasiliense de 1988: “Karel Capek (Malé Svatonovice, 1890 – Praga, 1938) foi um dos precursores do gênero da ficção científica. Formado em Filosofia pela Universidade de Praga, foi redator de jornal e, em coautoria com o irmão Josef, escreveu as coletâneas de contos *O Jardim de Krakonos* (1918) e *Profundidade Esplêndida* (1916), além das peças *Da Vida dos Insetos* (1921) e *Adamo, o Criador* (1927). São de sua autoria os romances *O Crucifixo* (1917), *Contos Penosos* (1921), *A Fábrica do Absoluto* (1922), *Krakatit* (1924), *A Guerra das Salamandras* (1936) e a trilogia formada por *Hordubal* (1933), *O Meteoro* (1934) e *Uma Vida Comum* (1934). Escreveu, também, diversas peças como *O Caso Makropulos* (1922), *A Mãe* (1938) e *RUR – Rossum’s Universal Robots* (1920), onde criou a palavra *robot*. Crítico corrosivo do fascismo e do nazismo, em sua obra previu as consequências da Segunda Guerra Mundial, que não chegou a presenciar. Morreu em 1938. No ano seguinte, com a invasão da Tchecoslováquia pelos nazistas, seu nome se encontrava na lista negra dos inimigos do Reich. Como os alemães não sabiam da sua morte, foram até a sua casa para prendê-lo. Ao serem informados de seu falecimento, ‘em represália’ prenderam e fuzilaram seu irmão, Josef.”



Jaroslav Hasek e Franz Kafka, Capek exprimiu em sua obra uma inquietação com a acelerada desumanização da sociedade e o papel cada vez mais opressor do aparato do Estado. Autor de obras de ficção científica (como *O jogo dos insetos*, de 1921, escrito em parceria com seu irmão Josef, que morreu no campo de extermínio de Bessen), Capek comentou em um colóquio em Londres, em 1923, logo após uma das apresentações de *RUR*, do qual também participaram George Bernard Shaw e Gilbert Keith Chesterton, que não lhe interessava a mistificação tecnológica futurista, tão em moda na época: “Confesso que eu estou muito mais interessado nos Homens do que nos Robôs”.

Para Ricard Vela<sup>41</sup>, o profetismo antiutópico, ou seja, a denúncia da ameaça à humanidade representada pelo próprio homem faz das distopias de Capek, da mesma maneira que a utopias negativas posteriores de George Orwell, Aldous Huxley e Anthony Burgess, um dos importantes testemunhos oferecidos pela literatura do século XX. Para Capek, o homem, tão nobre quanto miserável, continua sendo a medida de todas as coisas e não se pode deixar de registrar o quanto ele se encontra ameaçado e enganado em nossa época.

Vela destaca que o próprio Capek fez questão de se incluir, com sua característica ironia, nesse rol dos autores que conformam a corrente utópica moderna. Em um apêndice (intitulado *A vida sexual das salamandras*) colocado no meio de *A guerra das salamandras* (a obra que denuncia com sarcasmo o estado de coisas vivido pela Europa dos anos 1930), ele se inscreve nessa tradição:

Uma das atividades mais populares do engenho humano é imaginar como serão, algum dia, em um futuro distante, o mundo e a humanidade; que milagres técnicos serão realizados, que questões sociais terão sido resolvidas, até onde chegarão os progressos da ciência da organização social, etcétera. A maioria destes utopistas, entretanto,

---

A da edição em espanhol, da Minotauro, é mais sucinta: “Karel Capek (1890-1938) nació en Male Svatonovice (Bohemia) en 1890; tras estudiar filosofía en Paris y Berlin, se doctoró por la Universidad de Praga. Novelista, pensador, dramaturgo y traductor, dirigió un periódico de Praga y fundo y dirigió el teatro de arte Vinohradsky; asimismo, siempre fue muy activo políticamente. Es especialmente conocido por sus obras dramáticas, en especial *RUR*, *El juego de los insectos* y *El caso Makropoulos*, así como por algunas de sus novelas, como *La fábrica de Absoluto* y *La guerra de las salamandras*. Aparte, fue un prolífico autor de cuentos y ensayos de diversa índole. Murió en Praga en 1938.”

<sup>41</sup> Prólogo à edição conjunta em espanhol de *RUR (Robots Universales Rossum)* e *La fábrica de absoluto*, Minotauro, Barcelona, 2003

não deixam de se interessar vivamente em como acabará, em um mundo tão progressista ou, pelo menos, tão desenvolvido tecnicamente, uma instituição tão antiga, mas sempre tão popular, como o casamento, a família; ou a vida sexual, a fecundação, o amor, a questão feminina... Com referência a este ponto veja-se a literatura de Paul Adam, H.G. Wells, Aldous Huxley e muitos outros.

Tendo em conta ditos exemplos, considera o autor como sua obrigação, já que deu uma espiada no futuro do nosso planeta, tratar como será também, neste mundo vindouro, a ordem sexual das salamandras.<sup>42</sup>

Porém, em outro texto escrito por ele, em 1936<sup>43</sup>, Capek refuta a qualificação do romance, pela crítica, de utópico.

Sou contra este termo. Não se trata de utopia, trata-se de atualidade. Não é uma especulação sobre o que está para vir, é um reflexo do que já existe, do que nos rodeia. Não é uma fantasia. Quanto à fantasia, estou pronto a acrescentá-la gratuitamente o quanto quiserem. Mas o que eu queria era falar da realidade. Contudo, uma literatura que não leve em conta a realidade, o que realmente está acontecendo no mundo, obras que não querem reagir diante dessa realidade com toda

---

<sup>42</sup> CAPEK, Karel, no prólogo de Ricard Vela em *RUR (Robots Universales Rossum) e La fabrica de absoluto*, Barcelona, Minotauro, pp. 16-17, 2003

<sup>43</sup> “Como me veio a ideia de *A Guerra das Salamandras*”, publicado à guisa de prefácio na edição da Brasiliense de *A Guerra das Salamandras*. No texto, Capek revela que a princípio pretendia escrever sobre o trabalho de um médico de campo: “Eu pensava num bom doutor enquanto todo o mundo se mostrava apreensivo com a crise econômica, o expansionismo nacional e a próxima guerra. Não conseguia identificar-me completamente com o meu médico porque também eu – embora isto não pareça ser o que se pede a um escritor – estava e ainda estou cheio de preocupações diante das ameaças que pesam sobre o mundo dos homens. É claro que nada posso fazer para afastar as ameaças da civilização humana: mas, ao menos, não posso delas me desligar, não posso deixar de nelas pensar quase que constantemente.

Naquela época – na primavera do ano passado, quando a situação mundial estava péssima no plano econômico e pior ainda no plano político – tive a oportunidade de escrever a seguinte frase: *Não pensem que a evolução que resultou em nossa vida seja a única possibilidade de evolução neste planeta*. E aí está. Esta frase é que foi culpada; foi ela que me levou a escrever *A Guerra das Salamandras*.”

a força de que o pensamento e a palavra são capazes, esta literatura não é a minha.<sup>44</sup>

Esse é o plano de atualidade a que se referia Joaquim Cardozo no prefácio de *As Noites Marcianas* de Fausto Cunha. Capek deu uma espiada no futuro avaliando os objetos e situações do presente. Ele sabia o rumo que estava tomando a Europa naqueles anos pré-conflito mundial. Suas salamandras, utilizadas como escravas a princípio, adquiriram conhecimento, linguagem e organização para no fim controlarem o planeta e subjugarem a raça humana. A metáfora de Capek aponta o potencial demoníaco que existe dentro de cada revolução. A antiutopia presente em cada utopia. De oprimidas, as salamandras passam a opressoras, uma distopia clássica que será encontrada em outros tantos relatos. Como em *A máquina do Tempo*, no futuro longínquo imaginado por H.G. Wells, na qual os morlocks, a classe trabalhadora, passa a usar a elite, os eloi, como alimento.

Claramente, em algum lugar no passado da decadência humana a comida dos Morlocks havia escasseado. Eles possivelmente viveram de ratos e vermes. Mesmo agora o homem é muito menos discriminado e exclusivista em termos de comida do que era – muito menos que qualquer macaco. Seu preconceito contra a carne humana não é um instinto longamente sedimentado. E assim esses inumanos descendentes do homem...! Tentei olhar para a coisa com espírito científico. Afinal, eles eram menos humanos e mais segregados do que nossos ancestrais canibais de 3 ou 4 mil anos atrás. E a inteligência, que teria feito desse estado de coisas um tormento, havia se ido. Por que eu deveria me preocupar? Esses Eloi eram meros gados de engorda, que as formigas Morlocks preservavam e comiam.<sup>45</sup>

O mesmo procedimento Capek já havia adotado com os robôs de *RUR*, que ganham alma e se revoltam contra a humanidade. Na *Fábrica do Absoluto*, um motor atômico que produz energia ilimitada gera um

---

<sup>44</sup> CAPEK, Karel, *A Guerra das Salamandras*. Tradução de Rogério Silveira Muoio. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 9, 1988

<sup>45</sup> WELLS, H.G. *A Máquina do Tempo*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Editora Nova Alexandria, p. 87, 1994

espírito divino, um absoluto que faz com que as pessoas entrem num surto de misticismo, de revelações, profecias e curas milagrosas que desencadeia uma guerra religiosa de proporções planetárias. Nestes tempos fundamentalistas atuais, podemos ter bem uma noção do alcance do chamado profetismo antiutópico de Karel Capek.

*Vates* é a palavra latina para adivinho, mas também para poeta. Seria aquele com a capacidade de ver mais além do normal, com os instintos e a sua percepção muito desenvolvidos. Professora titular de Filologia Latina na Universidade de Granada, na Espanha, María Nieves Muñoz Martín<sup>46</sup> afirma que o termo *vates* vem do latim arcaico *uates*, alusivo ao furor ou excitação dos adivinhos, e seria o único apoiar a existência de uma relação entre o poeta e o mundo divino, já que as outras palavras para designar a função, como o “o primitivo vocábulo grego *aoidós*, ‘cantor’, que se refere concretamente ao modo de execução dos poemas épicos, cantados com acompanhamento da lira; *rapsodós* ou ‘cosedor de cantos’; (e) o agentivo *poietés* e o verbo *poiēin*, que denotam inicialmente uma habilidade para fazer algo, sem qualquer qualificação especial, embora tendendo a expressar ‘a’ habilidade por excelência, e que, através de Platão e Aristóteles, se generalizarão na época helenística com o significado atual”, aproximam, pelo contrário, o poeta do âmbito humano e artesanal. Mas o vaticínio de Capek não tem, de forma alguma, a característica do oráculo. As informações estavam todas dispostas à sua frente, e ele soube recolhê-las do presente e do passado, projetando um futuro com base na repetição, no retorno, nas dobras que ele vai descobrindo à medida de sua investigação, de sua vigília.

## 1.2 BARTLEBY EM PRAGA E A POTÊNCIA DO NÃO SER

Ante a sua impotência com relação à iminente invasão de seu país por Hitler, Capek escolheu a mesma potência de Bartleby, a potência de não ser. Aos 48 anos, inconformado com a postura dos aliados de não intervir quanto à invasão das tropas alemãs na Tchecoslováquia, o escritor decidiu permanecer em seu país, mesmo gravemente enfermo. Assim, ao optar por deixar-se morrer, Capek ofereceu o seu corpo em sacrifício aos nazistas que não puderam matá-lo. Como homem livre, como vida absolutamente matável, ele tomou a decisão soberana de

---

<sup>46</sup>O poeta em Roma, em *Ágora – Estudos Clássicos em Debate*, Vol. 5, Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2003, pp. 31-41

morrer por conta própria. Sua vida, nua, entrou na esfera do sagrado, do divino.

Agamben explica que, em *De Anima*, Aristóteles enunciou que o pensamento é, na sua essência, potência pura, isto, também potência de não pensar e, como tal, como intelecto possível ou material, é comparado pelo filósofo a uma pequena tábua de escrever na qual nada está escrito<sup>47</sup>.

É graças a esta potência de não pensar que o pensamento pode virar-se para si próprio (para a sua própria potência) e ser, no seu auge, pensamento do pensamento. (...) na potência que se pensa a si própria, ação e paixão identificam-se e a tábua de escrever escreve-se por si ou, antes, escreve a sua própria passividade.<sup>48</sup>

De acordo com Agamben, o ato perfeito da escrita não provém de uma potência de escrever, mas de uma impotência que se vira para si própria e, deste modo, realiza-se a si como um ato puro (aquilo que Aristóteles chamava de intelecto agente).

Por isso, na tradição árabe, o intelecto agente tem a forma de um anjo, cujo nome é Qalam<sup>49</sup>, Penna, e cujo lugar é uma potência imperscrutável. Bartleby, isto é, um escrivão que não deixa simplesmente de escrever, mas ‘prefere não’, é a figura extrema deste anjo, que não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever.<sup>50</sup>

Esse anjo da tradição árabe, que para Agamben é Qalam, o lápis, o intelecto em ação, em Capek é o ato puro do escritor que decide suspender a sua escrita. Do profeta que decide suspender a sua profecia. Maimônides chamava de intelecto ativo o instrumento pelo qual a profecia emanava de Deus, primeiro sobre a faculdade racional e depois

---

<sup>47</sup> Segundo Agamben, os tradutores latinos explicam a imagem com a expressão *tabula rasa*, mas os antigos comentadores do filósofo preferiam *rasum tabulae*, que significa a camada de cera que reveste a tábua e que o estilete risca

<sup>48</sup> AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, p. 35, 1993

<sup>49</sup> Qalam, do grego kálamos, o cálam, haste, junco com o qual se fazia os estiletos para a escrita nos papiros e pergaminhos.

<sup>50</sup> ibidem, p. 35

para a faculdade imaginativa. Para o filósofo judeu,<sup>51</sup> a profecia se constituía no mais alto grau do homem e no ápice da percepção exequível à sua espécie, num estado que seria a culminação da faculdade imaginativa, ao alcance de qualquer um. O que Maimônides chamava de inspiração seria a capacidade do profeta (ou do escritor) de conservar a lembrança das coisas sensíveis e combiná-las, conforme a característica específica de sua natureza. Assim, este indivíduo (o profeta)

Teria adquirido conhecimento e sabedoria para passar da potência ao ato e estaria de posse de uma inteligência humana perfeita e cabal, assim como os costumes humanos puros e equânimes, e todas as suas inclinações tenderiam ao conhecimento deste mundo e aprofundamento de seus mistérios e causas.<sup>52</sup>

Para Maimônides, no profeta, a faculdade imaginativa adquire uma tal eficiência que ele acaba vendo a coisa como se tivesse vindo de fora e a apreende como se fosse através dos sentidos físicos. Só que, no entender de Maimônides, ao deixar-se abater pela depressão e pela tristeza, Karel Capek deixou de ser profeta para se conformar com o papel de sábio:

[...] com frequência, os Sábios se ocupam dos prazeres de um determinado sentido, logo se surpreendendo por não alcançarem o grau de Profetas, convencidos de que a Profecia é algo inerente à condição humana. Seria preciso, deste modo, que o pensamento e o desejo deste indivíduo estivessem desligados de ambições vãs – quero dizer, o desejo de Eternidade, do engrandecimento dele pelo povo e de ser honrado continuamente por ele e por suas obras, sem outra finalidade.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Maimônides (1135-1204), ou Rambâm, nasceu na Espanha, viveu a maior parte da vida no Egito (foi médico na corte de Saladino) e foi sepultado em Israel. Filósofo, teólogo e escritor, era o líder da comunidade judaica no Egito

<sup>52</sup> MAIMÔNIDES, *O Guia dos Perplexos – Parte 2*. Tradução de Uri Lam. São Paulo: Landy Editora, p. 211, 2003

<sup>53</sup> *ibidem*, p. 211

Bartleby, com seu gesto de recusa, obriga o patrão a honrá-lo, pelo menos duas vezes. A primeira, ao dizer que, caso Bartleby não saísse do escritório, ele é que teria de deixar o prédio e, a segunda, ao oferecer dinheiro para que o homem da comida, na prisão, não deixe de tentar alimentá-lo. Diante do horror inominável, os profetas perdem a sua capacidade. Capek, ante o irreparável representado pela invasão de Hitler, abandona a sua escrita e morre porque, como Maimônides comentou acerca do motivo da Profecia ter cessado no tempo do Exílio,

Não há motivo maior de abatimento ou tristeza do que ser um servo comprado, escravizado por ignorantes perversos que misturam a fala verdadeira e corajosa a toda a devassidão das bestas, e não poder fazer nada contra isso.<sup>54</sup>

E quando a profecia é suspensa, o seu retorno se dá, segundo Maimônides, como messianismo.

Agamben afirma que o messias vem para os nossos desejos, cujo corpo é uma imagem. Ele separa os desejos das imagens para poder realizá-los, ou, então, para mostrá-los já realizados. E aquilo que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos.

O que imaginamos, já o obtivemos. Sobram – irrealizáveis – as imagens do que foi realizado. Com os desejos realizados, ele (o messias) constrói o inferno; com as imagens irrealizáveis, o limbo. E com o desejo imaginado, com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso.<sup>55</sup>

### 1.3 O GOLEM E OS AJUDANTES

Tanto em *RUR* quanto em *A Fábrica do Absoluto e A Guerra das Salamandras*, Karel Capek utilizou o procedimento fantástico para fazer um relato de seu tempo e de suas inquietações quanto ao futuro da humanidade. Em *RUR*, no futuro, numa ilha remota em algum lugar do oceano, opera a fábrica de robôs, pessoas artificiais que servirão de mão-de-obra barata em todo o planeta.<sup>56</sup> Quando escrevia a peça, Capek

---

<sup>54</sup> idem, p. 213

<sup>55</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, p. 49, 2007

<sup>56</sup> O seguinte diálogo entre Domin, diretor da fábrica, e Elena, filha de um professor de Oxford em visita à ilha, explica a questão econômica em que se baseia *RUR*.

pensou em usar a palavra latina *labori* (trabalho) mas, como a expressão lhe desagradasse do ponto de vista etimológico, aceitou a sugestão do irmão Joséf de usar a palavra *robotá*, que tanto em tcheco quanto em eslovaco, tem a conotação de trabalho forçado, escravidão. De certa forma, em RUR, Capek atualizou a lenda judia do Golem, do homem artificial que teria sido criado pelo rabino Loew.<sup>57</sup>

Em seu livro *Utz*<sup>58</sup>, que conta a história de Kaspar Utz, um judeu colecionador de porcelanas de Meissen, o jornalista e escritor inglês Bruce Chatwin reconta, à sua maneira, a história do Golem do rabino Loew.

Como qualquer outro cabalista, ele acreditava que todos os acontecimentos – passados, presentes e futuros – já estavam escritos na Torá. (...) Todas as lendas de golem derivam de um antiga crença judaica: qualquer homem de bem podia criar o mundo repetindo, numa ordem prescrita pela cabala, as letras do nome secreto de Deus. *Golem* em hebraico significava ‘nãoformado’ ou ‘nãocriado’. O pai Adão era *golem* – uma massa inerte de argila tão extensa que cobria os ocnfins da Terra: isto é, até que Iavé o reduziu à escala humana e soprou-lhe na boca a capacidade da fala. (...) Quanto a fazer um *golem*, uma receita no *Sepher Yetzirah*, ou *Livro da Criação*, recomendava certa quantidade de solo virgem de montanha. Devia-se amassá-lo com água fresca da fonte e com ele criar uma imagem humana. O criador devia recitar sobre cada membro da figura a combinação alfabética adequada. Depois caminhava algumas vezes no sentido horário: então o *golem* se punha de pé e vivia. Se o criador invertesse a direção, a criatura voltaria ao barro. (...) Consta que um *golem* usava uma placa de metal conhecida com a *shem*, colocada na testa ou embaixo da língua. Na *shem* estava inscrita a

---

“DOMIN: (...)Que tipo de trabalhador você acredita que seja o melhor do ponto de vista prático?

ELENA: O melhor? Quiçá o mais honrado e mais trabalhador.

DOMIN: Não, o mais barato. Aquele cujas necessidades são mínimas.”

<sup>57</sup> Judah Loew ben Bezalel, nascido em 1525, falecido em 1609, místico e filósofo, rabino da comunidade judaica de Praga

<sup>58</sup> Bruce Chatwin, *Utz*, tradução de Hildegard Feist. Companhia das Letras, São Paulo, 1990.



palavra hebraica *emeth*, ou ‘Verdade de Deus’. Quando um rabino queria destruir seu *golem*, bastava-lhe arrancar a primeira letra, e *emeth* virava *meth*, que significa ‘morte’, e o *golem* se dissolvia.<sup>59</sup>

No livro, Chatwin conta que o *golem* do rabino Loew se chamava Yossel, e que durante a semana fazia todo tipo de serviço doméstico, como rachar lenha, varrer a rua e a sinagoga e fazer as vezes de cão de guarda, para o caso de os jesuítas tramarem alguma brincadeira de mau gosto. Somente no sabá – pois todas as criaturas de Deus devem descansar no sabá – seu amo lhe tirava a *shem* e ele ficava sem vida por um dia. No entanto, em um sabá, o rabino se esqueceu de fazer isso, e Yossel ficou furioso, destruindo casas, atirando pedras, ameaçando pessoas, arrancando árvores pela raiz, até que o rabino corresse para fora da sinagoga Altneu, onde fazia suas preces matutinas com a congregação, e arrancasse a *shem* da testa do monstro.

Todas essas histórias indicavam que o fazedor de *golem* se apossara de arcanos segredos: com isso, porém, transgredira a Lei Sagrada. Uma figura feita pelo homem constituía uma blasfêmia. Com sua simples presença um *golem* representava uma advertência contra a idolatria – e pedia a própria destruição.<sup>60</sup>

Jorge Luis Borges cita o rabino no poema *El Golem*<sup>61</sup>, escrito em 1958 e publicado no livro *El outro, el mismo*, de 1964. De acordo com

---

<sup>59</sup>idem, pp. 38-41

<sup>60</sup>ibidem, p. 42

<sup>61</sup>Si (como el griego afirma en el Cratilo)/ El nombre es arquetipo de la cosa./ En las letras de rosa está la rosa/ Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*./ Y, hecho de consonantes y vocales./ Habrá un terrible Nombre, que la esencia/ cifre de Dios y que la Omnipotencia/ Guarde en letras y sílabas cabales./ Adán y las estrellas lo supieron/ En el jardín. La herrumbre del pecado/ (dicen los cabalistas) lo ha borrado/ Y las generaciones lo perdieron./ Los artificios y el candor del hombre/ No tienen fin. Sabemos que hubo un día/ En que el pueblo de Dios buscaba el Nombre/ En las vigiliass de la judería./ No a la manera de otras que una vaga/ Sombra insinúan en la vaga historia./ Aún está verde y viva la memoria/ De judá León, que era rabino en Praga./ Seditio de saber lo que Dios sabe./ Judá León se dio a permutaciones/ De letras y a complejas variaciones/ Y al fin pronunció el Nombre que es la Clave./ La Puerta, el Eco, el Huésped y el/ Palacio./ Sobre un muñeco que con torpes manos/ Labró, para enseñarle los arcanos/ De las Letras, del Tiempo y del Espacio./ El simulacro alzó los soñolientos/ Párpados y vio formas y colores/ Que no entendió, perdidos en rumores/ Y ensayó temerosos movimientos./

Carlos Abraham<sup>62</sup>, a manifestação artística mais importante para Borges, durante a sua juventude em Genebra, o expressionismo, estava coberto por rasgos esotéricos. Em um texto publicado no jornal *El Clarín*, Borges afirma:

El movimiento expresionista fue el movimiento más rico, más que el cubismo y el ultraísmo, porque no era solamente técnico; a los expresionistas les interesaba además la fraternidad entre los hombres, la desaparición de las fronteras, y la mística, la transmisión de pensamiento, toda esa magia que ahora divulga la revista *Planete*: dobles personalidades, cuarta dimensión (...) El expresionismo ya contenía todo lo que es esencial en mi literatura posterior.<sup>63</sup>

Segundo Abraham, o tema do golem não veio a Borges por intermédio do estudo da cabala hebraica, mas através da leitura de um escritor teosófico alemão que estava muito na moda no princípio do século passado: Gustav Meynrik, autor de *Der Golem*, um romanceexpressionista de raiz esotérica, publicado com muito sucesso em 1915.

---

Gradualmente se vio (como nosotros)/ Aprisionado en esta red sonora/ De Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,/ Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.// (El cabalista que ofició de numen/ A la vasta criatura apodó Golem;// Estas verdades las refiere Scholem/ En un docto lugar de su volumen.)// El rabí le explicaba el universo/ “*Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la sogá.*”/ Y logró, al cabo de años, que el perverso/ Barrera bien o mal la sinagoga.// Tal vez hubo un error en la grafía/ O en la articulación del Sacro Nombre;/ A pesar de tan alta hechicería,/ No aprendió a hablar el aprendiz de hombre.// Sus ojos, menos de hombre que de perro/ Y harto menos de perro que de cosa,/ Seguían al rabí por la dudosa/ Penumbra de las piezas del encierro.// Algo anormal y tosco hubo en el Golem./ Ya que a su paso el gato del rabino/ Se escondía. (Ese gato no está en Scholem/ Pero, a través del tiempo, lo adivino.)// Elevando a su Dios manos filiales./ Las devociones de su Dios copiaba/ O, estúpido y sonriente, se ahuecaba/ En cóncavas zalemas orientales.// El rabí lo miraba con ternura/ Y con algún horror. ¿Cómo (se dijo) *Pude engendrar este penoso hijo/ Y la inacción dejé, que es la cordura?*// ¿Por qué di en agregar a la infinita/ Serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana/ Madeja que en lo eterno se devana./ Di otra causa, otro efecto y otra cuita?// En la hora de angustia y de luz vaga,/ En su Golem nos ojos detenía./ ¿Quién nos dirá las cosas que sentía/ Dios, al mirar a su rabino en Praga?

<sup>62</sup> ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*, Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005

<sup>63</sup> BORGES, Jorge Luis. *Una valoración de Kafka*, in *ElClarín*, suplemento cultural, 30 de julho de 1983

Borges comenta, em seu prólogo a *El cardenal Napellus* de Gustav Meynrik, que em *El Golem* hay “sueños soñados por otros sueños, pesadillas perdidas en el centro de otras pesadillas”, lo cual prefigura, obviamente, a *Las ruínas circulares* y a un episodio de *La escritura del dios*. La relación con este autor no se agota allí: en 1929 Borges tradujo una narración de Meynrik, *J.H. Obereit visita el país de los devoradores del tiempo*, y tras publicarla en un diário de Buenos Aires se la hizo llegar a su autor, el cual a su vez le respondió, enviándole su agradecimiento y un retrato.<sup>64</sup>

No livro *Profanações*, no capítulo intitulado *Magia e Felicidade*, Giorgio Agamben chama atenção para a enigmática definição dada por Kafka sobre a magia, ao escrever que, se chamarmos a vida com nome justo, ela vem, porque “esta é a essência da magia, que não cria, mas chama”. De acordo com Agamben, tal definição está de acordo com a antiga tradição que cabalistas e necromantes seguiram escrupulosamente em todos os tempos, segundo a qual a magia é, essencialmente, uma ciência de nomes secretos.

Cada coisa, cada ser, tem além de seu nome manifesto, um nome escondido, ao qual não pode deixar de responder. Ser mago significa conhecer e evocar esse arquinome. Disso nascem as intermináveis listas de nomes – diabólicos ou angélicos – som as quais o necromante garante para si o domínio sobre potências espirituais. O nome secreto é, para ele, apenas a sigla de seu poder de vida e de morte sobre a criatura que o traz.<sup>65</sup>

Agamben, no entanto, destaca a existência de uma outra e mais luminosa tradição, segundo a qual o nome secreto não é tanto a chave da sujeição da coisa à palavra do mago, quanto, sobretudo, o monograma que sanciona sua libertação com relação à linguagem. O nome secreto era o nome com o qual a criatura havia sido chamada no Paraíso, e, ao pronunciá-lo, os nomes manifestos e toda a babel dos nomes acabaram em pedaços. Por isso, diz Agamben, segundo a doutrina, a magia chama

---

<sup>64</sup> ABRAHAM, Carlos. op. cit. p. 36

<sup>65</sup> Giorgio Agamben, op. cit., p. 25

por felicidade. O nome secreto é, na realidade, o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso. Em última instância, afirma Agamben, a magia não é o conhecimento dos nomes, mas gesto, desvio em relação ao nome.

Em outro ensaio<sup>66</sup> do mesmo livro, Agamben lembra que nos romances de Kafka frequentemente nos deparamos com criaturas que se definem como “ajudantes” (*Gehilfen*), que parecem incapazes de proporcionar qualquer tipo de ajuda. Criaturas que se assemelham a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar parecem uma mensagem.

Na literatura infantil, porque a criança é um ser incompleto, os ajudantes proliferam na forma de gnomos, gênios, gigantes, fadas, grilos ou caracóis falantes, pequenas ou grandes criaturas encantadas. Segundo Agamben, um exemplo perfeito de ajudante é o boneco Pinóquio, criado pelo velho Gepeto, nem morto nem vivo, metade golem e metade robô, sempre pronto a ceder a todas as tentações e a prometer, depois do erro, que se tornaria bom dali em diante. Agamben diz que também entre as coisas aparecem ajudantes, como os objetos inúteis que nos acostumamos a guardar como lembranças ou talismãs, dos quais muitas vezes nos envergonhamos, mas que jamais gostaríamos de renunciar.

Agamben destaca também que o capítulo 366 das *Iluminações da Meca*, a obra-prima do filósofo sufi Ibn Arabi,<sup>67</sup> é dedicado aos “ajudantes do Messias”. Esses ajudantes (*wuzara*, plural de *wazir*; o vizir que tantas vezes encontramos nas *Mil e uma noites*) são homens que, no tempo profano, já possuem as características do tempo messiânico, pertencem já ao último dia. Agamben alerta que, curiosamente, e talvez justamente por causa disso, eles foram escolhidos entre os nãoárabes; são estrangeiros, embora saibam falar a língua arábica.

O Mahdi, messias que vem no final dos tempos, precisa de seus ajudantes, que de algum modo são seus guias, embora realmente sejam simples personificações das qualidades ou ‘estações’ de sua própria sabedoria. ‘O Mahdi toma suas

<sup>66</sup> *Os ajudantes*, in op. cit. , pp. 31-35

<sup>67</sup> Abū Bakr Muhammad bn 'Alī Ibn 'Arabi (1165-1240), filósofo, poeta e viajante, nascido em Múrcia, na Espanha, e criado desde os 7 anos em Sevilha, foi a figura mais influente do misticismo islâmico. Morreu em Damasco, e sua tumba é local de peregrinação no mundo islâmico

decisões e pronuncia seus juízos só depois de se consultar com eles, pois são os verdadeiros conhecedores do que existe na realidade divina'. (...) Uma qualidade dos ajudantes é a de serem tradutores (*mutarjim*) da língua de Deus para a língua dos homens. Segundo Ibn Arabi, todo o mundo nada mais é que uma tradução da língua divina, e os ajudantes, nesse sentido, são os realizadores de uma teofania interminável, de uma revelação contínua.<sup>68</sup>

#### 1.4 ANJO DE JORGE, ANJO DE JOÃO

Na literatura brasileira, um exemplo de ajudante está no romance *O anjo*, de Jorge de Lima<sup>69</sup>, de tons de vanguarda e tintas surrealistas, que o grande poeta escreveu em 1934 e fez questão de chamar de novela. Na história, o protagonista, que se chama Herói, encontra na figura do amigo violoncelista Custódio o anjo da guarda que buscava desde a infância. No posfácio intitulado “*Um anjo paradoxal*”, Ivo Barbieri afirma que o livro, escrito e publicado antes da conversão de Jorge de Lima ao catolicismo militante, move-se na pauta do chamado cristianismo existencial, algo que os leitores brasileiros estavam já acostumados a apreciar nos romances de Graham Greene e Georges Bernanos, onde criaturas decaídas (no caso, há uma evidente indecibilidade entre o Herói e o Anjo), sem se dar conta, caminham rumo à graça passando pelo crime e pelo pecado.

Antecedendo de um ano a conversão do autor ao catolicismo militante, *O anjo* revela quão entranhado andava nele a dimensão do sagrado e, conseqüentemente, a premência do sentimento religioso. Mas a queda, personificada na trajetória místico-existencial de Heróis, vai além do sentido mítico-religioso. Aprofundando o personagem no tempo, ele opera rupturas no seu íntimo e interpõe hiatos entre ele e o mundo à sua volta. Rompida a redoma do ambiente doméstico, o céu já não está ao alcance da mão. Na cidade, submetido à trepidação vertiginosa do progresso, vive a confusão de babel em que o sagrado e o profano

---

<sup>68</sup> AGAMBEN, Giorgio. op. cit p. 33-34

<sup>69</sup> LIMA, Jorge de, *O anjo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 4ª edição, 1998

(‘safadezas de cabarés, coros de primeiro comunhão, vozes de frades’), se misturam sem compor um sentido.<sup>70</sup>

Mas, depois da queda, vem redenção, e o Herói de Jorge de Lima, depois de despencar do 13º andar de um prédio, encontra a salvação (e a conversão) corporificada na figura da enfermeira, o anjo feminino que lhe trata a alma quando seu corpo está irremediavelmente arruinado. Segundo Barbieri, a força da cura provém exclusivamente da palavra, quando o Anjo retorna para junto de Herói através das histórias contadas pela enfermeira, a bem-amada, a mulher ideal, longa e ansiosamente buscada. Para Barbieri, o duplo do protagonista, que desde sua primeira aparição até a cena final mostra uma face humana, exclusivamente humana, encobre a sua condição de guia e mensageiro divino.

Um tanto à maneira do anjo da história descrito por Benjamin na nona tese *Sobre o conceito da história*<sup>71</sup>, o de Jorge de Lima também aponta o futuro na via do retorno. A grande diferença é que este não naufraga na imanência. Inserido no cotidiano, recupera para Herói o mistério da vida que a racionalidade moderna dissipara. No trio final de vozes em que já não se distingue o sagrado do profano, o real do imaginário, o passado do presente, instaura-se o maravilhoso poético com ressonâncias de transcendência.<sup>72</sup>

Paulo Ronái, no ensaio *Os vastos espaços*, escrito no Sítio Pois é, em fevereiro de 1966, e publicado como introdução à edição de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, afirma que, como o

<sup>70</sup> BARBIERI, Ivo, apud. LIMA, Jorge de. op.cit. p. 87

<sup>71</sup> “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”. Walter Benjamin, *Obras escolhidas (Magia e Técnica, Arte e Política)*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1994, 7ª edição, p.226.

<sup>72</sup> BARBIERI, Ivo. idem, p. 91

universo é, ao mesmo tempo, ordenado e caótico, a sua ordem, inacessível à nossa percepção, pauta as nossas existências, que são preestabelecidas e imutáveis. E como a humanidade precisa de segurança, ansiamos por alguma orientação, um ponto de apoio, lutando para, como escreveu Guimarães Rosa, “impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica”.

Nesse esforço inventamos as três faces do tempo: ora, a nossa duração é indivisível e cada um dos instantes sucessivos que rotulamos de presente contém todo o passado e todo o futuro. Ignorando-o, agitamo-nos e procuramos reverter o tempo, livrar-nos do passado ou desviar o futuro, trocar de destino, iludir-nos com a ideia de optar, quando apenas estamos trilhando a senda dos “futuros antanhos”.<sup>73</sup>

No final do seu ensaio, Ronái chama a atenção, também, para o fato do tradutor alemão de *Grande sertão: veredas*, Curt Meyer-Classon, ter se equivocado ao tomar “lagarta-de-fogo” (*tatarana*, apelido de Riobaldo) por “lagartixa de fogo” e traduzir

Este misterioso nome de bicho por *Feuersalamander*. Foi assim agregada à variante alemã do livro uma conotação alquimística e medieval inexistente no original, mas que o autor, depois de estranhá-la no princípio, acabou por admitir como perfeitamente compatível com o destino da personagem, que ganhava assim uma nova dimensão.<sup>74</sup>

A salamandra de Meyer-Classon não é o único ponto de contato entre as obras do tcheco Karel Capek e o brasileiro João Guimarães Rosa. Há muito mais dobras comuns aos dois. “A vida da gente nunca tem termo real”, escreveu Rosa em *Grande Sertão: Veredas*. Borges, em *Outras Inquisições*<sup>75</sup>, lembra a tese de Shelley, em *A defence of poetry*, de 1821, de que todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios e fragmentos de um só poema infinito, erigido por todos os poetas do mundo. Não que a salamandra, ex-escrava que passa a dominar o mundo, seja um êmulo do Riobaldo Tatarana que, de jagunço, virou líder do bando por causa de sua pontaria. Se bem que, o

---

<sup>73</sup> RONÁI, Paulo. Apud. ROSA, João Guimarães. p. 31

<sup>74</sup> ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 46, 2005

<sup>75</sup> BORGES, Jorge Luis. *La flor de Coleridge*, in *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1997

controle das armas que ambos possuem, ajuda a determinar essas transformações. A salamandra é o golem, o servo, que trabalha, mas que também pode destruir. João Guimarães Rosa, como se comentará um pouco mais à frente, utiliza a figura do anjo para representar um extraterrestre que cai no interior de Minas.

O fantástico e o maravilhoso estiveram presentes na obra rosiana desde os seus primeiros escritos, ainda como jovem estudante de Medicina, entre os 21 e os 22 anos, como bem apontou Bráulio Tavares no ensaio *A Pulp Fiction de João Guimarães Rosa*<sup>76</sup>. Tavares cita os três contos fantásticos publicados entre 1929 e 1930, *O Mistério de Highmore Hall*<sup>77</sup>, *Makiné*<sup>78</sup> e *Kronos kai Anagke (Tempo e Fatalidade)*<sup>79</sup> como indicativos das leituras e curiosidades de Rosa na época, destacando “que os temas que ele abordava em sua obscura estréia como ficcionista não eram muito distantes dos que se exploravam, na mesma época, nos pulp magazines dos EUA, as revistas baratas de contos populares...”.

Em seus ensaios sobre a imaginação da matéria, Gaston Bachelard fala das imagens que ultrapassam a realidade, imagens que cantam. Em uma de suas mais importantes obras, Bachelard escreve: “Contistas, crianças, alquimistas vão ao cerne das coisas; tomam posse das coisas; crêem nas luzes da intuição que nos instala no coração do real”.<sup>80</sup> Para Tzvetan Todorov, o conceito de fantástico se define com relação aos de real e de imaginário. “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.<sup>81</sup> Segundo ele, o espírito do fantástico pode ser resumido numa fórmula, tirada de uma das páginas de *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki: “Cheguei quase a acreditar”. “A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”<sup>82</sup>, argumenta Todorov, para quem a hesitação do leitor é a primeira condição do fantástico. E como, para Todorov, o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação, uma hesitação comum ao leitor e à personagem, ele corre o risco de se

---

<sup>76</sup> *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 de junho de 1998

<sup>77</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1929

<sup>78</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1930

<sup>79</sup> *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21 de junho de 1930

<sup>80</sup> BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 127, 2005

<sup>81</sup> TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, p. 31, 2003

<sup>82</sup> Idem, pág 36



desvanecer a qualquer instante. “Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo”.<sup>83</sup>

João Guimarães Rosa escreveu apenas um conto que pode ser facilmente identificado com o gênero de ficção científica. Em *Um moço muito branco*, publicado por Rosa em *Primeiras estórias*, não são as máquinas, mas os homens, suas reações, incertezas e paixões diante do maravilhoso e do estranho, o objeto central da narrativa. A história está situada no passado, num período definido, e se passa entre 11 de novembro de 1872 – da noite em que

Um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta<sup>84</sup>

– e 23 de julho de 1874, o dia da veneranda Santa Brígida, padroeira da Suécia, na Comarca do Serro Frio, em Minas Gerais.

Logo após o cataclismo, ao que se seguiu um “medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação”<sup>85</sup> muita gente ficou vagando “ao deus-dar, nem sabendo mais, no avesso, os caminhos de outrora”<sup>86</sup>. Uma semana depois, aparece no pátio da fazenda de Hilário Cordeiro, homem cordial até no nome, “um moço, pasmo”, “de distintas formas, mas em lástima de condições”, enrolado numa espécie de manta de cobrir cavalos. Esse moço muito branco – “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz: fulgurando ter por dentro da pele uma segunda claridade”<sup>87</sup> –, que não fala e parece ter perdido a memória, é acolhido pelo fazendeiro e se torna numa atração e objeto de curiosidade por parte dos moradores do pequeno povoado. Neste mais de ano e meio que permanece na vila, o moço muito branco, como um anjo, espalha bondade por onde passa, protagoniza pequenos episódios inexplicáveis que dão a sugestão de que ele possui poderes especiais e modifica a vida e o comportamento das pessoas com quem entra em contato. Até que uma noite, com a ajuda de

---

<sup>83</sup> Idem, pág 48

<sup>84</sup> *Primeiras estórias*, pág. 139

<sup>85</sup> Idem

<sup>86</sup> Idem

<sup>87</sup> Idem, pág. 140

um preto velho chamado José Kakende, acende nove fogueiras e, ao que se deduz, atrai do céu um engenho que o leva embora.

### 1.5 A INDIFERENÇA E A PERMANÊNCIA

Braulio Tavares, no ensaio intitulado *O Fantástico em Guimarães Rosa: Um moço muito branco*, afirma que o enredo do conto em muito se assemelha a tantas outras histórias de alienígenas que visitam a Terra (ou que aqui caem devido a qualquer incidente com suas espaçonaves): a chegada, a sucessão de pequenos prodígios, mal-entendidos, fenômenos inexplicáveis, e a partida que o próprio visitante se encarrega de concretizar. O famoso filme de Steven Spielberg, o E.T., segue o mesmo modelo.

Guimarães Rosa retoma este fiapo de narração através de seu estilo aparentemente intrincado, elusivo, onde muitas coisas são narradas de maneira indireta e muitos pequenos episódios, mesmo descritos com nitidez, ficam inexplicados. O conjunto nos dá a impressão de uma história cheia de ‘incógnitas’, de elementos aos quais somos levados a atribuir valores diferentes a cada releitura. Uma das maiores qualidades de Rosa como narrador é esta capacidade de fazer com que seus contos pareçam sempre diferentes do que eram quando os lemos pela última vez.

Tavares sustenta que esta sensação de imprecisão, de enigma, se deve a um procedimento de Rosa de atribuir à narrativa o caráter de crônica história, sem identificar, no entanto, a figura de um narrador específico. O truque retórico rosiano, que pode ser observado em várias de suas outras obras, consiste em deixar, ao longo do texto, determinadas pistas de prováveis narradores. Assim, no começo do conto, ele escreve “deram-se fatos de pavoroso suceder, referidos nas folhas da época e exarados nas Efemérides”. Depois, quando relata a impressão causada nas pessoas pelo moço muito branco:

Seja que da maneira ainda hoje se conta, mas transtornado incerto, pelo decorrer do tempo, porquanto narrado por filhos ou netos dos que eram rapazes, quer ver que meninos, quando em boa hora o conheceram.

Esta frase, em particular, denota um caráter de permanência do relato, uma história oral que nunca terá fim, uma vez que passada de geração em geração, uma tradição que Luís da Câmara Cascudo aponta como mais antiga que a própria literatura:

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de ‘novena’, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos ‘padroeiros’, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de ‘Missa do Galo’; ao ar livre, solta álcere, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folgado.

Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis dos seus gêneros. É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contatos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva.<sup>88</sup>

Uma outra descrição do moço branco, ou melhor, de como os habitantes do lugarejo se sentem em relação ao visitante, é feita pelo padre Bayão, “em carta de punho e firma, para testemunho do esquisito”, ao cônego Lessa Cadaval, da Sé de Mariana: “Comparados com ele, nós todos, comuns, temos os semblantes duros e o aspecto de má fadiga constante”.<sup>89</sup> Na mesma carta, o padre acrescenta o relato do preto José Kakende, que teria visto a chegada do objeto luminoso da beira do rio:

---

<sup>88</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*, São Paulo: Global Editora, pp. 25-26, 2006

<sup>89</sup> ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*, p. 141

O rojo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que, pousando, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores.<sup>90</sup>

É apenas nesse trecho do conto que Guimarães Rosa dá a indicação de tratar-se, o visitante, de um extraterrestre, uma vez que o disco voador (o “avoante trem”) avistado por José Kakende em nada difere das clássicas descrições de objetos voadores não-identificados e da literatura de ficção científica em geral. Nave que aparece somente no trecho copiado acima e na ilustração feita por Luís Jardim para as edições de *Primeiras estórias* da José Olympio, suprimida assim como as outras que figuravam no índice dos 21 contos nas edições posteriores da Nova Fronteira e felizmente resgatada na edição comemorativa dos 40 anos da editora. O desenho, em tira, apresenta da esquerda para direita uma estrela cadente (símbolo que remete à estrela-guia bíblica, que permite identificar a figura do moço branco com a do messias), três figuras humanas, o disco voador sobre cinco montanhas, outras três figuras humanas (uma delas, muito provavelmente, o preto Kakende), e a onipresente lemniscata rosiana, sinal do infinito e, ao mesmo tempo, do eterno retorno, da eterna repetição.

Rosa chama o moço branco de “o filho de nenhum homem”, de onde podemos inferir duas possibilidades de origem: a extraterrestre e a mística. O segredo do conto está justamente em que o autor, ao longo de toda a narrativa, não se decide por uma nem por outra, ou melhor, oferece ambas ao leitor. O moço pasmo tanto pode um alien quanto um anjo barroco, sempre em êxtase, estático, com um sorriso benevolente a apaziguar os corações dos homens. “Seu sorriso às vezes parava, referido a outro lugar, outro tempo. Sorrindo mais com o rosto, senão com os olhos; suposto que nunca lhe viram os dentes”<sup>91</sup> ou “Estava nas altas atmosferas, aumentava sua presença”.<sup>92</sup> Uma aparente indiferença, que assume um caráter expressionista.

De acordo com Mario Perniola, Walter Benjamin foi quem melhor conseguiu traçar o paralelo entre a experiência expressionista e a reatualização do barroco na Alemanha nas três primeiras décadas do século passado. Segundo Perniola, no ponto de enigmática convergência

---

<sup>90</sup>idem

<sup>91</sup>idem

<sup>92</sup>idem

entre o excesso de frieza da apatia e o calor do transporte poético. O sentir expressionista se encontra com o sentir barroco.

[...]el neo-pathos presupone como condición esencial la consecución de un estado de indiferencia, de no participación, de falta de compromiso subjetivo: esto, aun así, no hunde simplemente al individuo en la quietud, sino que lo orienta hacia un actuar y un hablar que no le pertenece intimamente: de esto deriva ese forzar que acomuna, según Benjamin, las obras del barroco con las del expresionismo, ambas caracterizadas por un incontenible e impersonal querer artístico.<sup>93</sup>

Na obra de Benjamin, diz Perniola, as tramas do barroco e do expressionismo, do estilo do século XVII e da modernidade, da sociedade emblemática e da sociedade de massas se estreçam e adquirem dimensões mais profundas. Segundo ele, da análise realizada no livro *Origem do Drama Barroco Alemão* resulta, de fato, que a idade barroca implica o completo abandono da via medieval da indiferença e do profetismo apocalíptico, a solução mundana das questões metafísicas, e a entrada em uma perspectiva de inquietante serenidade, de calma vertiginosa.

Voltando ao conto de Guimarães Rosa, logo em seguida ao episódio em que é levado à missa, onde “não fez modos de crer nem increr”, o moço branco começa a “operar” pequenos milagres, modificando para sempre as pessoas com as quais manteve contato, quatro delas em especial. A primeira é o cego Nicolau, a quem o moço branco entrega uma semente (“rápida partícula”) tirada da algibeira. Com brilhantismo, Rosa altera a sequência dos eventos ao revelar que o milagre só acontece depois da partida do visitante.

Ora, estando o cego debaixo do sol, e corrido de suor, a alma cristã devia de causar meditação o contraste de tanto padecer o calor do astro-rei aquele que nem as belezas da luz podia gozar. O cego, apalpando a dádiva na mão, em guisa de cogita em que estúrdia casta de moeda ela consistisse, e se dissertando logo que nenhuma, a

---

<sup>93</sup> PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*. Murcia: Cendeac, p. 116, 2003

levou prestes à boca; ao que, seu menino guia o advertiu: que não seria artigo de comer, mas espécie de caroço de árvore. Então o cego guardou, com irados ciúmes e por diversos meses, aquela semente, que só foi plantada após o remate dos fatos aqui ainda por narrar: e deu um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada: com entreaspecto de serem várias flores numa única, entremeadas de maneira impossível, num primor confuso, e, as cores, ninguém a respeito delas concordou, por desconhecidas no século; definhada, com pouco, e secada, sem produzir outras sementes nem mudas, e nem os insetos a sabiam procurar.<sup>94</sup>

Essa flor híbrida de Guimarães Rosa (e que por isso não produziu sementes), a flor que é todas numa só, pode ser deduzida também como uma efêmera intervenção do “visitante-anjo-extraterrestre” no panorama do lugarejo, um dado acrescentado ao pintor na paisagem da tela. Como se ele estivesse praticando a teoria mágica da visão identificada por Merleau-Ponty em Malebranche, em que “o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência”.<sup>95</sup> Nesse instante, o real é cindido, sofre um rasgão. Rosa expõe o caráter ficcional da obra (“dos fatos aqui ainda por narrar”), revelando sua natureza de artefato, de coisa, de enigma, quebrando a ilusão de realidade experimentada pelo leitor.

No ensaio<sup>96</sup> publicado em *Outras Inquisições* em que fala da tese de Shelley sobre o poema infinito, Borges cita outras flores que se repetem na literatura mundial, como uma história da evolução das idéias através de textos heterogêneos de diferentes autores. Uma delas descrita numa nota de Samuel Coleridge, publicada, não sabia precisar Borges, ante a passagem do século XVIII para o século XIX, sobre um homem que sonha estar atravessando o paraíso, e como prova de que havia estado lá lhe dão uma flor, e que ao despertar encontra essa flor na sua mão.

---

<sup>94</sup> ROSA, João Guimarães. op. cit., pp. 141-142

<sup>95</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, São Paulo: Cosac Naify, p. 20, 2004

<sup>96</sup> BORGES, Jorge Luis. *La flor de Coleridge*, in *Otras Inquisiciones*. Madrid: Alianza, pp. 20-25, 1997

Claro está que lo es; en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos. Detrás de la invención de Coleridge está la general y antigua invención de las generaciones de amantes que pidieron como prenda una flor.<sup>97</sup>

A segunda flor citada por Borges é aquela que o viajante no tempo traz de volta da terra dos ociosos eloi, que habitavam palácios dilapidados e jardins em ruína, e dos subterrâneos morlocks, que se alimentam dos primeiros. Essa flor, vinda do porvir, contraditória, mais incrível que a flor celestial ou a flor de um sonho, ficou murcha por causa do retorno através do tempo, pois seus átomos não se recombinaaram. A terceira flor de Borges é uma não-flor, um retrato do século XVIII que representa o protagonista do inacabado romance fantástico de Henry James, *The Sense of Past*, por qual ele viaja de volta ao passado, à época em que o quadro foi pintado, somente pela força do pensamento. Para Borges, a arte tem um sentido ecumênico<sup>98</sup>, e que se é válida a doutrina de que todos os autores são um autor, o fato de um escritor conhecer ou desconhecer a obra de outro é insignificante.

Outro testigo de la unidad profunda Del Verbo, otro negador de los límites Del sujeto, fue el insigne Ben Jonson, que empenado en la tarea de formular su testamento literario y los dictámenes propicios o adversos que sus contemporáneos le merecían, se redujo a ensamblar fragmentos de Séneca, de Quintiliano, de Justo Lipsio, de Vives, de Erasmo, de Maquiavelo, de Bacon y de los Escalígeros.<sup>99</sup>

Carlos Abraham afirma que a reescritura, tanto de textos próprios como de alheios, é uma constante na obra de Borges, e que se existe um caso no qual tal apropriação e transformação é analisada

---

<sup>97</sup> idem, p. 21

<sup>98</sup> Por esse mesmo sentido ecumênico da arte, João Guimarães Rosa construiu a sua obra-prima, *Grande Sertão: Veredas*, a partir do relato medieval de “A donzela guerreira”, do qual o Romanceiro geral português, de Teófilo Braga registra 14 versões ou variantes, onde a moça que vai à guerra disfarçada de homem se apresenta com nomes como Dom Martinho, Dom Marcos ou Dom Varão. Diadorim, donde um dom.

<sup>99</sup> BORGES, Jorge Luis. op. cit., p. 25

detalhadamente, constituindo quase um velado manifesto programático do proceder borgiano, este é justamente o já citado *La flor de Coleridge*. Borges comenta que, ao morrer, James deixou inacabado um romance de caráter fantástico, *The sense of past*, uma variação ou uma elaboração de *A máquina do tempo*, de Wells. A diferença entre os dois relatos é que o protagonista de Wells viaja ao porvir em um inconcebível veículo, que progride ou retrocede no tempo como os outros veículos no espaço. O de James regressa ao passado, ao século XVIII, forçando a sua concentração nesta época. Para Borges, os dois procedimentos são impossíveis, mas o menos arbitrário é o de James. De acordo com Abraham, isto resume a relação de Borges com a ficção científica.

Expone la reescritura de un texto de ciencia ficción, eliminando el componente tecnológico-maquinista, y reemplazándolo por hechos metafísicos, psicológicos o fantásticos. Se trata del procedimiento usado, para recordar solo unos pocos ejemplos, en *Tlön, Uqbar, Orbis Terius*, *There are more things*, *Utopia de un hombre que está cansado*, *La casa de Astérion*, etc. Pero los argumentos y estructuras básicas proceden de la ciencia ficción.

*La Flor de Coleridge*, por lo tanto, nos demuestra que el proceso de asimilación de textos de ciencia ficción por parte de Borges para tramar su propia literatura es totalmente autoconsciente.<sup>100</sup>

Do mesmo modo que Borges, Capek e Rosa rescreveram, à sua maneira, histórias já escritas anteriormente por inúmeros autores. As salamandras são o golem, o moço branco, o anjo. Ambos, agentes de transformação. Para o bem ou para o mal, num relato que não cessa de ser escrito, uma história da humanidade, com ou sem fantasia, em que passado e futuro estão prefigurando o presente que se desdobra a cada instante.

## 1.6 O KITSCH E A LUZ DE DINAH

Em seu romance *A possibilidade de uma ilha*, uma história de ficção científica construída através de testemunhos deixados por um entediado comediante, Daniel, ou Daniell, a seus clones, Daniel24 e

---

<sup>100</sup> ABRAHAM, Carlos. op. cit. p. 131



Daniel<sup>25</sup>, separadas por mais dois milênios, o francês Michel Houellebecq dá a sua definição sobre o kitsch:

Tudo é *kitsch*, se quisermos. A música em seu conjunto é *kitsch*; a arte é *kitsch*, a própria literatura é *kitsch*. Toda emoção é *kitsch*, praticamente por definição; mas toda reflexão também, e mesmo, num certo sentido, toda ação. A única coisa que não é absolutamente *kitsch* é o nada.<sup>101</sup>

Mas, sobre o livro de Houellebecq, trataremos mais adiante.

Para o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg<sup>102</sup>, o kitsch é a retaguarda da vanguarda. Segundo ele, na mesma época que a vanguarda entrou em cena, se produziu no Ocidente industrial um segundo, e novo, fenômeno cultural:

[...] eso que los alemanes han bautizado con el maravilloso nombre de kitsch, un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, comics, música Tin Pann Alley, zapateados, películas de Hollywood, etc. Por alguna razón, esta gigantesca aparición se há dado siempre por supuesta. Ya es hora de que pensemos em sus causas y motivos.<sup>103</sup>

Clement Greenberg escreveu *Vanguarda e Kitsch* em 1939, no mesmo ano em que uma autora paulista fez sucesso com uma história romântica que se passa num sanatório para tuberculosos, *Floradas na Serra*, seu nome, Dinah Silveira de Queiroz. E no Brasil, nenhuma outra autora representou o *kitsch*, não só no modo de vestir, mas principalmente na sua obra literária, escrevendo obras dos mais diversos gêneros, quase sempre com enorme sucesso popular, como ela<sup>104</sup>.

---

<sup>101</sup> HOUELLEBECQ, Michel. *A possibilidade de uma ilha*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, p. 145, 2006

<sup>102</sup> GREENBERG, Clement. *Vanguardia y Kitsch*, in *Arte y Cultura – ensayos criticos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979

<sup>103</sup> *ibidem*, p. 17

<sup>104</sup> No livro *Rua do Ouvidor, 110: uma História da Livraria José Olympio*, a jornalista Lucila Soares, neta do famoso livreiro e editor, lembra que a beleza e a elegância de

Nascida em 1910, Dinah cresceu numa família de escritores, competindo com a irmã Helena, também contista, cronista e romancista, em concursos literários caseiros. Seu pai, Alarico Silveira, foi autor de uma *Enciclopédia brasileira* da qual só se publicou o primeiro volume – a letra A. Também era prima do editor Ênio Silveira, do tradutor Breno Silveira, do poeta Cid Silveira, da novelista Isa Silveira Leal e do contista e teatrólogo Miroel Silveira. Só não era prima de sua colega na Academia Brasileira de Letras, Rachel de Queiroz, instituição para a qual entrou dois anos antes de falecer, em 27 de novembro de 1982.

Educada à francesa no Colégio Les Oiseaux, em São Paulo, foi iniciada no mundo da ficção científica aos seis anos pelo pai Alarico, que adaptava para ela histórias de Wells e Verne. Jornalista e cronista de rádio (escreveu mais de nove mil crônicas em 25 anos para Rádio Nacional do Rio), estreou na literatura com uma história romântica que se passa num sanatório para tuberculosos. Publicada pela José Olympio em 1939, *Floradas na serra* se tornou um *best-seller* e foi adaptada com sucesso para o cinema em 1955 e na década de 1970 virou novela na tevê. Versátil, Dinah escreveu contos (*A sereia verde*, 1941, e *As noites do morro do Encanto*, 1957), ficção histórica (*A Muralha*, em 1954, e *Os invasores*, 1965) e ficção urbana ao estilo do *nouveau roman* (*Verão do infiéis*, 1969). Mas Dinah também é reconhecida como autora de três obras marcos da literatura brasileira, cada uma em seu gênero: o romance fantástico *Margarida La Rocque* (1949), os contos de ficção científica de *Comba Malina* (1969) e os dois volumes de ficção cristã *Eu venho: Memorial de Cristo* (1974) e *Eu Jesus: Memorial de Cristo II* (1977). Segundo César Aira, no seu *Diccionario de autores latinoamericanos*, Dinah teria inventado a ficção científica católica, não fosse ter sido antecedida pelo escritor inglês C.S. Lewis.

O excesso, a abundância de imagens, o sentimentalismo também por vezes nada econômico, a obsessão, a possessão, o êxtase, a repetição, todos esses elementos são característicos da prosa barroca de Dinah. No frontispício da primeira edição de *Margarida La Rocque*, Dinah revelava que romance foi inspirado numa breve passagem da “*cosmografia*” do Padre André Thévét e que era uma história de seu tempo, pois trazia “a realidade maravilhosa de uma época em que a Europa vivia abalada pelos sonhos dos descobrimentos”<sup>105</sup>. A narrativa é em forma de confissão, com *Margarida La Rocque*, na metade do

---

Dinah eram uma das atrações do local, entre os anos 1940 e 1950. (Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 2006)

<sup>105</sup> epígrafe de *Margarida La Rocque – A ilha dos demônios*. Rio de Janeiro: Record, 1991

século 16, sob as arcadas de um convento, contando a sua história de perdição a um padre. “Se a Religião manda que nos desafoguemos de nossos pecados, será talvez para que recuperemos a paz necessária à alma”<sup>106</sup>. Disposta a lavar seu espírito de aterradoras recordações, ela conta como seu destino estava ligado a uma profecia feita na véspera de seu nascimento, quando uma tia teve uma visão num sonho e disse para sua mãe que a criança que ela carregava no ventre visitaria o inferno em vida. Ainda adolescente, Margarida se casou com um comerciante que desapareceu durante uma viagem ao Novo Mundo. Disposta a encontrar o marido, ela convence um primo deste a levá-la, junto com sua aia, num navio que partiria numa viagem de resgate. Só que, na viagem, ela se apaixona por um marujo e, quando sua traição é descoberta, Margarida, a aia Juliana e o rapaz são abandonados numa ilha deserta, na qual os marinheiros dizem viver demônios, carregada de maus presságios e histórias agourentas. Depois de construírem uma cabana onde se abrigam, Margarida começa a perceber a presença dos estranhos moradores da ilha.

Ao longo do livro, três demônios atormentam a protagonista. O primeiro é uma lebre, espírito que possui o corpo de um animal e é uma entidade ambígua, que auxilia e apavora, confunde e ao mesmo tempo explica a Margarida os procedimentos da ilha. O segundo é o feixe de luz azulada, chamado o Cabeleira, que deseja habitar, mais do que possuir, o corpo de Margarida, que na metade da novela se descobre grávida. O terceiro é a Dama Verde, entidade feminina, de sedução, mulher, fera e deusa ao mesmo tempo, que aparece como uma corça que canta, uma veadinha mágica que parecia vestida de musgo fresco.

Dançava, bamboleava, as ancas fugidias, a cintura fina, e se enrolava pelas árvores na sua dança, espécie de irmãzinha do arvoredo, folgando da natureza, enroscando-se e confundindo sua graciosa pessoa com os matos e as plantas. (...) Ela se me <sup>107</sup>gravou no pensamento escuro, como raio de luz.

Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty afirma que luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, esses “objetos de pesquisa”, não são inteiramente seres reais: “como os fantasmas, têm existência apenas visual. Inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são

---

<sup>106</sup>idem, p. 15

<sup>107</sup>ibidem, p. 64

comumente vistos”.<sup>108</sup> Segundo o filósofo francês, desse jogo de sombras e outros semelhantes, todos os homens que têm olhos foram algum dia testemunhas.

O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos. Os modernos, como se sabe, liberaram muitos outros, acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver.<sup>109</sup>

Essas luzes barrocas que incidem sobre a personagem começam a inculcar nela uma gama de paixões, de sentimentos. Primeiro a avareza (quando ela briga com a aia Juliana por causa da comida), depois o ciúme (de João Maria com Juliana, e de João Maria com a Dama Verde), o ódio, a cólera, o orgulho, o sofrimento. Numa noite, vagando pela floresta após ter abandonado a cabana, Margarida presencia um encontro dos espíritos da ilha. A descrição da dança dos espíritos é de tortuosa sensualidade e êxtase:

Padre! (...) Calculai uma vasta roda, tal corrente constituída por seres vários, a girar com fúria. fazia ela um zumbido, um cantar entre o urro do animal e a voz humana. Embora girasse com rapidez – aquela atropelada multidão – eu podia distinguir ásperos e agudos cornos, caudas estrebuchantes, dorsos que ondulavam frenéticos de prazer, mamas e ventres bambos. Animais e assemelhados humanos compunham aquele agrupamento. Eram bichos e espíritos da ilha, gozando de uma festa, e alumiados pela lua. Baixava, rente à tira viva, uma estrela saltitante, pula daqui e dacolá, e vi que era o ‘Cabeleira’. No centro, quando parou a sarabanda em que uniam frenéticos os seres, distingui o gracioso vulto em que a lua batia em cheio. Todo o corpo da Dama Verde, retorcido, vibrante, tal arco, dançava em desejo. Dava-se á noite, ao luar, e trotava, e escavava furiosa o chão, para nele manda tombar após, quebrada, lânguida de gestos, exprimindo o supremo gozo das bestas próximas, mas dos

---

<sup>108</sup> *O olho e o espírito*, op. cit. p. 21

<sup>109</sup> *idem*, p. 21

humanos podendo ser compreendida, e atijar com seus sinais qualquer espécie de criação.

Às pausas da enlouquecida dança da Dama Verde se sucedia aquele rodar espesso e incerto, furioso, das almas embruxadas e animais. Agora, obscurecida pelo voltar dos negros corpos, se ignorava a dançarina mágica. Mas sua voz, como um queixume, falando, parecia de todas as sedes do desejo carnal. E após, como se saciasse a invisível, seu canto se fazia débil, era gostosura, morria no frenesi da dança, enquanto se açulava, na noite lívida, o remexer dos seres, e de almas a meio mostradas. Feras, parece, sacudiam-se unidas, contorciam-se, lúbricas, delas escorrendo o excremento, e girava e tornava a girar aquela tão íntima união de espíritos e torvas formas, celebrando, possessos, da carne toda a fúria.<sup>110</sup>

Logo depois disso, abandonada por João Maria e Juliana (que saíram pela ilha atrás de comida, Margarida dá a luz sozinha a seu filho, na presença dos três espíritos. A cena depois do parto é uma alegoria da passagem bíblica da manjedoura:

Amanhecia. Vinda pelas frinchas se dissolvia uma clara poeira dourada. A Dama Verde baixou para meu menino seus braços suplicantes. E assim ficou, quieta, os dois braços com as mãos estiradas dizendo, com seu gesto, como o queria, e ansiava por ele. Subiu-me agasalhada segurança. Inocente abençoado parecia o meu, e o recém-nascido era toda a admiração dos bichos e espíritos!<sup>111</sup>

A ternura logo se dissipa, porém, com o regresso do amante e da aia. Ele, adoentado, recusa a criança, que recebe o nome de Joãozinho. Um pouco depois, João Maria morre, e Margarida acusa Juliana de tê-lo assassinado, sugando-lhe as forças. As duas jogam o corpo do homem ao mar, mas o ódio entre elas se acirra, principalmente por que Juliana passa a querer cuidar do bebê. A raiva e o ódio chegam a tal ponto que a aia, depois de vagar por dias a fio pela ilha, também sendo assediada

---

<sup>110</sup> QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Margarida La Rocque*. Rio de Janeiro: Record, p. 76, 1991

<sup>111</sup>idem, pág. 78

pelos demônios, decide se suicidar, jogando-se no mesmo precipício onde foi atirado o corpo de João Maria. Sozinha com o filho entre os demônios, Margarida tenta proteger a criança, apesar de não mais alimentá-la, batizando-a, mas acaba perdendo a razão e, enlouquecida, decide levá-la ao alto de uma montanha nevada, onde a enterra, para que os demônios não a alcancem. “Com a morte de Joãozinho, a ilha me revelou seu último segredo. Tornei-me sua natureza. Antes havia uma divisa, entre nós e os bichos. Agora já nada havia”.<sup>112</sup> Na parte final de sua história, Margarida acaba se entregando aos demônios, ou ao demônio, o Cabeleira: “Sua gana em mim era tão grande que eu percebia o seu desejo, quase um violento desejo de homem; e aquilo parecia até indecente”<sup>113</sup>, até que ele se saciasse. “Eu houvera experimentado o gozo do esquecimento - mais completo ainda, mais atordoante que o que nos dá o vinho”<sup>114</sup>. À solidão de Margarida sobreveio um desejo de nada ser, um desejo de morte. Novamente assediada pela luz da Dama Verde, que pede que Margarida traga para ela o filho enterrado na neve, a protagonista resiste até que, vencida pelo delírio, sobe de novo a montanha.

Então, besta-fera, cavei raivosamente, com fúria, prazenteira, louca em frenesi. (...) Estava inteirinho sim. Mas já não era um anjo. Era uma posta pálida de carne, carne, só carne enrijecida, vil carne.<sup>115</sup>

Depois disso, Margarida perde de vez a sanidade, até ser recolhida, já envelhecida, por pescadores, que inicialmente pensavam ser ela uma bruxa da ilha. “Disseram-me... profetizaram-me... que eu iria em vida ao inferno. Cumpru-se a profecia!”<sup>116</sup>

## 1.7 SUPLÍCIO E CONHECIMENTO

Aparte o tom evidentemente moralista do relato da adúltera que é punida por seu pecado, a história de *Margarida La Rocque* revela uma série de elementos característicos do barroco. O primeiro é o do suplício, tão presente no interior de igrejas como a do Convento de São

---

<sup>112</sup>ibidem, p. 111

<sup>113</sup>idem, p. 113

<sup>114</sup>idem, p. 114

<sup>115</sup>idem, p. 121-122

<sup>116</sup>idem., p 127

Francisco, no Largo do Cruzeiro, no Pelourinho, em Salvador (todo aquele ouro retorcido deve ter custado o martírio de quantos escravos?). Para Vieira e a Igreja de seu tempo, os negros africanos tinham alma e mereciam a redenção sim, mas, como infiéis, deveriam pagar os seus pecados em vida. Diferente dos indígenas, a princípio puros. Bataille vê o divino como uma analogia do suplício.

Há nas coisas divinas uma transparência tão grande que deslizamos para o fundo iluminado do riso a partir mesmo de intenções opacas.

Vivo de experiência sensível e não de explicação lógica. Tenho uma experiência tão louca do divino que rirão de mim se eu a relatar.

Entro em um beco sem saída. Aí toda possibilidade se esgota, o possível se esquivava e o impossível maltrata. Estar frente ao impossível – exorbitante, indubitável –, quando mais nada é possível, é, aos meus olhos, fazer uma experiência do divino: é o análogo de um suplício<sup>117</sup>.

Para Bataille, o cristão dramatiza facilmente a vida: vive perante o Cristo que, para ele, é mais do que ele próprio. É neste sentido que Margarida via o Cristo na figura de João Maria.

O Cristo é a totalidade do ser, e no entanto ele é, como o ‘amante’, pessoal, como o ‘amante’, desejável: e de repente o suplício, a agonia, a morte. O fiel do Cristo é levado ao suplício. Levado ele próprio ao suplício: não a qualquer suplício insignificante, mas à agonia divina. Não somente ele tem o meio de atingir o suplício, mas ele não poderia evitá-lo, e é o suplício do mais do que ele é, do próprio Deus, que é contudo tão homem quanto ele, e igualmente sacrificável.<sup>118</sup>

No *Sermão do Mandato*, o padre Antonio Vieira articula o tratamento do tema do amor com o do conhecimento. Segundo o jesuíta, o amor de Cristo é um amor “ciente”, ao passo que o amor dos homens

---

<sup>117</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, p. 39, 1992

<sup>118</sup> idem, p. 57

com frequência é ignorante. Eis a ciência de Cristo, num jogo com o anagrama criado por Vieira.

[...] só Cristo amou finamente, porque amou sabendo: *Sciens*; e só os homens foram finamente amados, porque foram amados ignorando: *Nescis*; unindo-se, porém, e trocando-se de tal sorte o *sciens* com o *nescis* e o *nescis* com o *sciens*, que estando a ignorância da parte dos homens e a ciência da parte de Cristo, Cristo amou, sabendo, como se amara, ignorando; e os homens foram amados, ignorando, como se foram amados, sabendo. Vá agora o amor destorcendo estes fios. E espero que todos vejam a fineza deles.<sup>119</sup>

O segundo elemento, o que mais aparece ao longo do romance, é o da luz, diferentemente dos grandes tópicos seiscentistas do “sonho da vida” e do “teatro do mundo”, que, nas palavras de João Adolfo Hansen, são uma cena alegórica que ficcionaliza a iluminação generalizada do pensamento da ficção pela Luz (o corpo místico). Na obra de Dinah Silveira de Queiroz, a luz se apresenta de modo esquivo, furtivo, por entre frestas e frisas, não se trata de uma luz divina, mas de uma luz demoníaca. A agudeza da escritora paulista está justamente no fato de inverter este preceito ao colocar a luz a trabalhar junto com os fantasmas, figurações deformadas da infusão mística da luz. Outro elemento do barroco facilmente identificável no romance é a curva, que tanto pode ser observada no episódio da dança (ou sabá) das feras, ou na conformação labiríntica da ilha. Assim como a acronia (em sua loucura, Margarida La Rocque nem percebe que envelheceu sozinha na ilha).

Na *Origem do Drama Barroco Alemão*<sup>120</sup>, Benjamin escreve que a doutrina socrática de que o conhecimento do bem leva à prática do bem pode ser falsa, mas que a afirmação tem sua validade no caso do conhecimento do mal.

Esse saber não é a luz interna, o *lumen naturale*, que surge na noite da tristeza, mas um clarão subterrâneo irrompendo das entranhas da terra. Esse clarão acendo no contemplativo o olhar

<sup>119</sup> VIEIRA, Padre Antonio. *Sermão do Bom-Ladrão e outros sermões escolhidos*. São Paulo: Landy Editora, p. 47, 2000

<sup>120</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984p. 252



rebelde de Satã. Mais uma vez confirma-se a significação, para o drama barroco, do saber universal. Pois uma coisa só pode ser representada alegoricamente para quem detém esse saber.<sup>121</sup>

Para Benjamin, a alegoria barroca pode ser entendida como ruína, na medida em que a palavra “história” está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza.

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.<sup>122</sup>

Todos esses elementos (luz, dança, curva, demônios, ruínas, labirintos, anacronismo) são facilmente encontrados também nas histórias de ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz, gênero em que ele foi uma das grandes mestras no Brasil. No começo de 1961, quando um núcleo de escritores brasileiros de FC se reuniu em torno da editora de Gumercindo Rocha Doréa (passando a ser conhecidos como geração GRD), Dinah reuniu alguns de seus contos e lançou-os sob o título *Eles herdarão a terra*. Ao longo da década, ela escreveu mais algumas narrativas curtas, e reuniu essas novas histórias, com as que havia escrito anteriormente (num total de oito contos), sob o título *Comba Malina*, em 1969<sup>123</sup>. Para mais de um aficionado em FC, trata-se da principal obra brasileira já escrita no gênero.

Na história que dá título ao livro, um faxineiro de um banco, que divide uma pensão em um beco do Rio de Janeiro com um professor de música, de nome Sarmento, é transportado no tempo através do som de uma melodia incomum para 250 anos atrás, para se encontrar com uma cigana que se chamava Comba Malina, que havia trabalhado numa estalagem que ficava no mesmo lugar onde ele morava. Segundo o tal professor, a música, assim como as palavras, não se acaba nunca:

---

<sup>121</sup>idem, p. 252

<sup>122</sup>idem, p. 200

<sup>123</sup>QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Comba Malina*. Rio de Janeiro: Loudes, 1969

[...]é pedra jogada na água. Abre uma roda, mais outra, mais outra. Que tudo quanto foi palavra dita fica rolando no mundo que nem alma penada; que a gente pode entrar na onda de um canto solto e perdido de tempo antigo. (...) e ele vinha com a música de Comba Malina, mas nada acontecia. Até que houve uma espécie de achado: as notas mais baixas tinham que ser demoradas sempre mais e mais. E quando isto aconteceu... quando elas soaram, como fruta se esborrachando, e veio uma grita fininha, eu saí de mim, naveguei pelo teto, encontrei o oco da parede e senti o cheio enjoado de jasmim misturado com enxofre mais arruda, sei lá quanta composição naquela fumaceira toda.<sup>124</sup>

Transportado para o passado, o rapaz começa a dançar “a musiquinha” com a cigana, até ser separado dela por uma gente miúda, de roupa esquisita. “Todos chamavam Comba Malina de bruxa e um sujeito vestido de preto levantou um ramo de arruda e berrou para mim: - Vade retro, Satana”<sup>125</sup>. De volta ao seu quarto e à sua época, o rapaz quer retornar ao passado, mas o professor Sarmento lhe explica que a cigana Comba Malina, moradora daquele beco há 250 anos, havia sido queimada como bruxa por ter invocado Satanás. O rapaz se enfurece e acaba sendo preso como louco e enviado para a Colônia Juliano Moreira (a mesma onde passou a maior parte da vida o artista Artur Bispo do Rosário), mas convence o médico que acompanha o seu caso a averiguar a história. No final, o doutor vai até o beco e, depois de uma busca a princípio sem sentido, porque no lugar ninguém nunca ouviu falar da mencionada pensão, passa a acreditar no relato do faxineiro:

O médico observou a camioneta parada. ia voltar, melancólico de sua tristíssima missão cumprida. Mas eis que desata no ar o som agudo de uma flauta, sucedendo às primeiras notas pesadas e lentas. O médico estaca e ouve a flautinha piar:  
COMBA MALINA, COMBA MALINA!  
- É na casa ao lado, na casa ao lado.

---

<sup>124</sup> idem, pp. 14-19

<sup>125</sup> idem, p. 20

O doutor abre uma cortina da pequena venda e vê um grupo de pretos. Agora, eles cantam respondendo à flauta:

- Pomba Divina! Pomba Divina!

- Por favor – pergunta o médico, já nervoso: - Que quer dizer isto?

- Olhe seu moço. Convém ter mais respeito. Está baixando aqui no Centro a Pomba Divina, nossa protetora, alma de luz.

O médico sai para a rua, mas o que ele ouvia, apesar da explicação, não era Pomba Divina, e sim Comba Malina<sup>126</sup>.

Uma aparição semelhante à do moço branco de Guimarães Rosa, só que perversa, demoníaca, está no conto *Eles herdarão a Terra*, da paulista Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), título de seu primeiro livro de ficção científica, de 1960, e o qual, acrescido de outras narrativas, foi incluído em um dos livros fundadores da ficção científica barroca brasileira, *Comba Malina*, de 1969. Um conto como *Um moço muito branco*, de Rosa, pode ser inscrito nesta tradição. Em *Eles herdarão a Terra*, dois irmãos, Marcos e Tuda, filho e filha de um faroleiro, mantêm um encontro com seres extraterrenos que foram atraídos pela luz do farol propositadamente refletido para o céu por seu pai.

Acho que se impeliu para estudos do céu, de tanta raiva que tinha da gente da terra. Começou com uma velha astronomiazinha ‘Popular’, de Flamarion, foi ficando mais exigente e, com as facilidades que dispunha, ajeitou para seu uso lunetas e cartas celestes, naquelas solidões da Ilha de Mola.<sup>127</sup>

Narra o filho. Esse conto guarda muitas semelhanças com uma história de Ray Bradbury, escrita como um conto em 1951 para o livro *Os Frutos Dourados do Sol (A Sirene do Nevoeiro)* e depois adaptada para o teatro como *A sirene*. Na história de Bradbury, dois homens que trabalham num farol (que conta com um dispositivo sonoro para alertar os navios), despertam com a luz e o barulho um gigantesco ser que

---

<sup>126</sup>ibidem, pp. 22-23

<sup>127</sup>ibidem, p. 154

habita as profundezas do oceano. No conto de Dinah, o faroleiro morre logo depois de estabelecer contato.

Viajava agora meu pai de uma solidão à outra. (...) Meu pai está ali enterrado ao pé da rampa, junto da sepultura da mulher do último empregado. Em torno dele as vozes do oceano, o grasnar das aves, e o mar e o céu se entrosando em seus mistérios, em seus apelos de abismos.<sup>128</sup>

Muitos dias depois, Marcos e Tudinha, após terem tido “sonhos tremendos” com espíritos, recebem uma estranha visita, de um vulto que se assemelhava a uma fotografia enorme e descolorida, um cartaz escorrido pela chuva, vestindo uma espécie de batina cinza. “Faltavam-lhe viço e relevo e, no entanto, não havia dúvidas, não era um fantasma, era gente como nós”.<sup>129</sup>

O alienígena (o outro, o estranho, que fala uma língua que parece estrangeira, mesmo sem abrir a boca) conta que veio após receber o chamado do pai, e que veio atrás da garota, o rapaz resiste, mas é forçado a ouvir os argumentos do extraterrestre.

Onde estaria o homem, onde estaria eu, então? Ele falava em mim exatamente como as figuras de sonho falam em nós, e eu me respondia dentro desse clima de fatalidade que há no sonho. Naquela súbita moleza, tombaram as últimas defesas de minha consciência. O tempo não contava mais. Vi tudo escurecer e aquela voz – a minha voz – sempre falando. Primeiro, a nossa estranhíssima conversa foi cortada pela intermitência dos raios o farol, ora lívido, ora vermelho. O rosto do visitante se projetava sobre o meu, com aquele caminho de sangue coagulado. Depois... depois... minha irmã nos veio fazer companhia. Alçava na mão um candeeiro, tão bonita e tão calma. Dir-se-ia que vinha, dócil, a chamado de alguém. Pousou a lâmpada, pôs as duas mãos sobre a cadeira – sim, ela estava com as duas mãos aninhadas sobre a cadeira – e eu não tinha para ela nem uma palavra de reprovação.

---

<sup>128</sup>:idem, p. 157

<sup>129</sup>:idem, p. 163

Agora, a luz sobre a mesa não nos deixava tão viva a presença do farol, e a conversa que nós três tivemos foi a mais espantosa que já e ouviu no mundo.<sup>130</sup>

O alienígena conta que vem de Deimos, a lua marciana, para onde parte de seu povo emigrou (provavelmente quando os oceanos de Marte secaram), e que de lá todos observam o que se passa na Terra através de “sonhadores públicos”. E de que por intermédio de um “raio-luz” que age como veículo do pensamento, eles vêm influenciando as decisões dos governantes da Terra, fomentando guerras e destruições, na esperança de, com o fim da civilização terrestre, herdar o planeta. “Houve um louco, meio clarividente, que tentou fazer uma revelação da nossa guerra com vocês. Louco e estúpido – esse maldito Wells!”<sup>131</sup>. Outro a prever o que estava acontecendo foi um homem que se chamava Jesus.

Amai-vos uns aos outros, gritava Ele perdidamente, mas vocês não o ouviram, não o ouviram jamais – isso felizmente para nós! E nós herdaremos a Terra. Nós a limparemos de seus cadáveres e de sua radioatividade.<sup>132</sup>

Para fazer isso, no entanto, eles precisam criar urgentemente em Deimos uma raça de fixação – que Dinah imagina um ser híbrido: “Formaremos o ser intermediário com as condições físicas dos que habitam estes lugares, e o espírito que nós possuímos, capaz de garantir a herança da Terra”<sup>133</sup>. Para poder gerar esta nova raça, híbrida de dois mundos, eles teriam que levar algumas mulheres, e Tudinha era uma das escolhidas. “Se seu pai vivesse... Ele odiava tanto os seus irmãos... Se seu pai vivesse, ele a entregaria”<sup>134</sup>.

O trecho final da história é uma preciosa construção barroca de Dinah, muito próxima da cena dos rochedos de *A história do olho*, de Bataille. A luta entre Marco (que sublimadamente, também deseja a irmã) e o marciano é uma luta de possessão. O alienígena revela um trunfo:

---

<sup>130</sup>ibidem, p. 169

<sup>131</sup>idem, p. 171

<sup>132</sup>idem, p. 172

<sup>133</sup>idem

<sup>134</sup>idem, p. 173

Vocês pensam que têm as suas mulheres, mas não possuem as suas mentes. À noite, nós sonhamos que elas nos mandam o calor de suas aflitas solidões, Vocês nada sabem do que é a posse de um espírito. A união material pouca coisa é, perto dessa outra.<sup>135</sup>

O rapaz tenta escapar do transe e atingir o vulto, mas é impedido pela irmã, que desperta e foge com o estanho, deixando-o trancado no farol. Ele leva uma hora para se libertar e, quando escapa depara-se com “um sol dourando os penhascos e os cimos das árvores”. O vulto e a irmã, em cima do rochedo, são uma coisa só, uma “imitação de árvore, um abraço entre homem e mulher como jamais conhecera”. Marcos os alcança, agarra um pedaço do vestido de Tudinha, mas não consegue separá-los. Uma força que ele não compreende o joga à beira do precipício.

Eu iria morrer. Ninguém mais, até que a Terra fosse limpa da podridão dos nossos cadáveres, saberia o porquê de nossa destruição. Tuda se desgarrara de mim para uma separação muito mais terrível do que a distância da morte. Pensava isto e o mais batia nos rochedos, e eu me via sacudido pelas ondas, sentindo-me suspenso sobre o abismo, e um longínquo pensamento me vinha de que se conseguisse viver algumas horas, em minha humildade preservaria o futuro de todos os seres da Terra (...) Eu não podia prever nunca o que sucederia: um vivo clarão de aurora me esmagou sem que o visse e, em seguida houve uma brutalizante sensação de falta de ar e de opressão. Compreendi que eles nos deixavam para sempre. Entreguei-me à música dos ventos e do mar, à acomodação com a ideia da morte.<sup>136</sup>

No final do relato, Marcos acaba preso, acusado do assassinato da irmã e tido por louco, um bêbado mistificador, e ninguém acredita na sua inocência, nem mesmo o leitor. Fica implícito, no relato de Dinah, que o irmão, que disputa a posse de Tudinha com o alienígena, também a deseja, sexualmente, sublimadamente, assim como o pai, morto logo

---

<sup>135</sup>idem

<sup>136</sup>ibidem, pp. 176-177

após estabelecer contato com os extraterrestres. Cabe se perguntar, nesta história que a todo momento transborda em excessos, em desvios, em (des)dobramentos, se não teria sido o filho Marcos quem o matou e o enterrou ao pé da rampa?. No procedimento da escritura *kitsch* de Dinah, a evidente carga erótica do conto é reprimida. O excesso de erotismo é substituído pelo excesso de loucura. Na *História do olho* de Bataille, erotismo e loucura são aliados, coadjuvantes na cena em que o narrador e Simone encontram Marcela à beira da falésia, no meio de uma tempestade, e os três fazem sexo na lama.

Roland Barthes<sup>137</sup> escreveu que a *História do olho* é, essencialmente, um composição metafórica. Segundo ele, Bataille não escreveu a história de Simone, de Marcela e do narrador, mas a história de um objeto, o olho, e um objeto não tem história, pois ele passa de mão em mão (o livro sendo reescrito, ao longo do tempo, por vários autores). Sua história é, segundo Barthes, a de uma migração, o clico dos seus avatares que ele percorre a partir de seu ser original.

Bataille não se compromete com o romance, que por definição tira partido de um imaginário parcial, derivado e impuro (todo mesclado de real): ao contrário, ele se move apenas numa essência de imaginário. Será o caso de dar a esse gênero de composição o nome de ‘poema’? Não há outra coisa a se opor ao romance, e essa oposição é necessária: a imaginação romanesca é ‘provável’, o romance é aquilo que, feitas as contas, poderia acontecer, imaginação tímida (mesmo na mais luxuriante de suas criações), uma vez que não ousa declarar-se sem a caução do real; a imaginação poética, ao contrário, é improvável, o poema é aquilo que não poderia acontecer, em nenhum caso, salvo justamente na região tenebrosa e ardente dos fantasmas que, por isso mesmo, ele é o único a poder designar; o romance procede por combinações aleatórias de elementos reais; o poema, pela exploração exata e completa de elementos virtuais<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> BARTHES, Roland, *A metáfora do olho*, publicado originalmente em *Critique* 195-196, agosto-setembro de 1963, na edição especial dedicada a Bataille

<sup>138</sup> BARTHES, Roland, in BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, p. 120, 2003

Combinar elementos reais com a exploração de elementos virtuais, esta é a dobra da ficção científica neobarroca. Era isso o que Joaquim Cardozo dizia a respeito da substância poética que se esconde nas dobras dos relatos de ficção científica.



## 2 A DOBRA ESPACIAL

Nós tivemos um Homero. O Jorge de Lima. Morreu. Brasília está lá, profetizada em *Invenção de Orfeu*.  
(Nelson Rodrigues)<sup>139</sup>

### 2.1 DOBRA E ESPETÁCULO

A primeira vez que o conceito de dobra passou a significar algo para mim foi quando, garoto, assistia, todas as manhãs pela tevê, à série de ficção científica *Jornada nas Estrelas*<sup>140</sup>. Embora não me considere um trekkie, confesso que me interessavam bastante as aventuras do capitão Kirk e do senhor Spok. Cada vez que o capitão pedia ao engenheiro que colocasse a nave em Dobra 1 ou Dobra 2, me espantava a maneira como a Enterprise se deslocava, num instante, de uma galáxia à outra. Na época, nem me ocorria qualquer analogia quanto à metáfora do poder militar do império (o capitão), unido à técnica e ciência (o vulcano de orelhas pontiagudas), estar levando o empreendimento, a empresa, ao conhecimento de novos mundos. O que me deliciava na série era a sua imensa capacidade de invenção, de antecipação (os nossos celulares mais modernos só não disparam laser, ainda) e de poesia. De um episódio lembro bem até hoje, quando todos da nave descem para viver as delícias de um paraíso, onde as melhores memórias dos que ficaram na Terra, mulher, marido, filhos deixados para trás, eram personificadas pela entidade que regia o planeta, uma ideia claramente copiada do oceano inteligente de *Solaris*, do polonês Stanislaw Lem (1921-2006).

Embora pareça um típico argumento de ficção científica, a possibilidade da dobra espacial foi, pelo menos matematicamente, comprovada nos trabalhos do mexicano Miguel Alcubierre.<sup>141</sup> No

---

<sup>139</sup> *A vida como ela é...*, Editora Agir, Rio de Janeiro, 2006. p. 499

<sup>140</sup> *Star Trek*, seriado exibido entre 1966-1969 pela rede norte-americana NBC, apresentado no Brasil primeiro pela tevê Excelsior, no final dos anos 1960, e depois pela Bandeirante, Manchete e Record

<sup>141</sup> PhD na Universidade de Cardiff, autor de *The Warp Drive: Hyper-fast travel within general relativity*, trabalho publicado em 1994 que demonstra a possibilidade de se viajar a velocidades muitíssimas vezes superiores à da luz. Alcubierre trabalhou no Instituto Max Planck em Potsdam, Alemanha, no final dos anos 1990, desenvolvendo técnicas numéricas para descrever a física interna dos “Buracos negros”, e, desde 2002, coordena as pesquisas sobre relatividade numérica e sua aplicação, em computadores, na solução

princípio do século XVI, dobrar o Cabo da Tormentas representava um desafio tão grande quanto, hoje, significa empreender uma viagem tripulada até Marte ou qualquer outro planeta do nosso Sistema Solar. O que estava, ou está, depois da dobra representava e representa, até hoje, o novo, o diferente, o porvir, ou a multiplicidade de devires, as possibilidades do agora que Agamben enxerga na comunidade que vem. Leibniz, decerto, não previu que o transbordamento de suas ideias nos levariam à cibercultura atual. Mas, duas décadas depois de Pascal, ele criou uma máquina de calcular superior à Pascalina<sup>142</sup>, capaz de realizar as quatro operações básicas da matemática. E, em 1666, escreveu *De Arte Combinatoria*, obra que forneceu o modelo para o princípio teórico da computação moderna. Segundo ele, todo raciocínio, toda descoberta, verbal ou não, pode ser reduzida a uma combinação ordenada de elementos como números, palavras, sons ou cores. Deleuze<sup>143</sup> apontou a atualidade do pensamento de Leibniz ao descrever como a física das partículas e das forças deu um sentido à hipótese do filósofo e matemático alemão sobre a matéria ser constituída não por grãos, os átomos, mas por dobras cada vez menores.

Desde o ‘pré-formismo’ do século XVII até a genética de hoje, a dobra mudou de natureza, de função, de sentido. Mas vejamos: Leibniz mesmo não inventou a noção e a operação da dobra, que se conhecia anteriormente nas ciências e nas artes. No entanto, foi o primeiro pensador a ‘liberar’ a dobra, levando-a ao infinito. Do mesmo modo, o Barroco é a primeira época em que a dobra vai ao infinito e transborda todo limite: El Greco, Bernini. É por isso que as grandes teses barrocas de Leibniz conservam uma tal atualidade científica, ainda que a dobra receba novas

---

das equações gravitacionais propostas por Einstein, no Instituto de Ciências Nucleares da Universidade Autônoma do México

<sup>142</sup> Uma das primeiras calculadoras mecânicas, construída por Blaise Pascal em 1645, após três anos de trabalho, para ajudar o pai que era contador da Fazenda francesa. A Pascalina voltou a viver um momento de glória na década de 1960, sendo usada pelos técnicos e engenheiros da IBM norte-americana. Na época, era o dispositivo mais barato para se efetuar de forma rápida cálculos em numeração hexadecimal, necessários para a depuração dos primeiros programas de computação.

<sup>143</sup> DELEUZE, Georges. *Conversações*, Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, São Paulo, 1992

determinações conforme sua potência de metamorfose.<sup>144</sup>

Uma ideia que transborda os seus limites é algo que produz o novo, um conceito diferente, algo que revoluciona. E, para Deleuze, a filosofia é, por natureza, criadora e revolucionária, já que ela não pára de criar novos conceitos. Porém, de acordo com Deleuze, um conceito comporta outras duas dimensões, as do percepto e do afecto.

Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afectos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). Os grandes romancistas ingleses ou americanos escrevem frequentemente por perceptos, e Kleist, Kafka, por afectos. O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa.<sup>145</sup>

Em uma entrevista concedida a Raymond Bellour e François Ewald, publicada na edição número 257 do *Magazine Littéraire*, em setembro de 1988, Gilles Deleuze disse que só era possível pensar o Estado em relação ao que está para além dele, o mercado mundial único, e ao que está aquém dele, as minorias, os devires, as “pessoas”.

Segundo Deleuze, como, no campo do mais além, quem reina é o dinheiro, o que estaria nos faltando atualmente não é, de forma alguma, uma nova crítica do marxismo, mas uma crítica moderna do dinheiro que fosse tão boa quanto à de Marx e que a prolongasse. Algo que os banqueiros, mais que os economistas, teriam elementos para nos fornecer a respeito.

E mais aquém estão os devires que escapam ao controle, as minorias que não param de ressuscitar e de resistir. Os devires não são de modo algum o mesmo que a história: ainda que estrutural, a história pensa com maior frequência em termos de passado, presente e futuro. Dizem-nos que as revoluções acabam mal, ou que seu futuro engendra monstros: é uma velha ideia, não foi

---

<sup>144</sup>:idem, p. 197

<sup>145</sup>:ibidem, p. 171

preciso esperar Stálin para saber o que já era verdade com Napoleão, com Cromwell. Quando se diz que as revoluções têm um mau futuro, nada se disse sobre o futuro revolucionário das pessoas.<sup>146</sup>

Para Deleuze, maio de 1968 foi um devir irrompendo na história, e por isso que foi tão mal compreendido por ela e tão mal assimilado pela sociedade histórica. Falando numa época em que a Europa, em um processo de unificação de mercados e de políticas, buscava um consenso, Deleuze chamava atenção para o devir das pessoas:

Será que Europa nos prepara estranhos devires, tais como novos 68? O que as pessoas se tornarão? É a questão cheia de surpresas, que não é a do futuro, mas é a do atual ou do intempestivo.<sup>147</sup>

Antes que a notícia de um câncer terminal e uma janela aberta o levassem, Deleuze pressentiu, por exemplo, as reações, há alguns anos, dos jovens filhos de imigrantes que fizeram do incêndio dos carros, o objeto máximo da sociedade de consumo que eles talvez nunca possam ter, o símbolo de sua revolta contra a falta de igualdade de oportunidades na França contemporânea. Não se trata de mera profecia, mas da análise de um presente (ou passado recente) que tratou de excluir os nômades, as minorias que não fazem parte da história, mas que, de acordo com Deleuze, dão um jeito de se metamorfosear para aparecerem de um outro modo, sob formas inesperadas, nas linhas de fuga do campo social.

E, além de inesperadas, essas formas metamorfoseadas são múltiplas. A missão do escritor (ou do filósofo, ou do crítico, ou do autor de ficção científica, tanto a faz a definição que se queira adotar) é enxergar de um desses mil platôs as redes de conexões, ou os rizomas, na expressão escolhida por Deleuze e Guattari, e fazer, à maneira de Kafka (e eu acrescentaria, à de Capek também), um diagnóstico de todas as potências, diabólicas ou não, que nos esperam.

---

<sup>146</sup>idem, p. 190

<sup>147</sup>ibidem, p. 190

Não se escreve com o seu eu, sua memória e suas doenças. No ato de escrever há a tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar a vida daquilo que a aprisiona. O artista ou o filósofo têm frequentemente uma saúde bem frágil, um organismo fraco, um equilíbrio pouco garantido, Espinosa, Nietzsche, Lawrence. Mas não é a morte que os quebra, é antes o excesso de vida que eles viram, provaram, pensaram. Uma vida demasiado grande para eles, mas é através deles que o ‘signo está próximo’: o final de *Zarathustra*, o quinto livro da *Ética*. Escreve-se em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem.<sup>148</sup>

Deleuze concebia a filosofia como uma lógica das multiplicidades. E, segundo ele, são as multiplicidades que povoam o campo de imanência, quase do mesmo jeito que as tribos povoam o deserto sem que ele deixe de ser um deserto.

Todos os processos se produzem sobre o plano de imanência e numa multiplicidade assinalável: as unificações, subjetivações, racionalizações, centralizações não têm qualquer privilégio, sendo frequentemente impasses ou clausuras que impedem o crescimento da multiplicidade, o prolongamento e o desenvolvimento de suas linhas, a produção do novo.<sup>149</sup>

Para Deleuze, criar conceitos é construir uma região do plano, juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta. O conceito é um composto, um consolidado de linhas, de curvas. Deleuze entende a construção de um conceito, porém, como um outro, como um puro futuro, uma ética e uma responsabilidade com relação ao Outrem, de uma maneira semelhante à de Lévinas<sup>150</sup>, quando este diz que em outrem existe um sentido e uma obrigação que compelem para um além da morte.

---

<sup>148</sup> idem, p. 179

<sup>149</sup> ibidem, p. 182

<sup>150</sup> LÉVINAS, Emanuel, in *Diacronia e representação*, in *Entre Nós – ensaios sobre a alteridade*. Petrópolis: Editora Vozes, p. 223, 2005

O que pra mim substitui a reflexão é o construcionismo. E o que substitui a comunicação é uma espécie de expressionismo. O expressionismo em filosofia encontra seu ponto mais elevado em Espinosa e em Leibniz. Creio ter encontrado um conceito de Outrem ao defini-lo como não sendo nem um objeto nem um sujeito (um outro sujeito), mas como sendo a expressão de um mundo possível.<sup>151</sup>

Em seu artigo sobre a obra de Melville<sup>152</sup>, Deleuze fala de uma nova perspectiva, o perspectivismo em arquipélago, que conjuga panorâmica e *travelling*. Uma visada sobre o que se descortina e uma passagem, um volteio. E para uma boa percepção, há que se estar atento e vigilante, pois é o percepto, isto é, uma percepção em devir, que deve substituir o conceito. “Necessita-se de uma comunidade nova, cujos membros sejam capazes de ‘confiança’, quer dizer, dessa crença neles mesmos, no mundo e no devir”.<sup>153</sup>

Mario Perniola afirma que o pensamento da dobra, do barroco, é um pensamento que não deve ser entendido como uma justificação da renúncia ou da resignação. Antes disso, é a premissa de um pensamento que quer permanecer, custe o que custar, em contato com a realidade. O pensamento da dobra nos propõe a imagem de um mundo cheio, nunca vazio, mais ainda, recheado em excesso, no qual há um máximo de matéria em um mínimo de extensão. A metáfora da dobra significa, justamente, esta plenitude que constitui o mundo barroco, no qual todas as coisas estão dobradas para ocupar o menor espaço possível. Da mesma forma, a dobra se manifesta no mundo contemporâneo, no qual tudo está dado no presente, tudo está disponível aqui e agora, e nada falta.

Segundo Perniola<sup>154</sup>, Guy Debord havia sublinhado o caráter antecipatório da experiência barroca em *A sociedade do espetáculo*, dando-lhe uma valorização positiva mas, 20 anos depois, ao escrever os *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, preferiu destacar o mundo do segredo, no qual não havia mais lugar para a herança do

<sup>151</sup> DELEUZE, Georges. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 184, 1992

<sup>152</sup> DELEUZE, Georges. *Bartleby, ou a fórmula*, in *Crítica e Clínica*, tradução de Peter Pál Pelbart. Editora 34, 1997

<sup>153</sup> idem, p. 101

<sup>154</sup> PERNIOLA, Mario. *Enigmas. Egípcio, barroco y neobarroco en la sociedad y el arte*, tradução de Francisco Javier García Melenchón. Murcia: Cendeac, 2006

barroco. Debord dizia que o barroco é a arte de um mundo que perdeu o seu centro, uma vez que havia caído a última ordem mítica reconhecida pela Idade Média, a unidade da Cristandade, a reforma, e o fantasma de um Império, representado pelo Vaticano. Na tese 189 de *A sociedade do espetáculo*, Debord escreve que:

*A arte da mudança* deve trazer em si o princípio do efêmero que ela descobre no mundo. Ela escolheu, diz Eugenio d'Ors, 'a vida contra a eternidade'. O teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca, na qual toda expressão artística particular só adquire sentido por sua referência ao cenário de um lugar construído, a uma construção que deve ser por si mesma o centro de unificação; e esse centro é a passagem, que está inscrita como um equilíbrio ameaçado na desordem dinâmica de tudo. A importância, às vezes excessiva, adquirida pelo conceito de barroco na discussão estética contemporânea traduz a tomada de consciência da impossibilidade de um classicismo artístico: os esforços em prol de um classicismo ou neoclassicismo normativos, há três séculos, não passaram de breves construções artificiais falando a linguagem exterior do Estado, a da monarquia absoluta ou da burguesia revolucionária vestida à romana. Do romantismo ao cubismo, o curso geral do barroco foi seguido por uma arte sempre mais individualizada da negação, que se renova perpetuamente até a atomização e a negação completas da esfera artística.<sup>155</sup>

Debord dizia que o desaparecimento da arte histórica traduzia o fato de o capitalismo experimentar o primeiro poder de classe que se confessa despojado de toda qualidade ontológica, um poder enraizado na simples gestão da economia que determinaria também a perda de toda "mestria" humana. Assim, afirma Debord, o conjunto barroco, que para a criação artística é ele próprio uma unidade de tempo perdida, se reencontra de certa forma no consumo atual da totalidade do passado artístico.

---

<sup>155</sup> DEBORD, Guy. *A arte do espetáculo*, tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, p. 123, 1997

O conhecimento e o reconhecimento históricos de toda a arte do passado, retrospectivamente constituída em arte mundial, a relativizam em uma desordem global que constitui por sua vez um edifício barroco em nível mais levado, edifício no qual se devem fundir a produção de uma arte barroca e todas as suas ressurgências. Pela primeira vez, as artes de todas as civilizações e de todas as épocas podem ser conhecidas e admitidas juntas. Tal ‘recolecção das lembranças’ da história da arte, ao se tornar possível, é também o *fim do mundo da arte*. Nesta época dos museus, quando já não pode existir nenhuma comunicação artística, todos os momentos antigos da arte podem ser igualmente admitidos, pois nenhum deles sofre a perda de suas condições específicas de comunicação, na atual perda de comunicação em geral.<sup>156</sup>

Para Perniola, o fio condutor do barroco seria retomado por Deleuze, que nos introduz o pensamento do pleroma (que significa o Todo, mas também o Nada dos antigos gnósticos, algo que está além da percepção humana, um não-ser, um além do ser, o campo da realidade divina) e da plenitude.

Sobre este ponto, entre o pensamento do segredo e o pensamento da dobra há uma clara contraposição: o primeiro considera a sociedade do espetáculo integrado a pior de todas as sociedades que tenham existido, o segundo pensa que a pior realidade é sempre melhor que a melhor utopia, justamente porque ao menos é uma realidade. Se o mundo existe – escreve Deleuze expondo Leibniz – não é porque é o melhor, ou, bem mais, ao contrário, é o melhor porque é, porque é o que há. O pensamento da dobra é, por assim dizer, pós-niilista: este faz sua a mentalidade histórica, segundo a qual algo, seja como seja, é sempre melhor que nada.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup>ibidem, p. 124

<sup>157</sup> PERNIOLA, Mario. op. cit., p. 21 (tradução de Dorvalino Rezende Neto)



Perniola diz que tanto Debord quanto Deleuze designaram à dimensão do presente um papel fundamental com respeito ao passado e ao futuro, mas, sobre este ponto, a valorização de ambos foi oposta. Segundo ele, para Debord, a sociedade do espetáculo integrado nos introduz em um presente perpétuo que acaba com a experiência da história, porque, ao inflacionar a importância da novidade, destrói todo o critério de medida. Para Deleuze, a primazia do presente é, em um sentido diverso, uma característica da mentalidade barroca, à qual está conectada a um modo de sentir que é simultaneamente antinostálgico e antiutópico.

[...] nesta tonalidade afetiva, esta (a mentalidade barroca) se encontra paradoxalmente por um lado com a experiência poética e artística do último século, por outro com a experiência do Maio francês: a razão filosófica se resolve assim com a razão poética e a razão social em um presente carregado de passado e prenhe de futuro.<sup>158</sup>

Entre a lógica do espetáculo e a lógica barroca, a ficção científica brasileira fica com a segunda opção. O fato de não ter conseguido se estabelecer com um gênero lucrativo para o mercado, não só editorial, mas midiático na acepção plural do termo<sup>159</sup>, talvez se deva a essa indecibilidade entre poesia e ciência sugerida por Joaquim Cardozo no prefácio de *As Noites Marcianas* de Fausto Cunha. Diferente, original, à ficção científica brasileira não importa tanto a técnica, mas sim encontrar uma maneira de tentar dar conta do presente, repetindo-o, escrevendo-o retrospectivamente.

## 2.2 VER NA ESCURIDÃO

O primeiro livro de ficção científica de André Carneiro, *Diário da Nave Perdida*<sup>160</sup>, traz a história pela qual ele se tornaria conhecido internacionalmente como o principal autor do gênero no país. O conto

---

<sup>158</sup> ibidem, p. 21

<sup>159</sup> Basta perceber a quantidade de filmes produzidos a partir de obras de ficção científica, não só nos Estados Unidos, mas na Europa também (lembramos de dois filmes emblemáticos da cinematografia de dois grandes diretores europeus, *Solaris*, de Andrei Tarkovski, e *Alphaville*, de Jean-Luc Godard), em comparação com a escassa produção de filmes brasileiros baseados em obras do gênero; isso sem falar em games, brinquedos, etc.

<sup>160</sup> CARNEIRO, André. São Paulo: Edart, 1963

“Aescuridão” aborda um tema clássico da literatura fantástica: a humanidade, repentinamente, encontra-se mergulhada nas trevas. André fez uma espécie de laboratório antes de escrever o relato de um homem que se vê como guia dos seus vizinhos em meio a um mundo que está perdendo a luz. Tapou os olhos com vendas e óculos escuros e saiu tateando pelas ruas, para experimentar as sensações que lhe permitissem elaborar a história na qual os únicos seres humanos solidários ante o caos são os cegos, acostumados à escuridão, numa narrativa que antecipou algumas das reflexões de José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, como, por exemplo, a luta dos instintos para tentar escapar à sensação de impotência diante do desconhecido e do inusitado, a necessidade da solidariedade como forma de sobrevivência à escuridão, a dissolução das máscaras sociais, entre outros aspectos. O conto pode ser entendido também como uma premonição dos acontecimentos que estavam por vir no Brasil, no ano seguinte, com o golpe militar que depôs o presidente João Goulart e jogou o país numa ditadura que duraria quase três décadas. A metáfora antecipatória de André Carneiro utiliza a escuridão para representar os “tempos negros” que se avizinhavam, no qual o “calor humano” era a única alternativa que restava às pessoas para suportar a opressão, o medo, enquanto aguardava-se a volta à normalidade. A luz demoraria a retornar, mas viria, com certeza.

No conto, o jovem e distraído Wladas<sup>161</sup>, o personagem central da história, a princípio trata o fenômeno com indiferença. Vai trabalhar normalmente, tenta permanecer na rotina, apesar da escuridão que começa a tomar conta de tudo. Mas não é apenas o sol que vai se tornando avermelhado e depois negro. As lâmpadas elétricas não iluminam. O fogo não aquece. Prático, prudente, ele consegue sobreviver aos primeiros dias do caos escuro alimentando-se do que tem na despensa e da água que conseguiu recolher enchendo uma banheira. Com o pouco que tem, dá de comer e de beber à família do vizinho, tenta tranquilizá-los, os traz para o seu apartamento e, com o passar do tempo, com a situação se agravando, é obrigado a sair atrás de comida. Uma busca inútil, pois outros já tiveram a mesma ideia de saquear a mercearia da esquina.

Wladas fica o tempo de um dia inteiro tateando paredes de edifícios, vagando por entre ruas que lê não reconhece mais, o pavor, o medo crescendo em seu íntimo, a ponto de quase chegar atacar um

---

<sup>161</sup> Uma das características da obra de FC de André Carneiro é dar nomes estranhos, ou mesmo vários nomes, aos seus personagens

outro homem que por acaso esbarrou nele. Até que, no auge do desespero, grita por socorro e acaba encontrando o seu salvador, um cego, chamado Vasco, que primeiro o leva para um abrigo, e depois vai com ele resgatar a família no apartamento. Todos vão parar numa chácara um pouco afastada da cidade, onde os cegos têm alimentos suficientes e onde eles permanecem até que o sol volte a brilhar novamente, três semanas depois do início do fenômeno. Wladas e mais dois homens que também haviam sido recolhidos pelos cegos decidem retornar à cidade para localizar parentes, mas encontram o caos nas ruas e o exército nas ruas impondo uma lei marcial até que os serviços básicos fossem restabelecidos. Houve mortes, aconteceram tumultos, mas muitos deram um jeito de sobreviver. No final do conto, eles retornam para a chácara:

Dois vultos fatigados caminhavam entre os dormentes. Traziam notícias, talvez melhores do que esperavam. O homem resistira. Roendo alimentos impróprios, tomando qualquer líquido, passara três semanas no mundo dos cegos. Wladas e seu companheiro voltavam tristes e enfraquecidos, mas com a abafada e secreta alegria de estarem vivos. Acima das especulações racionais, vinha o mistério do sangue escorrendo, o prazer de amar, realizar coisas, agitar os músculos e sorrir. Vistos à distância, os dois eram menores que os trilhos retos que os cercavam. Seus pensamentos pulavam as fronteiras do tempo. O corpo voltava ao cotidiano, sujeito às forças e aos descontroles, desde o princípio das eras.<sup>162</sup>

No conto, Carneiro constrói, no personagem, uma escuridão que é composta por um transbordamento dos demais sentidos, audição e tato, particularmente, e também dos afetos, como ódio e compaixão: “A escuridão abafava, entrando pelos poros, modificando os pensamentos”.<sup>163</sup> O antes distraído homem solteiro, que mal prestava atenção na família que morava na porta ao lado, que sequer reconhecia seus rostos, sente-se na obrigação de agir como uma sorte de protetor e provedor dos seus vizinhos, torna-se para ele, o anjo que os tranquiliza na hora da aflição. Solidariedade é o sentimento que se desdobra dos

<sup>162</sup> CARNEIRO, André. op. cit., p. 160

<sup>163</sup> idem, p. 135

atos de Wladas, e solidariedade é o que ele recebe quando, caído na rua e gritando por socorro, depois de ter quase agredido alguém, o cego o resgata. A metáfora de André Carneiro, no conto, é que, na falta de Luz, de Deus (?), o homem só pode contar com a sua compaixão para com o outro para sobreviver. Mas, ao mesmo tempo, a volta da luz no final é a redenção, a promessa de um novo tempo, uma nova comunidade a ser construída depois da catástrofe. Mas sem ilusões, sem utopias.

Havia planetas, sistemas solares e galáxias. Eram dois homens apenas, cercados por trilhos impassíveis, voltando para casa com seus problemas.<sup>164</sup>

Escrevendo sobre a visão sem nome em Georges Bataille, Didi-Huberman<sup>165</sup> diz que ela só pode se constituir através de uma fenomenologia paradoxal da visão. Ver é igual a ver a noite, em que a noite não é apenas o meio paradoxal de uma visão, mas verdadeiramente seu objeto por excelência. Em *A experiência interior*, Bataille diz que a noite deslumbra, e enquanto tal, a noite iguala-se ao sol. Segundo Didi-Huberman, inversamente, o sol perde para sempre o seu tradicional valor emblemático, que é um valor de elevação e de plenitude: o sol torna-se o próprio corpo de uma “profundidade vazia”; de que todas as visões sem nome possíveis têm de fazer a experiência. “Assim, a exigência de ver volta-se para a exigência de deslumbrar e de ser deslumbrado, exigência de que Bataille deixa intencionalmente em suspenso – em troca – a decisão de postura ativa e passiva ao mesmo tempo”.<sup>166</sup>

Este sol, aponta Didi-Huberman, é o sol mais negativo, no sentido de que está o mais longe possível do lugar que ocupa no campo do idealismo, desde Platão; e que é ao mesmo tempo o sol mais real, porque é o sol enquanto que olhado, fixado diretamente. É, então, um sol da crise, da retina queimada, um sol da combustão – preto -, um sol da loucura e para além disso, porque constitui o informe por excelência.

[...] a existência espectadora condensa-se nos olhos. Essa característica não desaparece se a noite vem. O que então se encontra na

<sup>164</sup>:idem, p. 160

<sup>165</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A paixão do visível segundo Georges Bataille*, em Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, nº 5, novembro de 1987, p. 10

<sup>166</sup>:ibidem, p. 10

obscuridade profunda é um violento desejo de ver quando, frente a esse desejo, tudo se esquivava. Todavia, o desejo da existência assim dissipada na noite tem por escolha um objeto de êxtase. O espetáculo desejado, o objeto, na espera do qual a paixão se exorbita é este por que ‘eu morro de não morrer’. Esse objeto se apaga e é noite: a angústia me mantém preso, liga-se, desseca-se, mas e essa noite que se substitui ao objeto e agora responde sozinha à minha expectativa? De repente o sei, adivinho-o sem grito, não é um objeto, é ELA que eu esperava? Se eu não tivesse procurado o objeto nunca a teria encontrado. Foi preciso que o objeto contemplado fizesse de mim esse espelho ávido de brilho, em que me transformara para que a noite se ofereça enfim à minha sede. Se eu não tivesse ido em direção à ELA como os olhos vão ao objeto do seu amor, se a expectativa de uma paixão não a tivesse procurado, ELA somente seria ausência de luz. Enquanto meu olhar exorbitado a encontra e nela mergulha, e não somente o objeto armado até o grito não deixa saudades, mas por pouco não esqueço – ignoro e avilto – esse objeto sem o qual, entretanto, o meu olhar não poderia ‘se exorbitar’, descobrir a noite. Ao contemplar a noite, não vejo nada, nada amo. Permaneço imóvel, petrificado, absorvido NELA. Posso imaginar uma paisagem de terror, sublime, a terra aberta em vulcão, o céu cheio de fogo, ou qualquer outra visão podendo ‘arrebatar’ o espírito; por mais bela e perturbadora que ela seja, a noite ultrapassa este possível limitado, e no entanto ELA não é nada, não há nada de sensível NELA, nem mesmo, finalmente, a obscuridade. NELA tudo se apaga, mas, exorbitado, atravesso uma profundidade vazia e a profundidade vazia atravessa-me, a mim.<sup>167</sup>

Tanto Bataille quanto Carneiro parecem conectados no que diz respeito ao fato de que a escuridão, no caso, não é a ausência de luz, mas a sombra que testemunha a presença da luz por meio dos afetos, as

---

<sup>167</sup> BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, pp. 132-133, 1992

absorções das afecções, isto é, do efeito de um corpo sobre o outro. Conforme Deleuze afirmou em *Spinoza e as três “Éticas*:

[...] Os efeitos ou signos são *sombras* que se movem na superfície dos corpos, sempre entre dois corpos. A sombra está sempre na borda. É sempre um corpo que faz sombra a um outro corpo. Por isso conhecemos os corpos pela sombra que fazem sobre nós, e é por nossa sombra que nos conhecemos, a nós mesmo e ao nosso corpo. Os signos são *efeitos de luz* num espaço preenchido por coisas que vão se chocando ao acaso. Se Spinoza se distingue essencialmente de Leibniz, é porque este, próximo de uma inspiração barroca, vê no Sombrio (*fuscum subnigrum*) uma matriz, uma premissa, de onde sairão o claro-escuro, as cores e mesmo a luz. Em Spinoza, ao contrário, tudo é luz, e o Sombrio não passa de uma sombra, um mero efeito de luz, um limite da luz sobre os corpos que o refletem (afecção) ou o absorvem (afecto) [...] <sup>168</sup>

### 2.3 PERDIDOS NO ESPAÇO E NA TERRA

A criação poética na ficção científica, nos moldes descritos por Joaquim Cardozo, se manifesta em todo o seu poder de invenção no conto que dá título ao primeiro livro de André Carneiro. *Hipnocine, biblioimatec, musitron, obnomemória, sexi-bo, ciberneta-mental*, as expressões criadas por Carneiro remetem às palavras-valise<sup>169</sup> de Lewis Carroll, às construções proliferantes da prosa de Guimarães Rosa, ao barrocodélico do *Catatau* de Paulo Leminski.

No posfácio de *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, que ele traduziu para a Editora Brasiliense na década de 1980, Leminski explica a origem e a utilização do termo “palavra-valise” ou “palavra-porta-palavra”, conforme ele também designava esta justaposição de duas expressões que geram um novo sentido.

<sup>168</sup> DELEUZE, Georges. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 159, 1997

<sup>169</sup> *portmanteau word*. Em inglês, *portmanteau* designa uma valise de couro com dois compartimentos. Carroll usava a expressão para definir a superpalavra com dois sentidos vivendo dentro dela

[...] Na prática textual brasileira, a história do *portmanteau* pode muito bem começar com o “sex-appeal-genário” Oswald de Andrade, das nada “tris-tris-tristes” *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Ganha status de jagunço poliglota com o “hipostrélico” Guimarães Rosa das “engenhingonças”, “perséquitos”, “malandrajós”, “descrevivendo”. Resquílios de ouro no auritabirano Drummond da *Lição de Coisas* ou do poema “Os Materiais da Vida”. A história atinge o clímax com os “equivocábulo” da poesia concreta paulista (que influenciou *Lição de Coisas*). As trans-criações de trechos do *Finnegans Wake*, feitas pelos Irmãos Campos. O Livro das Galáxias, de Haroldo de Campos (“servissalário”, “cabaleulístico”, “sobrescravo”). E deságua na música popular em letros do “acrilírico” Caetano Veloso (“Outras Palavras”, “homenina nel paraís de felicidadania”) e de Gilberto Gil, tantas vezes “zanzibárbaro”, duas vezes Gil, anfíbio Logunedé.

Em 1975, publiquei o “Catatau”, monólogo cartesiano, que me tomou oito anos, onde o *portmanteau* desempenha papel principal.

Nem é preciso ser profeta para sentir que a “palavra-porta-palavra” veio para ficar, um recurso afim à era da compressão da informação, das microcélulas portadoras de macro-informação, das distâncias mínimas em velocidades máximas. Zune algo de informático-eletrônico nesse recurso, que a retórica e a estilística antigas não conheceram, espécie de retrato verbal (holográfico) da nossa época.<sup>170</sup>

No *Diário da nave perdida*, de André Carneiro, após um acidente, em janeiro de 2284, apenas um casal de astronautas sobrevive, e, com o computador central da espaçonave avariado, eles perdem o contato com a Terra. Nos primeiros meses, tomando drogas inibidoras da libido, eles evitam o contato sexual, mas, com o passar do tempo, e com os remédios escasseando, começam a se sentir atraídos um pelo outro, até se tornarem amantes.

---

<sup>170</sup> LEMINSKI, Paulo, posfácio a *Um atrapalho no trabalho: contos*, de LENNON, John. Tradução de Paulo Leminski. São Paulo: Editora Brasiliense, pp.229-230, 1985

- Liz é minha amante. É arcaica a palavra, mas como não empregá-la se retornamos ao que foram os homens há séculos. Sem certificado unital, nem exames trifásicos, nada sei de Liz nem ela de mim. Nossa linguagem revive velhas palavras e símbolos, pensamos, brigamos e nos entendemos com as milenares e imperfeitas circunvoluções corticais. Nossa união é cega e instintiva sem os cômodos trilhos da civilização que deixamos para trás. Mas não nos consideramos inferiores aos terrenos. Temos até um certo orgulho do nosso amor livre de obrigações tendron-mecânicas. Contou-me Liz uma lenda muito velha de séculos, sobre um homem e uma mulher, nus, em um belo jardim. Eles se amaram sem licença unital. Também, como nós, nada sabiam um do outro. Ao que parece, todas as letras dos códigos caíram sobre eles e foram desterrados para outro planeta onde seus filhos costroem uma civilização que ainda não se livrou do erro e da mentira. Isso foi no tempo das religiões, devo ter modificado um pouco a história. Liz e eu somos como esse casal, entregues ao aos instintos e obrigados a inventar os nossos códigos. Nossa nave é um pequeno, o menor planeta habitado, não sabemos com que órbita ou rota.<sup>171</sup>

Nessa invenção de novos códigos, o casal é ajudado por dois aparelhos da nave, o hipnocine (no começo dos anos 1960, a hipnose coletiva pela massificação da tevê no Brasil ainda era hipótese a ser considerada) e, principalmente, a biblioimatec (uma central de dados, uma espécie de wikipedia conectada a um capacete), onde a mulher, depois o homem, redescobre a poesia nas obras de Shakespeare (Otelo) e o modo de vida das pessoas do século 20. A antiga noção de divindade também é aprendida nos registros cibernéticos. Deus, para o casal do futuro, é tão onipresente quanto o computador central que rege a vida na Terra e no espaço. Mas a religião como filosofia, para eles, é algo estranho, restrito aos colonizadores de Marte, os maniqueus, “que fazem amor o dia inteiro e dizem ‘amanhã’ com o sentido que falamos ‘daqui a dez anos’”. Mesmo seriamente avariado, aos poucos, o computador da nave consegue se autoconsertar, e a conexão com a Terra é

---

<sup>171</sup> CARNEIRO, André. *Diário da nave perdida*. São Paulo: Edart, p. 181, 1963



reestabelecida. Dentro da nave, passaram-se pouco mais de cinco meses; na Terra, a viagem deles levou 16 anos e oito meses. Com o acidente, eles foram jogados para fora do tempo cronológico, para fora da história. Só assim, eles puderam transgredir as normas da sociedade na qual estavam incluídos e se amar livremente. Porém, ao serem re-inseridos no tempo, a união se desfez. Pois quando, enfim, conseguem retornar para casa, o casal passa por um programa de condicionamento psicológico (o cibernetista-mental é o analista do futuro) e químico (com a ingestão das tais drogas inibidoras). A mulher, Liz, acaba aceitando o programa, mas o homem, o narrador da história, rejeita ser condicionado e, abandonado por ela, resolve partir para Marte, para viver entre os maniqueus<sup>172</sup>.

Coincidentemente ou não, Roland Barthes escreve, na década de 1950, no auge da Guerra Fria, que o temor dos marcianos e dos discosvoadores<sup>173</sup> pode ser entendido como espécie de briga maniqueísta em que o confronto entre o Bem e o Mal se desenrola sob um terceiro olhar, que postula a existência de uma Sobre-Natureza ao nível do céu, uma vez que ele, o céu, se transformou no campo de aparição da morte atômica.

Marte vem à Terra para julgá-la; mas antes de condenar, quer observar e ouvir. A grande contestação URSS-USA é assim considerada doravante como um estado culpável, porque não existe aqui medida comum entre o perigo e os direitos recíprocos: daí, o apelo místico a um olhar celeste suficientemente potente para intimidar as duas facções. Os analistas do futuro poderão explicar os elementos figurativos deste poder, os temas oníricos que o compõem: a redondez do engenho, o caráter liso e unido do metal que o constitui: o estado superlativo do mundo que seria uma matéria sem costuras; a

---

<sup>172</sup> Maniqueísmo era um religião surgida entre a Mesopotâmia e a Pérsia, no século III da nossa era, sob a dinastia dos sassânidas. Mani, seu fundador, tentou criar ou transmitir uma religião universal e suas revelações levavam à uma síntese de três religiões já existentes: o zoroastrismo, o cristianismo e o budismo. O maniqueísmo opõe dois princípios coeternos – a Luz e as Trevas, o Bem e o Mal, e Espírito e a Matéria -, que não cessam de se chocar e de se combater neste mundo. A alma é o lugar e o motivo, no homem, desse embate.

<sup>173</sup> *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, cuja transmissão radiofônica por Orson Welles, em 30 de outubro de 1938, causou pânico nos Estados Unidos, foi levada às telas do cinema, por Byron Haskin, em 1953

contrário, entendemos melhor tudo o que, no nosso campo perceptivo, participa do tema do Mal: os ângulos, os planos irregulares, o barulho, o descontínuo das superfícies. Tudo isto já foi apontado minuciosamente nos romances de antecipação, em cujas descrições se inspira literalmente a psicose marciana.<sup>174</sup>

Em 1966, ainda pela Edart, André Carneiro lançou o seu segundo livro de contos de ficção científica, *O Homem que Adivinhava*, com oito relatos dentre os quais se destacavam “O Mudo” (que em 1980 foi levado às telas por Julio Silveira). Em “O Mudo”, narrativa de desejo, afeição e amizade, o desabrochar da menina Lúcia estava intimamente relacionado com a mágica do Mudo, um sujeito cuja origem ninguém conhecia, mas que tinha mãos que faziam prodígios (as frutas e verduras que ele cuidava vicejavam com extremo vigor) no pomar e na horta da fazenda administrada pelo pai da moça. No conto, a menina-flor que não pode ser tocada, deflorada, pelo Mudo, a aberração, o Outro, o diferente, cresce e ganha corpo, formas sensuais, seios, curvas, coxas, da mesma forma mágica que as plantas que ele cuida.

O Mudo às vezes tocava na menina quando o caminho era estreito, ou sua mão roçava os dedos macios de Lúcia, afastando um ramo para mostrar-lhe um inseto ou apontar alguma coisa. Nada excedia os limites da coincidência. Mas os olhares do mudo, quando Lúcia não percebia, eram como mãos enormes, feitas de carinho e amor, a deslizar pelas coxas esportivas, a tocar a nuca onde os cabelos voavam, a alimentar os seios que cresciam duros como frutos, preocupando os pais, que viam a filha tornar-se mulher de uma hora para outra, pensando que talvez fosse preciso consultar um médico.<sup>175</sup>

Quando Lúcia se casa com um agrônomo e tem o seu primeiro filho, começa a murchar, perder o viço.

---

<sup>174</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, p. 33, 2001

<sup>175</sup> CARNEIRO, André. *O Homem que adivinhava*. São Paulo: Edart, p. 107, 1966

Certas mulheres se desmancham depois de casadas. Lúcia foi assim. Desde o começo da gravidez seu rosto encheu-se de manchas, que nunca saíram completamente. Seu ventre, depois que o bebê nasceu normalmente, não voltou ao que era. Os seios empinados e duros, murcharam, todo aquele brilho de fruta suculenta apagou-se.<sup>176</sup>

Da mesma forma, o Mudo também perde a sua mágica. O novo administrador da fazenda decidiu mudar as lavouras, construir novos estábulos. As plantas que ele cuidava já não vicejavam como antes, e seu trabalho agora é feito com preguiça e desinteresse. Ele também definha, até a morte.

O Mudo plantava, podava ou amarrava galhos, as mãos rápidas, a repetir operações eficientes e metódicas, mas frias. Nenhum pêssego ou cacho de uvas crescia mais, além do que os adubos e a natureza permitiam. Acabara o feitiço, os ‘passes’ milagrosos. Sentado à beira de sua cama, dentro de um silêncio de morte, ele recordava apenas. Mal comia as refeições, o olhar parado, às vezes contemplando o lado da estrada, talvez a esperar que por ali viesse alguma coisa. Suas faces murchavam, um dia não apareceu, encontraram-no doente em seu quarto. (...) Dois dias depois ele morria. Foi enterrado anonimamente, apenas algumas crianças carregando flores, do seu jardim. (...) Ninguém quis ou se lembrou de visitar o túmulo do Mudo, onde o mato nascia livremente. Talvez por isso mesmo, com muito mais força e vigor do que nos outros...<sup>177</sup>

Neste que é um dos mais belos contos escritos por André Carneiro, o amor não correspondido faz com que o Mudo volte de sua viagem pela paixão como uma flor murcha, tal e qual o viajante do tempo de H.G. Wells,<sup>178</sup> que retorna do futuro com uma flor despedaçada. E na sua decisão de não mais ser (o mágico, o prodígio), ele toma soberanamente o caminho da morte (o olhar parado, a observar a estrada, não difere do olhar parado de Bartleby contemplando, pela

---

<sup>176</sup>idem, p. 109

<sup>177</sup>idem, p. 111

<sup>178</sup>WELLS, H.G., *A Máquina do Tempo*

janela, a parede do prédio ao lado). Sem serventia, o Mudo tomou o mesmo caminho do famoso escriturário, o homem cuja profissão estava fadada ao extermínio (o escrivão, aquele que anotava em boa caligrafia todas as transações, negócios, títulos, era um profissional em extinção desde que, com a invenção da máquina de escrever, as cópias datilografadas passaram a dominar as relações comerciais).

## 2.4 UM NOME IMPRÓPRIO

Em 1967, André Carneiro escreveu o ensaio *Introdução ao Estudo da "Science Fiction"*, a primeira tentativa séria de se tratar da Ficção Científica como gênero literário de relevância no país. Em seu ensaio, André defende três pontos básicos: 1) que a ficção científica não é literatura escapista, mas um jeito de situar o homem dentro da fantástica realidade do progresso tecnológico; 2) a ficção científica está acima de toda literatura e deve ser julgada como tal; e 3) a pior coisa que pode acontecer ao gênero é ser chamado de ficção científica.

Acredito que o enorme preconceito que existe derive do medo que o homem sente em relação à Ciência. O homem ama a estabilidade e as coisas conhecidas, mas a Ciência em evolução faz com que ele constantemente mude a sua maneira de viver.<sup>179</sup>

André abre o ensaio lembrando que *Science Fiction*, que em português se diz ficção científica ou a expressão que caiu em desuso, ciencificção, semelhante a como se chama na Argentina, *ciencia ficción*<sup>180</sup>, é um gênero literário que não encontrou uma designação apropriada, que o expresse corretamente. Com a ficção policial não há esse problema, histórias de detetive e crime sempre são fáceis de se designar. Porém, dificilmente se conseguiria, numa palavra, sintetizar os diversos e muitas vezes contraditórios caminhos que o gênero já tomou e que ainda pode tomar.

Torna-se difícil conciliar os termos ciência e ficção. Ciência é a forma de pesquisa e conhecimento que exige raciocínio preciso, dados exatos, onde a especulação sem base é

<sup>179</sup> CARNEIRO, André. *Amorquia*. São Paulo: Editora Aleph, p. 192, 1991

<sup>180</sup> Na Itália *fantascienza*, na França literatura de *antecipation* ou *fiction scientifique*

praticamente impossível. Ficção é criada pela imaginação, suas fontes reais são elásticas, a coerência que dela se exige não é de ordem objetiva, diz mais respeito ao estilo, à qualidade literária, ao poder de emocionar o leitor, transmitir-lhe alguma coisa.<sup>181</sup>

Carneiro destaca a definição de Michel Butor, de que a ficção científica representa a forma normal da mitologia do nosso tempo: uma forma que não somente é capaz de revelar temas profundamente novos, mas que é capaz de integrar a totalidade dos temas da literatura antiga. Outro autor francês que ele cita é Pierre Versins, para quem a ficção científica é um universo maior do que o universo conhecido, pois ela inventa o que pode vir a ser, o que está colocado sem que ninguém saiba e o que será ou o que poderia ter sido: a ficção científica é advertência e previsão, sombra e esclarecimento.

Dizer que a ficção científica é uma literatura inspirada ou baseada na ciência é uma definição simplista que não satisfaz, pela imprecisão. Certamente, o ‘fantástico’ imaginativo da ficção científica tem características bem próprias. Não é mais o fantástico religioso do século passado<sup>182</sup>, nem o sobrenatural onde as superstições justificam o desenrolar do tema, nem o simbolismo dos românticos alemães. O ‘maravilhoso’ da (boa) ficção científica moderna pode ser uma extrapolação de realidades reveladas pela ciência, uma criação imaginária de um mundo futuro, ou diferente, mas com uma argamassa intelectual que não exime, naturalmente, nem a profundidade, a penetração filosófica ou psicológica, nem o sutil ou o poético.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> CARNEIRO, André. *Introdução ao estudo da "science fiction"*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, dezembro de 1967 (reedição pela Biblioteca Essencial da Ficção Científica Brasileira, feita em 2004, por Roberto de Sousa Causo e Finisia Fideli, p.1)

<sup>182</sup> século XIX

<sup>183</sup> idem, p. 2

Para o filósofo e historiador da ciência italiano Paolo Rossi,<sup>184</sup> existe uma sorte de revolta neo-romântica contra a ciência. Uma tendência do clima de cultura do século XX de ver na ciência tudo aquilo que aliena e desumaniza o homem, um pensamento cuja base teórica e cultural comum é formada por sobreposições, aleatórias e/ou mal-misturadas, de temas e motivos tratados por pensadores como Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, Tillich, Husserl e Adorno. Isso levaria a uma espécie de segundo julgamento de Galileu, 300 anos depois, já que, diz Rossi, para Edmund Husserl, ele (Galileu) teria sido o iniciador da crise que levou à dissolução da filosofia, à separação da ciência de seus fundamentos filosóficos, à recusa de todo problema acerca do sentido da existência humana.

Esse heideggerismo tardio, que segundo Rossi veste com frequência as roupas do marxismo, se manifesta na verdade como um obscurantismo anticientífico disfarçado de pensamento revolucionário:

[...] a recusa de todo o tipo de conhecimento científico e racional do mundo juntou-se a um apaixonado requisitório contra a modernidade: daí nasceram uma identificação da modernidade com o diabólico, o vulgar, o absolutamente negativo; uma reivindicação da subjetividade como lugar de salvação; um profetismo vago, ameaçador e moralístico, incapaz de previsões. O lugar de uma análise dos componentes históricos reais do mundo da ciência, da técnica e da indústria, o lugar de um discurso sobre as relações objetivas entre os homens e suas articulações e as estruturas da sociedade, foram sendo ocupados por um discurso filosófico global que – segundo a perigosa tradição filosófica do espiritualismo – não opera distinções, não conhece a historicidade, mas fala ‘em geral’ da ciência, da técnica e da indústria.<sup>185</sup>

De acordo com o argentino Carlos Abraham, a ficção científica é um gênero literário que tenta superar por meio da imaginação ficcional um dos principais conflitos ideológicos do século XIX: o enfrentamento

---

<sup>184</sup> ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modenoes*, tradução de Álvaro Lorencini, Editora Unesp, São Paulo, 1992

<sup>185</sup> *ibidem*, pp. 13-14

entre o racionalismo secular herdado da ilustração filosófica e o irracionalismo sobrenatural romântico.

En diversos géneros literarios de finales del siglo XVIII y principios del XIX pueden apreciarse intentos de resolución de este antagonismo. El cuento fantástico propone una salida ambigua que consiste en dejar que el misterio quede circundado de vaguedad, de modo que no pueda afirmarse si el hecho insólito pertenece al orden sobrenatural o es meramente un indicio de locura u onirismo. El relato policial propone un misterio insuperable para todos, excepto para la inteligencia privilegiada de un investigador capaz de resolver todo con absoluta racionalidad. La ciencia ficción, por su parte, suele referir acontecimientos insólitos o extraños, pero les otorga verosimilitud mediante explicaciones científicas.<sup>186</sup>

Abraham lembra a afirmação de Borges<sup>187</sup> de que, atualmente,

A literatura fantástica oscila entre dois caminhos. Um, o onírico, o de Henry James, o de Arthur Machen e o de Kafka; outro, o científico, o de Wells e o de Ray Bradbury, que prefere atribuir suas maravilhas a invenções mecânicas.

Em 1969, André Carneiro presidiu o Simpósio de Ficção Científica realizado no Rio de Janeiro e organizado pelo tradutor José Sanz, no primeiro evento internacional reunindo autores consagrados do gênero e do qual participaram escritores como Brian Aldiss, Arthur C. Clarke, Robert Heinlein, J.G. Ballard, A.E. Van Vogt, Frederic Pohl, Alfred Bester e Harlan Ellison, entre outros. Em 1976, parte da obra de André foi objeto de estudo do pesquisador norte-americano David Lincoln Dunbar, cuja tese de doutorado na Arizona State University<sup>188</sup>, procurava demonstrar as especificidades da literatura de ficção científica produzida no Brasil, que se diferenciava por abordar temas quase nunca

<sup>186</sup> ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata, p. 19, 2005

<sup>187</sup> Em *Los caminos de la imaginación*, em *Minotauro* 8. Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1984

<sup>188</sup> *Unique Motifs in Brazilian Science Fiction*

tratados pelos escritores de língua inglesa como maternidade, religião, humor e erotismo.

## 2.5 ORDEM SEXUAL FUTURA

Em uma das entrevistas que fiz com ele, André Carneiro contou que, certa vez, um professor de Literatura da USP perguntou-lhe: “Você não se preocupa demais com o sexo nos seus livros?”. Rindo, André lhe respondeu: “Bom, o Freud só se preocupava com isso. Para mim, é a coisa mais importante”. O sexo no futuro é o tema dos dois romances que ele escreveu num espaço de pouco mais de 10 anos, que podem ser entendidos como dois volumes de um único tratado do devir sexual. Em 1980, pela editora Moderna, saiu o livro *Piscina Livre*, que foi um caso de sucesso editorial imediato quando traduzido na Suécia e que aqui no Brasil, apesar da chamativa capa de Vera Lúcia Brasília da Silveira, que exhibe o desenho de dois casais nus em meio a um jardim edênico, não chegou a ter a merecida repercussão. Alguns críticos o consideraram uma preparação para o livro lançado em 1991, pela Editora Aleph, o romance *Amorquia*, que fala de uma sociedade que hipervaloriza o sexo e o amor em detrimento do conceito de tempo, uma vez que se tornou virtualmente imortal. Com o progresso técnico e científico, a morte foi praticamente banida e só acontece em casos de acidente. Quando ocorre é motivo de curiosidade. Até que, sem explicação aparente, a morte “natural” retorna e desencadeia uma profunda mudança nos personagens e no sistema. Em *Amorquia*, o autor aproveitou para narrar, em um clima kafkiano, alguns dos acontecimentos vividos por ele durante a repressão da ditadura militar<sup>189</sup>. Vamos a seguir a detalhar alguns aspectos importantes dos dois romances.

Em *Piscina Livre*, humanos e andróides vivem, num futuro distante e indeterminado, numa comunidade que lembra sobremaneira o “falanstério” imaginado por Charles Fourier há 200 anos. Num mundo livre de vírus e micróbios, protegido por uma cúpula, os homens e as mulheres trocam de nomes a cada dias e as crianças são ensinadas na arte do sexo desde cedo, estimuladas por brincadeiras e jogos eróticos. Deus é o computador central que tudo provê, que rege as máquinas que satisfazem todas as necessidades dos humanos. A *Piscina Livre* é o lugar

---

<sup>189</sup> André Carneiro tinha ligações com a VAR-Palmares e esteve envolvido em dois episódios célebres da luta armada contra a ditadura militar do Brasil, em 1969 e 1970, ambos no Rio de Janeiro: o roubo do cofre na casa da amante do ex-governador paulista Adhemar de Barros e o sequestro do embaixador alemão Ludwig von Holleben, que resultou na libertação de 40 guerrilheiros da VPR e da ALN



dos encontros, onde homens, mulheres, andróides e gorilas (isso mesmo) copulam diante de grandes janelas, para que todos possam assistir.

A história se desenvolve em torno de três personagens, o androide Several (muitos, em inglês, que não troca de nome, só no final), uma mulher (Blanche, depois Misui, depois Nice, depois Alpha, Sharon, Ofélia, Lolita, Constance, Jacqueline, etc, por fim Maria) e um homem (Paulo, depois Kratz, depois César, depois Hamlet, depois Cresus, Wladimir, Herbert, Adolf, etc, por fim Peter)<sup>190</sup>. E a paixão que move a trama é o ciúme do homem em relação ao androide, por quem a mulher demonstra ter cada vez mais afeição. Os Andrs, como são chamados, têm acesso restrito a determinados pontos da redoma, e os que se insurgem, os defeituosos, precisam se refugiar na floresta, fora dos limites da cidade protegida. A disputa entre os rivais cresce a ponto de quase detonar uma guerra entre Homens e Andrs. No entanto, o conflito é apaziguado pelas mulheres, que atacam “sexualmente” os “combatentes” de ambos os lados. O resultado da intervenção do computador central, que “estimulou eletronicamente” a libido feminina, foi a transição, a passagem, para uma sociedade verdadeiramente livre, na qual não havia mais distinção entre humanos e andróides, agora neo-humanos, que também passariam a receber vários nomes.

Mesmo seguindo um modelo clássico de ficção científica de linhagem utópica, *Piscina Livre* é um dos pontos mais altos da prosa de André Carneiro. Nesse livro, a poesia de construção neobarroca aflora entre as imagens criadas pelo autor para descrever uma sociedade nos moldes da imaginada por Charles Fourier (1772-1837). O que André Carneiro faz em *Piscina Livre*, utilizando a palavra de forma sensual, a palavra que cresce em efusão, em excessos, exageros, redobramentos, uma palavra gulosa, que se recria, que se transforma (“o neologismo é um ato erótico”, diz Barthes), é incessantemente reescrever Fourier. Como o socialista utópico francês, Carneiro usa o seu texto para criticar a civilização atual descrevendo um futuro de transição, onde a sociedade, controlada, sistematizada, vigiada, passa por um processo traumático, que culmina na explosão da própria “piscina livre”, do lugar do erotismo, dos prazeres e das paixões sem regras, sem cobranças e sem limites, para chegar à plena harmonia.

---

<sup>190</sup> A repetida renomeação, a troca incessante de nomes, além de enfatizar a despersonalização do sujeito, lembra a prática adotada pelos guerrilheiros de terem várias identidades, uma para cada “aparelho” ao qual estavam ligadas

De acordo com Leandro Konder,<sup>191</sup> Fourier pensava uma maneira de superar a Civilização, um presente que se recusa a sair de cena e ameaça a realização do futuro, a Harmonia. Para isso, propôs (ou fantasiou, no sentido de colocar adereços, adornar) uma sociedade que nasceria não de uma revolução, mas de uma experiência, uma comunidade cooperativa constituída por 400 famílias (aproximadamente 2 mil pessoas), o “falanstério”,<sup>192</sup> um novo sistema de organização que serviria como embrião da sociedade futura. “Esse espaço único em que se acham presas a fantasia e a combinatória social é exatamente o sistemático”, diz Barthes no seu texto sobre Fourier.

Segundo Barthes, Fourier não se considerava um escritor, preferindo afirmar-se um inventor. E a invenção fourieirista é um fato de escritura, um desdobramento do significante.

Talvez, segundo Fourier, precisássemos doravante chamar inventor (e não escritor ou filósofo) àquele que traz à luz novas fórmulas e investe assim, a golpes de fragmentos, imensamente e no pormenor, o espaço do signifiante.<sup>193</sup>

Em *Piscina Livre*, a invenção poética de André Carneiro é constituída ora por fragmentos ora por enumerações de sensações sensuais, acúmulo e amplificação dos sentidos, pensamento ordenado e caótico ao mesmo tempo. O discurso fragmentário pode ser observado,

---

<sup>191</sup> *Fourier: Atrações cósmicas muito humanas*, em *Sobre o amor*, coleção Marxismo e Literatura, Boitempo Editorial, São Paulo, 2007

<sup>192</sup> Uma combinação de “falange”, agrupamento, com “monastério”, o lugar onde os monges vivem em comunidade. O falanstério seria uma espécie de edifício-cidade, onde as pessoas trabalhariam apenas no que quisessem e onde os bens, coletivos, seriam distribuídos conforme as necessidades de cada um, e as riquezas produzidas divididas considerando-se a quantidade e a qualidade do trabalho de cada indivíduo. Uma experiência. Em 1842, o médico homeopata francês Benoit Jules Mure (1809-1858), que havia chegado ao Brasil dois anos antes, tentou criar, no Norte de Santa Catarina, em São Francisco do Sul, às margens da Baía da Babitonga, o Falanstério do Saí, uma das primeiras experiências anarquistas do mundo, com imigrantes chegados da França em 1841. O empreendimento, também chamado Colônia Industrial do Saí, obteve o apoio do presidente da Província de Santa Catarina, Antero Ferreira de Brito, também, do governo Imperial do Brasil. Mas fracassou com a divisão do grupo, com uma dissidência aberta por Michel Derrion, que fundou, a poucas léguas de distância do Saí, num lugar chamado Palmital, a Colônia do Palmital, hoje Vila da Glória. Com o fracasso da iniciativa, em 1843, Mure retornou ao Rio de Janeiro, onde fundou o Instituto Homeopático do Brasil, o qual presidiu até 1848, quando voltou para a França.

<sup>193</sup> BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Martins Fontes, p. 99, 2005

por exemplo, na passagem em que a mulher presencia uma experiência em um laboratório e seus pensamentos se dobram de forma incessante:

Na manipulação da matéria e da energia a criação do campo de força punha os experimentadores em condições de controlar o espaço e o tempo, a matéria e a energia, obtendo visões breves, parciais e fugidias da Realidade sempre dissimulada, para atingir a Grande Obra. (...) Mente, cérebro, pensamento, instinto, amor. Polaridade dos princípios masculino e feminino. Receber, penetrar. Rio que entra no oceano, terra que recebe a chuva, espaço que se entrega à nave que o penetra, comunicação de duas pessoas a partir do centro de suas existência, movimento, conflito.

Ofélia era Djemal. Diante da tela branca, fechou os olhos, tentando remover seus pensamentos. Kratz, que era César, que era Hamlet, que era Cresus. Adolescentes nuas praticando o sexi-bo. Tela branca. Tela branca. Several levantando-a nos braços fortes. Tela Branca. “Pensa no agora, esquece o antes e o depois”. A curva das nádegas nuas, o verso colorido desaparecendo no escuro do sexo. Tela branca. Several. Tela. Several nu, Hamlet, a estátua, “como são infinitas as faculdade do homem”. Tela branca. Fálus ondulando, vibração de sangue e carícia. Tela branca, branca. Carícia, mãos suaves do Controlador, ‘livre, de corpo livre, com o pensamento livre para o contato humano’, Several, Cresus, morte na floresta, tela branca, Several, tela branca, respiração, Djemal, tela branca no pensamento. Nos mostradores de emoção a curva foi se estabilizando. Tela branca apenas.<sup>194</sup>

A enumeração aparece claramente quando a mulher é levada para a floresta pelo androide, os dois se amam e o sexo vem com o acompanhamento descritivo e desenfreado dos seres que habitam a mata, na fecundação da vida e sua identificação com o cosmos:

---

<sup>194</sup> CARNEIRO, André. *Piscina Livre*. São Paulo: Editora Moderna, p. 31, 1980

Several afastou as roupas soltas, olhou as curvas das nádegas de Constance, uma gota de água tombou do alto, escorreu entre a penugem loura, outra gota pôs arrepios na pele lisa, Several ficou de pé, tirando lentamente a roupa, depois ajoelhou-se, foi cobrindo o corpo de Constance, as folhas secas estalaram, as lagartas prosseguiram, a borboleta vibrava as asas, fêmeas lançavam seus odores, brilhavam suas fosforescências, cantavam os seus chamados para os machos ansiosos, de cem patas, penas coloridas, escamas douradas, ferrões agudos, cheios de sêmen a fecundar sementes, a penetrar nos óvulos preparados, mamíferos saltando das entranhas abertas, vermes fabricando asas de metamorfose, cascas brancas partidas por bicos inexpertos, fálus, de animais, de homens, com pêlos, prepúcios, espermatozoides, inevitáveis, impulsivos no caminho do prazer, da vida, da reprodução misteriosa do planeta, célula na torrente da galáxia, átomo em seu caminho pelo espaço.<sup>195</sup>

Barthes afirma que as enumerações, em Fourier (pois seu delírio verbal, baseado em cálculos, é essencialmente enumerativo), comportam sempre uma ponta, uma torção, uma dobra extravagante. Segundo Barthes, o livro de Fourier não é apenas fracionado, articulado, mas também móvel, submetido a um regime de atualização intermitente, que aponta para a felicidade do discurso (“jamais discurso foi tão *feliz*”).

Em Fourier, a expressão tira a sua felicidade (e a nossa) de uma espécie de surgimento: é excêntrica, deslocada, vive à margem do seu contexto (contexto, quebra-cabeça dos semanticistas<sup>196</sup>, tem toda a ingratidão da lei; é ele que reduz a polissemia, rói as asas do significante: toda a ‘poesia’ não consiste em libertar a palavra do seu contexto? Toda a ‘filologia’ não consiste em trazê-la de volta para ele?)<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> *ibidem*, p. 37

<sup>196</sup> Um pouco antes da passagem da cópula na floresta, Several diz a Constance: - “O mapa não é o território”, um jogo de André Carneiro com a célebre frase do semanticista de origem polonesa Alfred Korzybski

<sup>197</sup> BARTHES, Roland, *op. cit.*, p.102

Tanto Barthes quanto Konder destacam a tese de Fourier de que o erro da civilização não é, como se imagina, desejar demais, mas desejar de menos. O prazer, para Fourier, é o princípio perene da organização social, e é o prazer, e não o lazer, de acordo com Barthes, que separa, felizmente, a Harmonia fourierista do Estado moderno, onde a piedosa organização dos lazeres<sup>198</sup> corresponde à censura impiedosa dos prazeres.

Nas páginas finais de *Piscina Livre*, após a “revolução erótica feminina” (“Fazer amor e não lutar”) que impediu a mobilização dos homens contra os Andrs (e um androide acaba assumindo o controle do Instituto de Genética, que organizava o caminho genético da humanidade), o casal, a mulher, que se chama então Maria, e o ex-andróide (a expressão Andrs foi abolida, e os neohumanos ganham nomes), agora Jeov, estão em sua casa que fica localizada na beira e dentro do mar (“Nós nascemos do mar, fizemos nossa vida na superfície da terra, e nossas cinzas nela se espalham. Aqui podemos viver no passado e no futuro, simultaneamente”). Eles lêem, em uma placa-livro, uma bíblia erótica, que trazia por fim um enunciado:

Um novo mandamento vos dou: Que vos ameis uns aos outros; como eu vos amei a vós, que também vós uns aos outros vos ameis.

Maria mostrou a placa a Jeov.

- Veja, este livro é antiquíssimo e afirma coisas tão avançadas.

Jeov leu e sentenciou, brincando.

- Para quem tem olhos para ver, a Verdade sempre foi muito clara, desde o princípio dos tempos.<sup>199</sup>

O livro termina com o casal recebendo três outros homens para um jantar, Paulo e John, dois filhos do Dragão, espécimes masculinos geneticamente selecionados para o prazer prolongado, e Peter, o homem que, por ciúme, queria exterminar com os andróides, arrependido dos seus atos e disposto a recuperar o amor de Maria. Depois da ceia, os hóspedes recebem a dona da casa na sala do Amor.

A cena final de *Piscina Livre* reproduz o Angelicato, a mais alta instituição amorosa da sociedade fourierista, daí os nomes bíblicos -

---

<sup>198</sup> Dá pano para manga pensar porque a Cultura, em Santa Catarina, que é vinculada à mesma Secretaria que administra o Esporte e o Turismo, tem por sigla SOL, da sua antiga denominação geral, Secretaria de Organização do Lazer

<sup>199</sup> CARNEIRO, André. op.cit, p. 129

Maria, Jeov(á), Paulo, John (João) e Peter (Pedro). Segundo Barthes, o Angelicato é, em Harmonia, esse belíssimo casal que, por “filantropia”, se dá de direito a todos aqueles ou aquelas que o desejam.

De Sade a Fourier, só muda o *ethos* do discurso: aqui, jubilante; lá, eufórico. Porque a fantasia erótica permanece a mesma: é a da *disponibilidade*; que toda a demanda de amor encontre *de imediato* um sujeito-objeto que esteja à *disposição*, seja por imposição, seja por associação: é a mola propulsora da surubada ideal, lugar fantástico, contracivilizado, onde ninguém se recusa a ninguém, não estando em jogo a multiplicação dos parceiros (não é um problema quantitativo!), mas a abolição da ferida de qualquer denegação; a opulência do material erótico, por se tratar precisamente do Desejo e não da Necessidade, não visa a constituir uma ‘sociedade de consumo’ amorosa, mas, paradoxo, escândalo realmente utópico, a fazer funcionar o Desejo em sua contradição mesma, a saber: satisfazê-lo perpetuamente (perpetuamente significa que é ao mesmo tempo sempre e nunca satisfeito, ou nunca e sempre: isso depende do grau de entusiasmo ou de amargura segundo o qual se conclui a fantasia) (...) O Angelicato tem outra função, já não filantrópica, mas mediadora: ele conduz o desejo, como se cada homem, entregue a si mesmo, fosse incapaz de saber a quem desejar, como se estivesse cego, impotente para inventar o seu desejo, como se coubesse sempre aos outros indicar-nos onde está o desejável (não há dúvida de que seja a função das representações ditas eróticas na cultura de massa: função não de substituição, mas de condução); o casal angélico é o ápice do triângulo amoroso: ele é o ponto de fuga, sem o qual não há perspectiva erótica.<sup>200</sup>

As escolhas de um autor são determinantes na composição de sua obra. Não foi por acaso que André Carneiro elegeu o socialista utópico francês Charles Fourier e o seu falanstério como modelo de

---

<sup>200</sup> BARTHES, Roland. op. cit. pp. 132-133

*Piscina Livre*. Assim como a maioria dos intelectuais de sua geração, Carneiro foi formado na tradição literária francesa e, na década de 1950, ele manteve um estreito contato com críticos e autores franceses como Michel Butor, René Barjavel, Pierre Versins (pseudônimo de Jacques Chamson), R.M. Albérès, quando foi a Paris ministrar palestras sobre arte, cinema e hipnose.<sup>201</sup>

Embora a sua ficção científica guarde muitas semelhanças com a do grande estilista do gênero, o norte-americano Ray Bradbury,<sup>202</sup> André Carneiro é um autor que sempre se preocupou, com sua obra, mais do que inventar prodígios tecnológicos ou imaginar conceitos científicos, em examinar a condição humana, e por esse motivo, está muito mais próximo, conceitualmente, da tradição européia da ficção científica. Porém, os seus textos abordaram, invariavelmente, temas que somente a ficção científica brasileira privilegia, notadamente a religião e o sexo.

Fourier, segundo apontou Leandro Konder em seu breve ensaio,<sup>203</sup> entendia o amor como a mais complexa e a mais poderosa das paixões, como a expressão da vontade de Deus. Ao questionar o casamento monogâmico, visto por ele como a sanção da opressão e a exploração das mulheres pelos homens, Fourier pretendeu estabelecer um novo paradigma para os relacionamentos amorosos. Assim, em *Piscina Livre*, somente ele poderia ter sido o guia da reescritura que André Carneiro fez do falanstério, pois no livro (e também em *Amorquia*, a continuação que Carneiro publicaria 11 anos depois), ele coloca as mulheres como agentes da transformação da sociedade, mais que os homens, mais que os andróides.

---

<sup>201</sup> André Carneiro publicou dois volumes sobre o assunto: *O Mundo Misterioso do Hipnotismo*, pela Edart, em 1963, e *Manual de Hipnose*, pela Editora Resenha Universitária, de São Paulo, em 1978.

<sup>202</sup> Por isso, não é de se estranhar que uma das primeiras adaptações cinematográficas do famoso autor de ficção científica norte-americano, Fahrenheit 451, tenha sido feita, na Inglaterra, em 1966, por um cineasta francês, François Truffaut

<sup>203</sup> KONDER, Leandro. *Fourier: atrações cósmicas muito humanas*, em *Sobre o amor*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007





### 3 HISTÓRIAS UNIVERSAIS

- Estamos recolhendo alguns restos empoeirados do passado.
  - Vamos limpá-los, como a um espelho velho. Nele enxergamos nosso retrato de hoje.
- (André Carneiro, em *Amorquia*)

#### 3.1 REESCRITURA NA “CIENCIA FICCIÓN”

Grande admirador da obra do utopista inglês Olaf Stapledon (1887-1950), Jorge Luis Borges selecionou apenas um fragmento do livro *Star Maker*, de 1937, para incluí-lo na famosa *Antología de la literatura fantástica* que ele compilou com Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Segundo Carlos Abraham, esse fragmento teria originado pelo menos dois textos de Borges, o conto “El jardín de senderos que se bifurcan” e trechos de “Examen de la obra de Herbert Quain”, ambos do primeiro livro de *Ficciones*.

No fragmento lemos:

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y éstos, en otros a su vez.<sup>204</sup>

Abraham chama atenção para o trecho, em “El jardín de senderos que se bifurcan”, em que Borges escreve:

---

<sup>204</sup> STAPLEDON, Olaf in BORGES et alli., *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p. 372, 2006

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam esse bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é um ponto de partida de outras bifurcações.<sup>205</sup>

E em “Examen de la obra de Herbert Quain”, Abraham destaca esta reescritura, que é uma constante na obra de Borges:

Treze capítulos integram a obra. O primeiro refere o ambíguo diálogo de alguns desconhecidos numa gare. O segundo menciona os acontecimentos da véspera do primeiro. O terceiro, também retrógrado, conta os acontecimentos de outra possível véspera do primeiro; o quarto, os de outra. Cada uma dessas três vésperas (que rigorosamente se excluem) ramifica-se noutras três vésperas, de índole muito diversa. A obra total compõe-se, pois, de nove romances, de três longos capítulos (o primeiro é comum a todos eles, naturalmente). (...) Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária (...) e os demiurgos e os deuses pelo infinito: infinitas histórias, infinitamente ramificadas.<sup>206</sup>

Em *Poesias II*, Lautréamont, escreve:

O plágio é necessário. O progresso o implica. Segue de perto a frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma ideia falsa, substitui-a

---

<sup>205</sup> BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, pp. 79-80, 1982

<sup>206</sup> idem, pp. 57-58

por uma ideia justa. / Uma máxima, para ser bem feita, não precisa ser corrigida, precisa ser desenvolvida.<sup>207</sup>

No conto<sup>208</sup> que escreveu para antologia de ficção científica brasileira publicada em 2006 pela revista *Ficções*, Braulio Tavares descreve, de forma alucinante, essa multiplicidade de universos possíveis, criados aleatoriamente, a partir de uma experiência com uma droga e de um passeio, pelo sujeito que se candidatou como voluntário da pesquisa, pelas ruas centrais do Rio de Janeiro, da Cinelândia, pela avenida Rio Branco, até a Praça XV, em um futuro próximo.

Nossa mente é fixada com tal intensidade no aqui-e-agora, e nos elos de consenso que firmamos com as pessoas que nos cercam, que vivemos num universo estabilizado, unânime. A aplicação do QD-3.1 faz com que esta atenção se afrouxe, e as franjas dos universos paralelos possam ser percebidas. (...) Ver algo, mesmo num vislumbre, é permitir que aquilo exista, é avaliar, é ser fiador, cúmplice, parte interessada. Se não sou parte interessada, viro o rosto, desvio o olhar, evaporo o que não desejo. (...) À minha volta o mundo borbulha, efervesce. O efeito do QD-3.1 aumenta a minha consciência do vertiginoso pipocar das sinapses registrando meus saltos incessantes pelos milhares de universos gerados à minha volta. Em tempo normal isto nos acontece abaixo do limiar da consciência, mas, sob a ação da droga, o tempo parece ralentar, ou melhor, tenho a sensação de existir em dois tempos simultâneos. Num deles, o tempo do corpo, estou caminhando na calçada do Edifício Avenida Central, desviando-me dos outros transeuntes, atravessando a rua, num passo descansado, não menos firme do que se tivesse tomado duas doses de uísque ou três cervejas. No outro tempo, o tempo da mente, tenho a percepção estroboscópica de incontáveis variantes do mundo

---

<sup>207</sup> LAUTRÉAMONT. *Obra completa*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, p. 277, 1997

<sup>208</sup> TAVARES, Braulio. *A propósito da difração quântica nas regiões periféricas da consciência*, Revista *Ficções*, 7Letras, Rio de Janeiro, 2006

por onde sigo, que surgem e somem como que a vinte e quatro imagens diferentes por segundo, mas cada uma delas demorando-se o suficiente para ser vislumbrada e “existida” por mim.<sup>209</sup>

Só que, na visão do narrador da experiência, a percepção desses outros universos é sempre degradada, instantâneos de uma cidade cuja multidão é disforme, desgastada, ectoplasmas subumanos que lhe provocam náuseas, imagens de seres que estão sempre sendo colocados à margem pelo egoísmo. Os universos paralelos do Brasil real são indistintos do próprio visível que é rejeitado por nossa sociedade moderna, o dejetivo, o resto, o dispêndio, o descarte, ruína que se reproduz como um futuro sem perspectiva, reproduzido na forma de crianças jogadas nas ruas, se prostituindo e se drogando. Uma vertigem que se assoma em cascata, na enumeração de mazelas, chagas, feridas abertas no centro da “cidade maravilhosa”. Uma imagem que se assemelha à de um hospício ou à de um campo de concentração, espiral da decadência de uma sociedade de consumo na qual somente restam retalhos de marcas, remendos de grifes, de gentes, lixo humano. Observada do lugar onde foi fundado o Império do Brasil, onde se instalou, pela primeira vez, a corte real portuguesa, transplantada, em fuga, há 200 anos - passado, presente e futuro colidindo, bruscamente, incessantemente.

[...] quem está ali é um menino negro, magro, vestindo uma bermuda surrada e roendo um pedaço de pão seco. Sua imagem logo é substituída pela de duas garotas de bustiê e short, uma sentada, a outra de cócoras fazendo tranças nos seus cabelos longos, ambas maltrapilhas, ambas fumando. A imagem das duas logo dá lugar à de dois rapazinhos de pé, encostados à parede do Paço, cheirando cola. E aquilo não pára, não pára. (...) Milhões de criaturas sem biografia, geradas randomicamente, nenhuma das quais se fixa, nenhuma se mantém existindo. Um calidoscópio de rostos silenciosos e negros, de barbas imundas, de bonés revirados, pernas cobertas de feridas, torsos magros, crânios raspados; vislumbro pedaços de camisetas sujas com logotipos em inglês, de vestidos remendados, de tênis

---

<sup>209</sup>ibidem, p. 11

encardidos, camisolões, suéteres com cotovelos desfiados, bermudas sem zíper, milhões de olhos, de mãos, de braços... (...) Como descrevê-los? A carga que um transatlântico negreiro acabou de despejar, recém-chegado de Angola? Personagens de Rugendas perdidos num pesadelo de Bosch? Um vazamento dos milhões de favelas dos universos contíguos? Balbucio: ‘São aquelas pessoas... Mas são muitas, muitas, não deviam ser tantas’. (...) Por toda a Praça, aquilo ainda turbilhona: rodas dos enjeitados, pátio dos milagres, quintal dos desvalidos, cascalho, barro humano, refugos da indústria demográfica, promiscuidade urbana borbotando em lixo biológico, fungos, mofo, matagal, lumpen-prole descartável, excesso, aparas, sobras estatísticas, células neutras de uma estrutura maligna...<sup>210</sup>

Em crise, o narrador é resgatado da experiência e levado para um carro por um dos assistentes do cientista que coordena a pesquisa. Ele lhe pede:

“Não olhe”, sugere Laércio. “Se você não olhar, eles desaparecem. Eles não existem. Só existem se a gente olhar. Não olhe”.<sup>211</sup>

O conto de Braulio Tavares foi criado durante uma caminhada que o escritor empreendeu pelo centro do Rio de Janeiro, a cidade que é a representação de todo o país, carnavalizante crueldade inscrita na alma das pessoas que moram, trabalham e morrem, de balas perdidas ou não, no espetáculo da violência organizada e institucionalizada e do descaso político, um jardim dos caminhos que se bifurcam que não é um jardim, mas um terreno baldio. Não é difícil perceber que ele enxergou, nos infundáveis universos paralelos da narrativa, nesse apocalipse quântico, um futuro que é todo presente, um presente que não cessa de se repetir. De acordo com Braulio, o conto foi inspirado em duas histórias do escritor de ficção científica australiano Greg Egan, o conto “The infinite assassin” e o romance *Quarantine*, nos quais ele usa (e aprofunda) a mesma ideia, de universos colapsando diante dos olhos de um observador que percebe as encruzilhadas quânticas.

---

<sup>210</sup>ibidem, pp. 13-15

<sup>211</sup>idem, p. 15

Tavares descreve Egan como um bom exemplo de uma tendência crescente da ficção científica das últimas décadas, a da união entre a cosmologia e a metafísica. Segundo ele:

À medida que as especulações da física teórica vão se tornando mais fantásticas, a FC *hard* (aquela que emprega mais rigor no uso de conceitos científicos) sente-se autorizada a conceber os cenários mais delirantes, inclusive os que implicam na metalinguagem terminal de questionar a própria realidade do mundo habitado pelo leitor.<sup>212</sup>

Para Tavares, Egan é um autor *hard science fiction* assim como Borges é um autor de *hard fantasy*, pois ambos escrevem com um rigor lógico, examinam as suas ideias sob todos os ângulos, submetendo-as a todas as experimentações possíveis, antes de inseri-las nas suas narrativas.

Egan é um autor que está sempre um passo adiante do leitor: cada dúvida suscitada por uma ideia sua é prontamente referida, examinada e esclarecida no parágrafo seguinte. Ele nos dá a impressão de perseguir até o fim todas as consequências e todas as implicações possíveis de uma ideia.

Neste aspecto (e talvez apenas neste) Egan se assemelha a Jorge Luís Borges, que, como ele, era um especialista em conceber premissas aparentemente absurdas e explorar com rigor científico todas as suas consequências e ramificações.<sup>213</sup>

Carlos Abraham defende que Borges exerceu um extenso e complexo processo de reescritura e modificação de obras de ficção científica dos principais expoentes ingleses e norte-americanos do gênero da primeira metade do século XX (como H.G. Wells, C.S. Lewis, Olaf Stapledon, H.P. Lovecraft e Aldous Huxley). Para tanto, procurou eliminar, na sua obra, as marcas genéricas dos textos originais,

---

<sup>212</sup> TAVARES, Braulio. *O rasgão no real*. João Pessoa: Marca de Fantasia, p. 53, 2005

<sup>213</sup>: idem, p. 54

com a descrição da tecnologia ou dos avanços científicos e a ambientação futurista.

Borges no puede definirse simplemente como un escritor canónico que realizaba refinadas operaciones de “búsqueda de joyas” en los pantanos de las literaturas marginales. Por el contrario, es un escritor originado en buena medida en esse terreno (Wells, Chesterton, Meyrink, Stevenson), que realizó un minucioso – y hasta ahora no vislumbrado por la crítica – proceso de apropiación de una literatura de masas (la ciencia ficción) para tramar su propia “alta literatura”.<sup>214</sup>

### 3.2 OBRA E REPETIÇÃO

Para o escritor e pesquisador de ficção científica, Braulio Tavares, em toda grande obra do gênero está implícita a pergunta: Afinal, o que é o Real? Segundo ele, a FC propõe novas criaturas, novas máquinas, novas sociedades, novos mundos; e cada um deles nos leva a ver com outros olhos os seus equivalentes em nosso cotidiano.

A FC sempre questionou o nosso paradigma de Realidade, mas o conjunto de sua produção atual nos dá um aviso que pode ser condensado na fórmula: Somos cada vez menos capazes de distinguir o que é Real e o que é sua Representação. Não sabemos mais o que é objeto e o que é sua Imagem; não distinguimos o que é o Mapa e o que é o Território; e nessa fusão entre o-mundo-em-si e o-mundo-como-o-percebemos, a FC sugere que Matéria e Espírito são uma só coisa, e o que chamamos de Linguagem ou Pensamento é o canal que serve de ponte entre os dois.<sup>215</sup>

De acordo com Braulio Tavares, a literatura e a ficção científica vieram ao longo do século 20, em trajetos paralelos, subindo uma

---

<sup>214</sup> ABRAHAM, Carlos. *Borges y la ciencia ficción*. Buenos Aires: Quadrata, p. 155, 2005

<sup>215</sup> TAVARES, Braulio, op. cit. p. 73

montanha de onde temos uma visão mais completa, ainda que mais distanciada, do universo e de nossa presença nele.

Temos hoje a humildade de reconhecer que a realidade não é feita apenas da regra; as exceções também são reais. Ou, como diz o poeta Chacal: ‘Somente o impossível acontece; o possível apenas se repete’.<sup>216</sup>

Segundo Tavares, a ficção científica se qualifica como o modo literário metalinguístico por excelência:

Se a literatura moderna dos séculos XVIII e XIX forjou a realidade virtual romanesca, a literatura pós-moderna do século XX sabotou essa atitude, espalhando vírus de metalinguagem que – de forma irritante para os leitores tradicionais – revelavam a todo o instante os mecanismos internos da obra, através dos mais diversos tipos de interferência, ruptura e desconstrução.<sup>217</sup>

Tavares lembra que a visibilidade do autor e dos mecanismos de se utiliza foi vista por muito, ao longo do século 20, como um sinal do esgotamento das possibilidades criativas da literatura, mas que na verdade ela corresponde a uma perda da ingenuidade por parte do autor e do público, a uma consciência maior dos processos envolvidos na criação e na fruição da obra literária.

O escritor paraibano chama isso de “leitura quântica”, a leitura que reconhece não uma reprodução fiel da realidade, mas uma manipulação, uma artefato, um simulacro, uma leitura e recriação.

A Física Quântica foi forçada a abrir mão de um dos princípios mais caros da ciência dos séculos anteriores, o princípio da objetividade, da nãointerferência. Os físicos começaram a admitir que o simples ato de observar um fenômeno o influencia, a tal ponto que nunca poderemos saber como é o fenômeno quando não está sendo observado.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup>idem

<sup>217</sup>idem, p. 10

<sup>218</sup>ibidem, p. 24



Essa leitura quântica explica porque Remo Bodei<sup>219</sup> diz que, inclusive em suas manifestações aparentemente mais desenfreadas, na utilização dos mais complicados registros linguísticos ou de imagens mais atrevidas e curiosas, a cultura barroca obedece, em geral, a um regime intelectual análogo àquele com que funciona a investigação científica de seu tempo. “Ou seja: a uma propensão sistemática a experimentar, que descobre complexas simetrias, contrastes e recorrências entre os fenômenos”<sup>220</sup>.

Bodei classifica isso como uma *curiositas*, ou seja, o uso dos sentidos para a curiosidade, que não foi reprovada e que aciona o mecanismo do descobrimento e da formalização da experiência. Curiosidade e engenho, afirma ele, podem até ser um fim si mesmo, porém o espírito do saber científico e o da literatura apresentam surpreendentes afinidades. De acordo com Bodei:

Las correspondencias se obtienen, obviamente, de manera distinta en el primer campo respecto del segundo, en el que predomina el genio de la analogia, pero donde, a pesar de todo, el impulso hacia nuevas estructuras de orden es coherente y acorde con ellas: y en literatura encuentra su límite en lo inexpresable (allí donde se llega a los límites de lo inefable) y en la ciencia en lo desconocido.<sup>221</sup>

Um exemplo dessa capacidade barroca de gerar imagens atrevidas e curiosas ocorre de forma similar na obra de dois autores tão distintos quanto o francês Michel Houellebecq e o brasileiro Braulio Tavares. Conceitos que se repetem, universos que se tocam. Na pequena novela intitulada *A coleção particular*<sup>222</sup>, Georges Perec conta a história de um quadro, falso, apresentado numa exposição em Pittsburgh, na Pensilvânia, em 1913, que retrata um cervejeiro amante das artes diante de sua coleção de obras representativas das escolas holandesa e italiana, pinturas que se revelam também cópias falsas, na escrita repleta de ardis do escritor francês, uma narrativa que, ele confessa no parágrafo final, foi concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir. No livro,

<sup>219</sup> BODEI, Remo, *El lince y la jibia*, in *Una Geometría de las Pasiones*. Traducción de José Ramon Monreal. Barcelona: Muchnik Editores, 1995

<sup>220</sup> idem, pp. 207-208

<sup>221</sup> idem, p. 208

<sup>222</sup> PEREC, Georges. *A coleção particular*. Tradução de Ivo Barroso, Cosac Naify, São Paulo, 2004

Perec afirma que a obra oscila num universo propriamente onírico, no qual seu poder de sedução se amplia até o infinito e no qual a precisão exacerbada da matéria pictórica, longe de ser o seu próprio fim, deságua subitamente na Espiritualidade do Eterno Retorno.

[...] a obra era uma imagem da morte da arte, uma reflexão especular desse mundo condenado à repetição infinita de seus próprios modelos. E essas variações minúsculas, de cópia a cópia, que tanto haviam exacerbado os visitantes, eram talvez a expressão última da melancolia do artista: como se, pintando a própria história de suas obras através da história das obras alheias, tivesse conseguido, por um instante, contrariar a ‘ordem estabelecida’ da arte e reencontrar a invenção além da enumeração, a manifestação espontânea além da citação, a liberdade mais além da memória.<sup>223</sup>

O protagonista do livro *A possibilidade de uma ilha*<sup>224</sup>, de Houellebecq, é Daniel, um refinado produto da sociedade do espetáculo e da cultura pop, um cínico humorista francês, um one-man show que enriqueceu produzindo esquetes, filmes e discos nada politicamente-correctos, com títulos sexistas e/ou racistas do tipo “Preferimos as surubas com palestinas” ou “Chupei minha Faixa de Gaza (meu colono judeu gorducho)”. Ao chegar aos 40 anos, no auge do sucesso e morando numa mansão no litoral da Andaluzia (“um pouco ao norte de Almeria”) após se casar com uma jornalista da mesma idade, Isabelle, uma mulher que não demonstra muito apetite sexual, ele começa a se corroer em pensamentos sobre o seu casamento e a profissão, o papel do artista na atualidade e a religião, principalmente depois de conhecer um casal vizinho que pertence à uma seita, os elohimitas, que acredita em um profeta que prega dois princípios: vida extraterrestre e clonagem. A sua história é contada através dos testemunhos dos seus clones, os Daniel de número 24 e 25, milhares de anos depois.

Exemplo da literatura de ficção científica que desdobra o conceito do gênero, pois também pode ser caracterizada como ficção erótica, ficção teológica ou ficção filosófica, *A possibilidade de uma*

---

<sup>223</sup>idem, pp. 24-25

<sup>224</sup> HOUELLEBECQ, Michel. *A possibilidade de uma ilha*. Tradução de André Telles, Editora Record, Rio de Janeiro, 2006

*ilha* é, em sua construção, neobarroca, pós-moderna, por que nela não existe o tempo, existe a recombinação de relatos dos sucessivos clones de Daniel (Daniel 2, Daniel3, Daniel 4...) e a do Daniel original, que se sobrepõem em camadas, em transposições, em cortes que vão revelando o destino da humanidade, ou da pós-humanidade, por que os clones são neo-humanos, apontando para um futuro vazio, num mundo insípido, um lugar embotado, destituído de potencialidades.

Em uma passagem do livro, Daniel1 vai visitar um amigo, Vincent, um artista plástico que não consegue mais expor e que constrói a sua obra no subsolo da casa que herdou dos avós. No local, ele decidiu recriar um mundo onde só a alegria reina. A instalação começa com uma frase surgindo na escuridão, como uma luz que parece vir do próprio espaço: “A ILUMINAÇÃO É UMA METAFÍSICA”, depois surgem cenas e objetos, um trem chegando numa estação<sup>225</sup>, corações translúcidos em plástico vermelho, imagens de uma celebração de um casamento em um país do leste asiático (Taiwan ou Coréia), no fundo cozinheiros com sopeiras fumegantes, espocar de fogos de artifício, toques de trombetas, cães se divertindo em um jardim, cães mortos sendo reverenciados por seus donos, palavras em letras douradas, “AMOR”, “BONDADE”, “FIDELIDADE” e “FELICIDADE”, oscilando no breu e se amalgamando em nuances de dourado envelhecido, coleções, visões que fazem com que o observador perca a noção do tempo.

Vincent demonstra uma aguda visão crítica do próprio trabalho, reconhecido por ele como regressivo, como um objeto de decoração, e não uma arte revolucionária.

Suponho que os revolucionários são aqueles capazes de assumir a brutalidade do mundo e de lhe responder com uma brutalidade ainda maior. Eu simplesmente não tinha esse tipo de coragem. Entretanto, era ambicioso, e é possível que no fundo os decoradores sejam mais ambiciosos que os revolucionários. Antes de Duchamp, o artista tinha como objetivo primordial propor uma visão de mundo ao mesmo tempo pessoal e exata, isto é, comovente; já era uma ambição enorme. Depois de Duchamp, o artista não se contenta mais em propor uma visão de mundo, ele busca criar o seu

---

<sup>225</sup> Uma citação da primeira imagem cinematográfica, *A chegada do trem à Estação Ciotat*, exibida ao público pelos irmãos Lumière em 28 de dezembro de 1895

próprio mundo; ele é exatamente o rival de Deus.  
Sou Deus no meu subsolo.<sup>226</sup>

Em um dos contos de sua coletânea *A Espinha Dorsal da Memória*<sup>227</sup>, premiada em Portugal, em 1989, pela Editorial Caminho, que concede, de dois em dois anos, um incentivo à literatura de ficção científica produzida em língua portuguesa, Braulio Tavares imagina uma exposição realizada num museu surreal, numa data qualquer entre os anos de 6022 e 6027. Em “Catálogo de exposição”, Braulio reserva aos visitantes do museu uma surpresa em cada sala. Na primeira, um quadro em forma de elipse e dois visores dispostos a um metro de distância entre eles. Olhados separadamente, os visores não mostram nada. A imagem só seria visível se fosse percebida simultaneamente pelos dois olhos. Para o quadro ser visto, portanto, o rosto humano teria que ter um metro de largura.

Na segunda sala, depois de passar por um túnel estreito e transparente sob um tanque onde nadam tubarões, os visitantes entram em um quarto escuro com hololabirintos. Num canto da sala, acende-se um spot de luz e um cantor negro<sup>228</sup>, de terno, com os olhos e a boca pintados de branco, canta uma canção e depois se retira. Os visitantes prosseguem e topam com um pedestal de pedra com um cubo transparente de dois metros de aresta, por onde a água se move, em eterno loop, num motocontínuo. O guia explica: “O Riocorrente”<sup>229</sup>.

A visitação continua com os observadores se questionando sobre o que é Arte (“A arte é uma questão de saber emoldurar”), Realidade (“uma palavra é no mínimo tão real quanto a coisa a que se refere, e em alguns casos mais”), sobre o que é falso e verdadeiro (como quando contemplam dois quadros, idênticos, ou dois nomes escritos com giz num quadro negro), até chegarem numa sala com mostruários abertos, onde se pode ver e manusear uma série de ferramentas e outros objetos, como serrotes, martelos, garruchas, colares, chaves inglesas, cintos de castidade, saca-rolhas, tesouras, algemas, abridores de lata, torqueses, alicates, etc. Objetos que são voltados para o futuro, porque, entre a indecibilidade sobre sua função (instrumentos de que servem para se fazer outras coisas, outros objetos, ou para serem utilizados como

---

<sup>226</sup> *ibidem*, p. 154

<sup>227</sup> TAVARES, Braulio. *A Espinha Dorsal da Memória*, Rocco, Rio de Janeiro, 1996

<sup>228</sup> Citação em negativo de *O Cantor de Jazz*, de 1927, o primeiro filme sonoro, com o ator de origem russa Al Jonson interpretando um cantor negro.

<sup>229</sup> *Riverrun*, do *Finnegans Wake*, de James Joyce

formas de prazer ou tortura), só podem ser avaliados a partir do instante em que algo acontece com eles.

Em outra sala, só com quadros emoldurados, aparecem também no conto de Braulio as palavras, os nomes dos autores das obras, em forma de luz soltas no ar. E neste museu da segunda década século LXI, Braulio coloca ao lado de nomes de pintores das vanguardas do século XX, como Kandinsky, Max Ernst, Juan Miró, Paul Klee, De Chirico, James Ensor e Marc Chagall, artistas gráficos como Maurits Escher e Saul Steinberg, o arquiteto e ecologista Hundertwasser, ilustradores de ficção científica como Alex Raymond<sup>230</sup>, Virgil Finlay, Hannes Bok, Ed Emshwiller e Roger Dean, e os brasileiros Marcelo Grassmann, Cavani Rosas, Romero Cavalcanti, J.Borges<sup>231</sup>, Arthur Bispo, Carlos Pertuis e Fernando Diniz<sup>232</sup>.

Na última sala do museu, está guardada a Grande Obra, criada em 6022 e que, em 6027, será levada à Terra, a tempo de participar da Exposição de Arte Genética de 6030. Chamada de A Besta, ela foi desenvolvida pelo Laboratório de Engenharia da Missão Hieronymus<sup>233</sup> e consiste em:

[...] um vasto hemisfério de massa orgânica esparramada sobre o chão; um ser de mil cabeças, ou mil braços ou mil tentáculos, prolongamentos de carne viva que se estendem para o alto, ou ao longo do piso, e então se alargam, se alteram, ganham volume e corpo, desabrocham em pessoas completas que se multiplicam como bonecos recortados em papel, desabrocham em casas, em castelos, em veículos, em mil diferentes seres; a película que recobre essa carne modelável também se recombina e imita formas, texturas, cores, imita tecido, couro, pedra, papel, cabelo, plástico, madeira, metal, terra, osso, folha, nuvem; e cada um desses tentáculos produz sem cessar mais e mais matéria, cada um acaba recompondo um painel de formas ligadas por tênues filetes orgânicos, grupos de pessoas que fazem evoluções, traçam coreografias, executam fações sincronizadas; aqui uma arena com cem

---

<sup>230</sup> Criador de Flash Gordon

<sup>231</sup> ilustrador de cordel

<sup>232</sup> Os três últimos produziram toda a sua obra internados em instituições psiquiátricas

<sup>233</sup> Bosch?

touros e cem toureiros, ali o convés de um navio onde se estende um bosque em chamas ou uma plataforma de petróleo fervilhante de gnomos malignos...cenas e cenas que se misturam aos milhares, reproduzindo quadros vivos, monumentais, em cenários feitos da mesma massa quente e pulsante, e maiores que uma cidade (...) A criatura (partes dela) já se deu conta de que o posto de observação está ocupado, e vem estendendo até lá um vagaroso pseudópodo, que se aproxima como uma língua em forma de mão estendida, trazendo na palma do tamanho de um aeroporto uma rocha que se fende e deixa sair do seu núcleo uma espaçonave gótica, cujo casco brilhante já se encarquilha, transformando-se num altíssimo leque de papel de seda que se abre e revela a pintura de um mapa do continente de Illuyanka, e cresce ali a imagem de suas cordilheiras, suas crateras extintas e nevadas, sua capital, seus cento e dez milhões de pessoas, uma avenida estreita com casas muito altas de ambos os lados, multidões andrajosas e coloridas que surgem do nada e se fundem em outras multidões, até que emerge a visão de uma rua torta - um beco - latas de lixo - uma passagem no muro - um quintal baldio coberto de detritos - outro muro lá no fundo - uma derradeira parede de tijolos onde está pichado, em letras maiúsculas com spray negro: *the Beast is back*.<sup>234</sup>

Houellebecq e Tavares adotam procedimentos semelhantes, usam do mesmos artificios, para descreverem tanto a instalação do amigo, o primeiro, quanto o museu do futuro, o segundo. Substituição de dados, proliferação de objetos, condensação de temas, eles agem como demiurgos barrocos, esbanjando imagens e ideias, constituindo o seu próprio museu íntimo.

Tavares faz as suas escolhas neste “museu do porvir”, a começar pela obra que representa o nada (aquela que só poderia ser vista se tivéssemos uma cabeça com um metro de largura). O cinema falado, a citação do *Finnegans Wake* de Joyce, a indecibilidade sobre o que é falso e o que é verdadeiro, os objetos que estão apenas aguardando o momento de serem transformados em *readymades*, os artistas (os de

---

<sup>234</sup> TAVARES, Braulio, op. cit.pp. 26-27

vanguarda e os de arte popular) eleitos por ele para figurar na galeria e, por último, a Grande Obra, o ser fabricado que é um transbordamento incessante, a transmutação infinita que não escapa, no fim, de uma fina ironia reproduzida como um grafite num muro, arte de rua, arte que gerou um Basquiat.

E não é por acaso que Houellebecq cita Duchamp, o artista que, com o *readymade*, acabou com a aura que existia em torno da obra de arte, com a visão ingênua e romântica que se tinha tanto da obra quanto do artista. No apêndice de sua biografia escrita por Calvin Tomkins<sup>235</sup>, ao falar sobre o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra:

Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o não-expresso mas pretendido e o não intencionalmente expresso.

Para evitar qualquer equívoco, lembramos que esse “coeficiente artístico” é uma expressão pessoal da arte, isto é, em estado bruto, que precisa ser “refinado”, como o melão em açúcar puro, pelo espectador; o número expresso nesse coeficiente nada tem a ver com o seu veredicto. O ato criativo adquire outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação: através da mudança da matéria inerte para uma obra de arte é que a verdadeira transubstanciação ocorre, e o papel do espectador é o de determinar o peso que tem a obra na escala estética.

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. Isso ainda fica mais evidente quando a posteridade dá seu veredicto final e algumas vezes reabilita artistas esquecidos.<sup>236</sup>

A Besta, a Grande Obra do museu futuro de Braulio Tavares guarda muitas semelhanças também com o oceano inteligente de *Solaris*, de Stanislaw Lem, o oceano capaz de reproduzir as imagens da

---

<sup>235</sup> DUCHAMP, Marcel, *O ato criativo*, in TOMKINS, Calvin, *Duchamp*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004

<sup>236</sup> *ibidem*, pp. 518-519

mente humana, conforme descrito no trecho final do romance, pelo escritor polonês, quando o protagonista Kevin o sobrevoa de helicóptero. No final, o oceano entrega ao astronauta uma flor, uma flor que é a mesma de Coleridge, apontada também por Borges em H.G. Wells e, de forma adulterada, em Henry James.

[...] o movimento alternado que animava as ondas luminosas não lembrava as ondulações do mar ou o deslizar das nuvens, mas um rastejar animal – as incessantes contrações, extraordinariamente lentas, de uma carne musculosa expelindo uma espuma escarlate. (...) A massa escarpada do mimóide, escultura barroca, aumentava no visor. (...) Aquele mimóide era, evidentemente, fragmento de uma formação incomparavelmente maior. (...) Pensei estar vendo as ruínas de uma cidade arcaica, uma cidade marroquina de muitos séculos de idade, arrasada por um tremor de terra ou outro cataclismo. Distingui um emaranhado de ruelas sinuosas, obstruídas por escombros, passagens estreitas que desciam quase a prumo para a margem banhada por uma espuma oleosa. Mais adiante, desenhavam-se ameias intactas, bastiões de contrafortes nus. Nas paredes cheias de bolhas, desmoronadas, havia orifícios escuros, vestígios de janelas ou seteiras. Toda aquela cidade flutuante, fortemente inclinada de lado, como um navio a ponto de soçobrar, deslizava sem rumo, girando devagar sobre si mesma, como se verificava pelo deslocamento do sol no espaço (...) Com o helicóptero a alguns passos de mim, sentei-me na praia áspera e fragmentada. Uma grande onda negra submergiu a parte baixa da margem e rebentou, não mais negra, mas verde-suja. Refluindo, a onda deixou filetes viscosos que escorreram para o oceano. Aproximei-me ainda mais da borda e, quando veio a onda seguinte, estendi o braço. Então reproduziu-se fielmente um fenômeno já experimentado pelo homem havia um século: a onda hesitou, recuou, e depois envolveu minha mão, sem no entanto tocá-la, de maneira a que uma fina camada de ‘ar’ separasse minha luva daquela cavidade, fluida um momento antes, mas naquele instante carnuda. Ergui a mão



devagar e a onda, ou melhor, aquela excrescência de onda, ergueu-se simultaneamente, sempre envolvendo minha mão com aquele quisto translúcido de reflexos esverdeados. Levantei-me, a fim de poder erguer ainda mais a minha mão. A substância gelatinosa, acompanhando o movimento de minha mão, esticou como uma corda, mas não quebrou. O volume da onda, completamente estacionária, aderiu à margem e envolvia meus pés, (sem tocá-los), qual animal estranho aguardando pacientemente o fim da experiência. Jorrara do oceano uma flor, cujo cálice era moldado pelo meus dedos. Recuei. A haste vibrou, vacilou irresoluta e tornou a cair. A onda apanhou-a e retirou-se.<sup>237</sup>

### 3.3 UMA QUESTÃO ANACRÔNICA

Publicado em 1994, o romance *A máquina voadora*, de Braulio Tavares, é um belo exemplo de ficção neobarroca brasileira, mas também uma extraordinária narrativa anacrônica. Para chegar nela, Braulio exercitou o enredo em dois contos que se passam na mesma região onde ele situa os eventos de *A máquina voadora*, publicados, respectivamente, em *A espinha dorsal da memória* e *Mundo Fantasma*. Os contos “História de Maldun, o Mensageiro” e “História de Cassin, o Peregrino, e de um crime perfeito que Deus castigou” ocorrem em uma época no passado, logo depois das cruzadas, na região da Serra do calabouço, na cidade fictícia de Campinoigandres<sup>238</sup>, situado no Sul de Portugal, a meio caminho da Andaluzia. As duas narrativas revelam uma íntima conexão com o clima onírico e oriental de *Vateck*, de William Beckford, e serviram como exercício para o romance, escrito entre 1991 e 1994.

Em *A máquina voadora*, Braulio conta a história do sapateiro Ramiro Gamboa, artífice cujo pai, Jofre, morrera em circunstâncias misteriosas depois de ter construído uma máquina para um sultão muçulmano que vivia num castelo em Campinoigandres. Ramiro tem um filho, Nuno, e seu vizinho na subida da Serra, Eleazar, uma filha, Damiana. Os dois negociam, com os viajantes que cruzam o

<sup>237</sup> LEM, Stanislaw. *Solaris*. Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, pp. 264-267, 2003

<sup>238</sup> Um jogo de palavras entre a cidade natal do escritor, Campina Grande, na Paraíba e o grupo Noigandres, criado pelos concretistas brasileiros nos anos 1950

desfiladeiro, pergaminhos misteriosos contendo cartas celestes e projetos de máquinas, alguns deles vindos do futuro. Chamado pelo sultão para experimentar a máquina construída pelo pai Jofre, Ramiro realiza o sonho de voar, mas acaba tendo um destino trágico.

Em diversas passagens do livro, passado e futuro são temas de discussões entre Ramiro e o filho Nuno, e entre os emissários muçulmanos do sultão, que negociam os pergaminhos com o sapateiro.

O passado e o futuro são muitas vezes a mesma coisa – dissera ele. – Quando vamos para a feira todo sábado, vamos ao encontro de algo que vai acontecer mas que também já aconteceu. (...) Mas quando as coisas acontecem de novo, acontecem diferente. Nós mudamos o passado cada vez que o trazemos de volta. E além do mais pensas que o passado fica de braços cruzados, esperando que precisemos dele? Nosso passado muda toda vez que o evocamos, e mais ainda quando o esquecemos. Devemos nos dar por felizes de que mude tão pouco.<sup>239</sup>

Em outro trecho, quando Ramiro conversa com um dos servos do sultão, Amir, a caverna de Platão entra no assunto de forma explícita:

- Mestre Ramiro – disse Amir -, disseram-me que sabe prever o futuro. É verdade.
- Apenas o comparei a um rio – retrucou Ramiro. (...)
- Queira esquecer o rio por um momento – prosseguiu Amir. – Pense numa vasta caverna, cheia de gente. Estão sentados um ao lado do outro, numa multidão compacta, respirando juntos na escuridão, e fitando a parede enorme ao fundo da caverna, onde surgem e se animam sombras gigantescas. Está me acompanhando?
- Sombras gigantescas – confirmou Ramiro.
- Essas sombras são projetadas por pessoas e animais que passam diante da boca da caverna, iluminada pela luz do sol. Alguns homens que estão perto dessa entrada viram-se e olham: e são capazes de ver todas as criaturas que se aproximam, e conseguem anunciar aos demais

<sup>239</sup> TAVARES, Braulio. *A máquina voadora*. Rio de Janeiro: Rocco, p.99, 1994

quais as formas que surgirão em breve na parede que todos fitam... Não estarão, esses homens, vendo o futuro?

- Claro – disse Ramiro. – Todo homem vê o futuro. A cada instante, nós...

- Amir ergueu dois dedos, um gesto mínimo, que bastou para calar a todos.

- Alguns homens enxergam o futuro – disse ele. – Como alguém que, diante de um muro alto, dá um pulo no ar e vislumbra algo do lado oposto, antes de voltar a cair. O relance de olhos é tão rápido, a cena entrevista é tão complexa... e nunca se repete.

- Conte-me uma delas – disse Ramiro.

Está acreditando, pensou Nuno, como é possível.

- Vi cruzeiros de ferro voando no céu, derramando fogueiras nos filhos de Allah.

- Se é isso o futuro, não me parece muito diferente dos dias de hoje – disse Ramiro.

- Vi um cavalo branco com duas asas, e um homem voando montado nele. E pela sua reação, mestre Gamboa, vejo que esta cena também não lhe é estranha. Na verdade, são os nossos corpos que estão presos ao tempo, mas nossa alma é livre para se mover fora dele, mesmo que correndo uma série de perigos. Pessoas e coisas têm que obedecer ao tempo da matéria, não podem saltar para trás ou para diante. Mas por que motivo uma alma teria que obedecer às mesmas restrições?<sup>240</sup>

Na história da máquina voadora do sapateiro Ramiro Gamboa, Tavares reconstitui o antigo mito grego de Dédalo e de Ícaro, do filho que não segue a recomendação do pai e tenta voar mais alto, mais perto do sol. O procedimento anacrônico do autor se dá na busca do relato clássico, aplicando-o no presente que, na narrativa, também é um passado para o leitor, embora o futuro esteja sempre sendo colocado de forma dissimulada, nas dobras do texto, nos diálogos que trocam impressões sobre o que pode ser vislumbrado, desdobrado. Assim, quando o pai morre, Nuno assume para si a tarefa de sustentar a mãe, a mulher e o seu filho que acabou de nascer. Sem a mesma habilidade de sapateiro, no entanto, ele fracassa e se vê obrigado a vender as ferramentas e, depois, os misteriosos pergaminhos de Ramiro. No final,

---

<sup>240</sup>ibidem, pp. 175-176

porém, ele encontra o seu caminho entalhado, num tronco de uma árvore queimada por um raio, a figura de uma mulher. Nuno encontra a salvação, sua e da família, na arte, na criação do novo.

Em *Las tres fechas*, Cesar Aira analisa o conto de Max Beerbohm, “Enoch Soames”, publicado por Borges, Casares e Ocampo na *Antología de la literatura fantástica*. Para Aira, a narrativa faz a história do anacronismo com extraordinária elegância, contando como um poeta faz um pacto e entrega a alma ao diabo em troca de um só favor: ir brevemente ao futuro para ver qual foi o destino de sua obra, e acaba descobrindo que ele foi completamente esquecido.

Segundo Aira o anacronismo se torna procedimento literário no gênero de ficção científica ou de “antecipação”. Na ficção científica, a primeira data é a do livro, a segunda a dos fatos narrados, que não é passado senão futuro, e a terceira é a data em que o livro é lido. Na primeira se reúnem a publicação e a escritura, porque como toda literatura de gênero, a ficção científica se escreve para ser publicada, e quanto antes possível. Não se concebe um romance de ficção científica que fique cem anos em manuscrito antes de ser publicado, não apenas porque a literatura de gênero está focada no público, mas porque em seu caso particular se apóia pesadamente no presente, todos os seus efeitos dependem dele e, literalmente, “não podem esperar”.

Em sua intenção imediata, a ficção científica fecha os olhos para sua perduração, ao fato de que os livros ficam e continuam sendo lidos depois de já ter desaparecido o mundo que os viu nascer. Seu lema, adaptado daquele formulado por um monarca de outros tempos é: “Depois de mim, o anacronismo”<sup>241</sup>.

Para Aira, talvez a lição que poderia ser tirada disso é que a percepção de nossa própria época se baseia no anacronismo. Nosso aparato de percepção é a época em que vivemos, e não se pode voltar-se sobre si mesmo como os olhos não podem enxergar-se a si mesmos. Inevitavelmente, deve interpolar a partir de visões passado e do futuro. O presente, categorial, tem faixas de inconcebível. Na literatura de antecipação, esse inconcebível se traslada ao futuro. Se o presente é o que se sabe sem saber que se sabe, os cálculos de seu futuro falham segundo o ângulo crescente das linhas da experiência histórica. O atrativo que explica a existência de antecipadores, utopistas positivos ou negativos, futurólogos, está em que a tarefa parece possível apesar do inevitável fracasso.

---

<sup>241</sup> Luis XV, “Après moi, le deluge”(Depois de mim, o dilúvio)

Hay una lógica en la evolución de las civilizaciones, como la hay en cualquier relato. Cuando se detectan los errores de cálculo en las viejas anticipaciones, uno tiende a reconstruir el relato, y se escandaliza deliciosamente. Por ejemplo, se ha hecho notar que toda la ciencia ficción escrita antes de 1980 erró fatalmente al no prever la informática, que fue el rumbo que tomó a partir de entonces la evolución social. Las previsiones estaban llenas de naves velocísimas surcando la tierra y el cosmos, de expediciones, viajes y transportes, y resultó que el futuro fijó a los actores y puso en movimiento en su lugar los flujos de información. La reconstrucción, actuando como corrección *ex post facto*, muestra ilusoriamente que el error se podría haber evitado.<sup>242</sup>

De acordo com César Aira, uma consideração mais atenta a respeito de todos os avanços tecnológicos do século 20 mostra que todos eles tiveram como função comum manter as pessoas dentro de casa, e não tirá-las dela. A geladeira, por exemplo, faz com que não seja necessário sair todos os dias para comprar alimentos, a não ser para enchê-la novamente. O telefone, a televisão e até mesmo os avanços dos meios de transporte, tudo levou o homem a ficar mais tempo em casa. Natural, portanto, dentro dessa continuidade narrativa, que essa evolução permitisse a previsão dos computadores pessoais e de toda a informática.

Escrevendo sobre o fenômeno do *déjà vu*, Paolo Virno<sup>243</sup> afirma que a língua é o passado-em-geral dos atos da palavra, o antes não datável de toda enunciação pontual e irrepetível. Segundo ele, a potência do intelecto, ou seja, a simples capacidade de pensar, é o passado indefinido no qual se inscrevem todas as intelecções individuais. Para Virno, mais que isso, é um prazer particular, cujo gozo revela uma índole virtual desde que a recordação (do presente) o introduz no “já então” constituído pela disposição a sentir prazer.

---

<sup>242</sup> AIRA, César. *Las tres fechas*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, pp. 64-65, 2001

<sup>243</sup> VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente – Ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003

El recuerdo (del presente), que reconduce a la palabra pronunciada o al placer gozado a sus respectivas condiciones de posibilidad tiene, a su vez, su propia condición de posibilidad (el mismo *passé indéfini*) en la facultad mnésica.<sup>244</sup>

Segundo Virno, a “recordação do presente” não coincide com o “falso reconhecimento” (como afirma Henri Bergson, que usa as duas expressões como sinônimos), sendo que nele encontra seu autêntico oposto. Enquanto o primeiro provoca a experiência do possível, o segundo a dissimula ou a bloqueia.

El presente recordado es virtual: potencia que coexiste con el acto (percibido), sin anular-se. En el “falso reconocimiento”, por el contrario, la vigencia simultánea de las instancias heterogéneas (potencia y acto, precisamente) se camufla de repeticiones, repartidas cronológicamente, de lo homogéneo (el acto); el “ahora”-*posible* es desplazado por un “entonces”-*real*; el evento presente parece la réplica automática y alucinada de otro evento, consumado en un período anterior.<sup>245</sup>

Virno afirma que em ambos os casos opera um anacronismo, e que tanto a manifestação como o ocultamento do virtual se servem de um procedimento contratemporal, ou seja, postulam a transposição do *hic et nunc* no passado. Para Virno, nos achamos diante de dois tipos de anacronismo: o formal, ou transcendental, aquele que institui a “recordação do presente”, e o real (e também factível), o tipo oposto, que corresponde ao “falso reconhecimento”. Segundo ele, o anacronismo formal consiste em aplicar a forma-passado ao presente em curso. Mas a forma-passado não é outra coisa que a língua, a faculdade, a disposição.

Por lo tanto, aplicar la forma-passado al presente significa entender la palabra que se está profiriendo como indicio o testimonio de la competencia lingüística; reconocer en la realización específica la aptitud o capacidad que

---

<sup>244</sup>idem, p. 33

<sup>245</sup>idem, p. 35

la hace posible; relanzar el acto en desarrollo dentro de la *dynamis* correlativa; vislumbrar en el sujeto deseado el sujeto deseable.<sup>246</sup>

Virno sustenta que uma representação “porta o signo do passado” toda vez que o acontecimento representado deixa entrever sua própria condição de possibilidade. Assim, o anacronismo formal permite considerar o presente desde a perspectiva da faculdade. E não apenas o presente. O passado-em-geral, ou melhor, a inesgotável potencialidade da língua ou do intelecto, se faz valer igualmente a propósito de um evento acontecido em época remota (neste caso, Virno afirma ser adequado falar de um *passado do passado*) ou de um evento por acontecer (ou seja, o *passado do futuro*). “La temporalidad de la potencia, vale decir, el anacronismo formal, corta en cada punto la sucesión cronológica lineal; la dilata y la complica”.<sup>247</sup>

De acordo com Virno, o anacronismo formal, cuja prerrogativa é ostentar tanto o entrelaçamento como o hiato entre o possível e o real, não é anti-histórico nem supra-histórico, mas, por assim dizer, *historizante*. O anacronismo formal de Virno equivale ao que Nicole Loraux<sup>248</sup> chama de “um outro tempo” no interior do tempo dos historiadores, algo que Jacques Rancière batizou de “acronia”, e que para ela é:

Esse tempo que se experimenta quando o tempo está, de maneira muito shakespeariana, ‘fora dos eixos’, esse outro tempo que é preciso, em todo caso, postular, ainda que fosse para dar um estatuto a tudo aquilo que, em uma época, se pensa adiante dela, no modo de antecipação.<sup>249</sup>

Ou seja, tanto para Virno quanto para Loraux e Rancière, o anacronismo (formal) ou a acronia são instrumentos usados pela ficção especulativa para investigar todas as possibilidades de futuro (ou mesmo de passado).

---

<sup>246</sup> ibidem, p. 36

<sup>247</sup> idem

<sup>248</sup> LORAUX, Nicole, *Elogio do anacronismo*, in *Tempo e História*. São Paulo, Cia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992

<sup>249</sup> idem, p. 57

Didi-Huberman afirma<sup>250</sup> que sempre, perante uma imagem, estamos perante do tempo. Perante uma imagem, o passado não cessa nunca de se reconfigurar, uma vez que esta imagem só pode ser pensada em uma construção da memória, quando não da obsessão. Perante uma imagem, diz Didi-Huberman, devemos ter a humildade de reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que perante dela somos o elemento frágil, o elemento de passagem, e que perante nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem frequentemente tem mais de memória e mais de porvir que aquele que a observa.

No ensaio recentemente lançado *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*<sup>251</sup>, Raúl Antelo afirma que, com Didi-Huberman, alcançamos a consciência de que a história só pode ser anacrônica (através da montagem) e de que só podemos ambicionar uma história dos anacronismo (através do sintoma).

Es más válido reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos – a las imágenes – cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. (...) Estamos (...) frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré el “historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006

<sup>251</sup> ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: Anacronismo e Destruição*. São Paulo: Lumme Editor, p. 38, 2007

<sup>252</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., pp-18-20



O anacronismo é necessário e fecundo, principalmente, quando o passado se mostra insuficiente e constitui, inclusive, um obstáculo para a compreensão de si mesmo. Cabe ao artista trabalhar contra o seu tempo, ser anacrônico de maneira a examinar e montar, sob o ângulo de sua memória, uma manipulação própria do tempo.

Conceber o inconcebível, porque, conforme afirma César Aira:

Por algún motivo, persiste la certeza de que hay un lenguaje común a lo inconcebible y lo concebible, a nuestra época y lo que está fuera de ella. Los libros, escritos y por escribir, nuevos e añejos, están en el corazón y la razón de ser de esa *koiné*.<sup>253</sup>

Dibi-Huberman afirma que o anacronismo parece surgir na dobra exata da relação entre imagem e história, justamente onde nos encontramos situados. Cabe agora saber o que fazer com esta dobra: ocultar o anacronismo que emerge, e com isso esmagar silenciosamente o tempo sob a história, ou bem abrir esta dobra e deixar florescer o paradoxo? Segundo ele, o anacronismo é a única forma possível de se dar conta, no saber histórico, das anacronias da história real.

### 3.4 TEMPO DE MONTAGEM

Ao escrever sobre a montagem<sup>254</sup>, essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo, Gilles Deleuze afirmou que toda vez que o tempo foi considerado em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação.

O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que ajeita e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre

<sup>253</sup> AIRA, César. op. cit. p. 66

<sup>254</sup> DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento (Cinema I)*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985

dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável e acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Ideia [...] <sup>255</sup>.

O cineasta russo Andrei Tarkovski<sup>256</sup> dizia que a única característica comum entre literatura e cinema, estas duas formas de arte inteiramente autônomas e independentes, é a maravilhosa liberdade de usar o material que dispõem como querem. Essa liberdade, talvez mais do que em qualquer outro gênero literário, com exceção da poesia, é a (des)medida da ficção científica. E a montagem é a técnica utilizada tanto em *Amorquia*, de André Carneiro, quanto em *A possibilidade de uma ilha*, de Michel Houellebecq.

Em *Amorquia*, o tempo foi abolido em uma sociedade hedonista cuja única função é a busca do prazer sexual, algo que é ensinado tanto na escola quanto orientado pela igreja. O único crime, vigiado por uma espécie de polícia de costumes, é não gozar essa plena possibilidade de prazer e amar com exclusividade, com fidelidade uma única pessoa. O romance é todo construído a partir de montagens de cenas do dia-a-dia e flashbacks do passado, reproduzido através de “capacetes mentais” que disponibilizam a memória dos tempos pretéritos, para mostrar o quanto essa sociedade totalitária, futura, tem do nosso presente. Publicado em 1991, época em que a redemocratização do país ainda era algo recente, *Amorquia* utiliza o componente do erotismo como um disfarce, uma máscara, para falar de assuntos como genocídio (helicópteros jogam no mar os que se recusam a fazer parte da nova sociedade, como os militares argentinos fizeram com aqueles que se opunham à ditadura no país vizinho), eugenia (na passagem em que os barracos das favelas são incinerados com os corpos dos seus moradores, crianças e mulheres, dentro deles) e tortura (como no trecho em que o protagonista, Pércus, acusado de matar o professor Karlow, é torturado por policiais). No jogo erótico, o prazer é utilizado como forma de controle, e a humanidade se

---

<sup>255</sup>idem, p. 47

<sup>256</sup>TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, p. 211, 2002

reduz a um organismo sem propósito, sem pensamento crítico, sem construção.

- Este é um mundo bem estranho e misterioso.
- Por quê?
- Porque é, você não percebe? Não há continuidade, nem lógica. Vive-se não se sabe por quê. No fim, todo mundo procura divertir-se ao máximo, sem ligar para mais nada.<sup>257</sup>

Em *A possibilidade de uma ilha*, a narrativa se alterna entre o relato de Daniell e os testemunhos de seus clones, Daniel24 e Daniel25, milhares de anos depois. No livro, Houellebecq procura demonstrar o princípio único sobre o qual repousa a sociedade ocidental, que é o de intensificar os desejos até o limite insuportável tornando, ao mesmo tempo, a sua realização cada vez mais inacessível. Daniell, um humorista que enriquece fazendo piadas racistas e sexistas, chega à meia-idade questionando-se a si próprio e a sua profissão: “se agredirmos o mundo com suficiente violência, ele acaba cuspidando fora seu dinheiro sujo; mas nunca, nunca nos devolve a alegria”.<sup>258</sup>

A sua aproximação com o profeta da seita Elohimita se dá quase que por inércia, por absoluta falta de outro caminho:

Pensei que talvez a verdadeira natureza da arte fosse revelar mundos sonhados, mundos impossíveis, e que aquilo era uma coisa da qual nunca me aproximara, da qual inclusive nunca me sentira capaz.<sup>259</sup>

A sua última tentativa de relacionamento amoroso, com uma jovem atriz espanhola com síndrome de eterna adolescente, termina em fracasso:

Vi a *cosa mentale* perfilar-se, o último tormento, e nesse instante consegui finalmente dizer que tinha compreendido. O prazer sexual não era apenas superior, em refinamento e violência, a todos os outros prazeres que a vida comportava; não

<sup>257</sup> CARNEIRO, André. *Amorquia*. São Paulo: Editora Aleph, p. 163, 1991

<sup>258</sup> HOUELLEBECQ, Michel. *A possibilidade de uma ilha*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, p. 82, 2006

<sup>259</sup> idem, p. 301

apenas era o único prazer que não vinha acompanhado de nenhum dano ao organismo, como, ao contrário, contribuía para preservá-lo em seu mais alto nível de vitalidade e força; era o único prazer, o único objetivo na verdade da existência humana, e todos os outros – fossem associados a iguarias ricas, ao tabaco, ao álcool ou à droga – não eram senão compensações ridículas e desesperadas, minissuicídios que não tinham a coragem de dizer seu nome, tentativas de destruir mais rapidamente um corpo que perdera acesso ao prazer único.<sup>260</sup>

E quando, após a morte do profeta, Daniel se torna um dos primeiros humanos a serem clonados, ele passa a redigir o seu testemunho e dialogar com os seus Daniéis futuros, neo-humanos autótrofos<sup>261</sup>:

“Permaneci assim, entre as potencialidades sem forma, para além da própria forma e da ausência de forma, durante um tempo que não consigo definir. (Daniel1)”<sup>262</sup>

Ao rejeitarmos o paradigma incompleto da forma, aspiramos a nos juntar ao universo das potencialidades inumeráveis. Fechando o parêntese do devir, entramos a partir de agora num estado de estase ilimitado, indefinido. (Daniel 25).<sup>263</sup>

O espaço avança, aproxima-se e tenta me devorar. Há um pequeno ruído no meio do recinto. Os fantasmas estão aqui, constituem o espaço, me cercam. Alimentam-se dos olhos esburacados dos homens. (Daniel1).<sup>264</sup>

Nenhum neo-humano, eu sabia agora, teria condições de encontrar uma solução para a aporia constitutiva (...) O futuro era vazio, era a montanha. Meus sonhos eram povoados por

---

<sup>260</sup>idem, p. 387

<sup>261</sup> Ser vivo que fabrica o seu próprio alimento

<sup>262</sup>idem, p. 406

<sup>263</sup>idem, p. 420

<sup>264</sup>ibidem, p. 421

presenças emotivas. Eu era, eu não era mais. A vida era real. (Daniel25)<sup>265</sup>.

A sociedade hedonista representada em *Amorquia* e o pós-humano Daniel criado por Houellebecq são opostos que se completam, dentro do que Paolo Virno, a partir de sua leitura de uma nota de pé de página da *Introdução à leitura de Hegel* feita por Alexandre Kojève, classificou como o homem pós-histórico e o esnobe. Virno, no entanto, refuta a tese de Kojève quanto ao “fim” ou ao “esgotamento da história”.

Segundo ele, o filósofo de origem russa explica a pós-história na qual estaríamos submetidos como uma “nova animalidade”. O *homo sapiens* não habitaria mais o mundo mediante a sua luta e o seu trabalho, mas se encapsularia em um ambiente ao qual se adaptaria sem qualquer atrito.

Algo como la felicidad ya no está en cuestionamiento: seguramente los hombres ‘estarán contentos en función de sus comportamientos artísticos, eróticos y lúdicos, dado que, por definición, ellos se contentan así’. Va incluido en todo esto, además, “la desaparición definitiva del discurso (logos) humano en todo su sentido”. En su lugar proliferan “señales acústicas y mímicas” a las cuales se reacciona; por reflejo condicionado, con contraseñales adecuadas: nada muy diferente del “presunto *lenguaje* de las abejas”. El *american way of life*, en el cual domina el eterno presente típico de un “ambiente”, ejemplifica adecuadamente, a juicio de Kojève, la condición de los animales post-históricos.<sup>266</sup>

Virno afirma que, ao finalizar a História se perfila também um modo de ser diametralmente oposto ao animal pós-histórico, o do esnobismo, um comportamento artificioso que recusa todo automatismo utilitário e contradiz o dado natural ou animal. Ainda que não tenha nenhuma relação com o trabalho ou com a luta bélica e revolucionária, o esnobe tem, não obstante, aberto um sulco entre a forma e o conteúdo de sua própria atividade, de modo a garantir à primeira (a forma) uma

---

<sup>265</sup> Idem, p. 478

<sup>266</sup> VIRNO, Paolo. op. cit. pp-43-44

marcada independência (e supremacia) na confrontação com o segundo (o conteúdo). Um modelo insuperável deste modo de ser seria a civilização japonesa, na qual, efetivamente, o teatro Nô, a cerimônia do chá, o ikebana (a arte floral), desenvolveram uma difusa propensão a “viver em função de valores totalmente formalizados”.

Segundo Virno, o animal pós-histórico e o esnobe não se limitam a coexistir espacialmente, estranhos e refratários um ao outro. No primeiro se vislumbra, se bem que invertida e desfigurada, a silhueta do segundo. Mas a intimidade dos oponentes não amortiza, entretanto, a contenda. A antítese entre as duas formas de vida tanto mais radical, pelo contrário, quanto mais se apóiam em premissas idênticas e se recortam contra o mesmo fundo. Porém:

Este fondo no es, como supone Kojève, el “fin de la Historia”. Todo lo contrario: la oposición entre nueva animalidad y esnobismo se desarrolla en el escenario de una época hiper-histórica: la época en la cual, repetimos, no solo se viven eventos históricos, sino también en que nos hallamos ante aquello que le confiere una tonalidad histórica a cada evento.<sup>267</sup>

---

<sup>267</sup>ibidem, p. 47

## CONCLUSÃO

Ao longo desta dissertação, procuramos demonstrar como a obra dos autores brasileiros de ficção científica arma um provável futuro de maneira retrospectiva. Tanto André Carneiro quanto Braulio Tavares, e também, com certeza, Dinah Silveira de Queiroz e, na única vez em que claramente fez uma incursão no gênero, João Guimarães Rosa, lançam mão de procedimentos anacrônicos para narrar as suas histórias. A reescritura, o reaproveitamento de temas, a montagem de um futuro em perspectiva tendo como objeto a análise do presente e do passado, situa a obra destes autores em um para-além da história, em um momento pós-utópico que nos remete à sua índole neobarroca..

Na introdução deste trabalho, tentamos identificar as potências da ficção científica brasileira postulando para ela o sentido que Giorgio Agamben empresta à sua noção de comunidade que vem. Esse devir que não se situa no futuro, mas em um presente, um agora, que não cessa de se repetir. Antiutópica, e também anticientificista<sup>268</sup>, a ficção científica brasileira se inscreve num plano da atualidade, conforme detectado por Joaquim Cardozo, porque é no presente transbordante que ela encontra inspiração e poesia.

Nos três capítulos desta tese, situamos as configurações, na ficção científica brasileira, de aspectos (e de espectros) que apontam as características que fazem a literatura do gênero, no Brasil, ser original em relação à produzida em outros países: a maneira como os seus autores lidam com questões como a religião e o erotismo, notadamente, entre outros temas também explorados com frequência. Como resposta ao esgotamento da modernidade, a releitura neobarroca que os autores brasileiros de ficção científica fazem merece ser melhor apreciada, e foi precisamente isto o que tentamos fazer com este trabalho.

---

<sup>268</sup> Basta lembrar que o foguete brasileiro explodiu com a base de lançamentos em Alcântara, no Maranhão, há alguns anos, e que o nosso astronauta, tão logo retornou do espaço, deu baixa para dedicar seu tempo às mais lucrativas palestras de *management* empresarial





## BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Carlos. **Borges y la ciencia ficción**. Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. de António Gurreiro. Lisboa. Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. de Selvino J. Assmann. Boitempo Editorial, São Paulo, 2007.
- ANTELO, Raúl. **Tempos de Babel**: anacronismo e destruição. Lumme Editor. São Paulo, 2007.
- ANTELO, Raúl. **Futuridade**. Texto lido no Simpósio Internacional A Condição Humana e a Modernidade no Cone Sul da América Latina. Florianópolis. UFSC, 19-21 jun. 2002.
- AIRA, Cesar. **Las tres fechas**. Rosario (Beatriz Viterbo Editora, 2001).
- BALLARD, J.G. **Crash**. Trad. Celso Vargas. São Paulo (Marco Zero, 1988).
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné e Antonio Ceschin. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- BATAILLE, Georges. **A história do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Claudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa:Relógio d'Água Editores, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história, em magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BODEI, Remo. **Una geometría de las pasiones**. Trad. José Ramon Monreal. Barcelona: Muchnik Editores, 1995.

BORGES, Jorge Luis et alli. **Antologia de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Editora Globo, 1982.

BRADBURY, Ray. **As crônicas marcianas**. Apres. Jorge Luis Borges. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Editora Globo, 2005.

BRADBURY, Ray. **Columna de fuego y otras obras para hoy, mañana e después de mañana**. Trad. Marcial Souto. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Brigada Ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CAPEK, Karel. **A fábrica de absoluto**. Trad. M. Gomes dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

CAPEK, Karel. **A guerra das salamandras**. Trad. Lima de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil (Coleção Argonauta, Vol. 102), s.d.

CAPEK, Karel. **A guerra das salamandras**. Trad. Rogério Silveira Muio. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

CAPEK, Karel. **RUR– Robots Universales Rossum / La Fábrica de Absoluto**. Trad. Consuelo Vásquez de Parga y Revista Literaria Novelas y Cuentos. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2003.

CARDOZO, Joaquim. **As Noites Marcianas e as hipóteses do acontecer**, In: CUNHA, Fausto. **As noites marcianas**. Rio de Janeiro: Simões Editores, 1969.

CARNEIRO, André. **A máquina de Hyerónimus e outras histórias.Coleção Visões**. v. 1, São Carlos: EDUFSCar. 1997.

CARNEIRO, André. Amorquia.**Coleção Zenith**, n. 4,São Paulo: Editora Aleph. 1991.

CARNEIRO, André. **Confissões do inexplicável**. São Paulo: Devir Livraria e Editora, 2007.

CARNEIRO, André. **Diário da nave perdida**. São Paulo: Edart, 1963.

CARNEIRO, André. **O homem que adivinhava**. São Paulo: Edart, 1966.

CARNEIRO, André. **Introdução ao estudo da “science fiction”**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Imprensa Oficial do Estado, 1968.

CARNEIRO, André. **Piscina livre**. São Paulo: Moderna, 1980.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo – comentários sobre a sociedade do espetáculo**.Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Georges. **Cinema 1– a imagem-movimento**.Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Georges. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Georges. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A paixão do visível segundo Georges Bataille**. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, nº 5, novembro de 1987.

GINWAY, M. Elizabeth. **Ficção científica brasileira– mitos culturais e nacionalidade no país do futuro**. Trad. Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **Barroco, neobarroco e outras ruínas em Teresa**. Revista de Literatura Brasileira, n. 2, São Paulo (USP, Editora 34, 2001).

HOUELLEBECQ, Michel. **A possibilidade de uma ilha**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2006.

JAMESON, Fredric. **A virada cultural– reflexões sobre o pós-moderno**. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

KONDER, Leandro. **Sobre o amor**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

LEM, Stanislaw. **Solaris**. Trad. José Sanz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINK, Daniel (compilador). **Escalera al cielo – utopia y ciencia ficción**. Colección cuadernillos de géneros, Buenos Aires: Editora La Marca, 1994.

LINK, Daniel. **Como se lê e outras intervenções críticas**. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos Editora Universitária. (Coleção Vozes Vizinhas. Vol. 2), 2002.

LIMA, Jorge de. **O anjo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo:Boitempo Editorial, 2005.

MAIMÔNIDES. **O Guia dos perplexos – parte 2**. Trad. Uri Lam. São Paulo: Landy Editora, 2003.

PEREC, Georges. **A coleção particular**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PERNIOLA, Mario. **Enigmas: Egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte**. Trad. Francisco Javier Garcpia Melenchón. Murcia: Cendeac, 2005.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Comba Malina**. Rio de Janeiro: Laudes, 1969.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. **Margarida La Rocque**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SCHLESENER, Anita Helena. **Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin, em história**. Questões e Debates, Curitiba, nº 39, Editora UFPR, 2003.

TAVARES, Braulio. **A espinha dorsal da memória e mundo fantasma**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

TAVARES, Braulio. **A máquina voadora**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TAVARES, Braulio. **O que é ficção científica**. Coleção Primeiros Passos, São Paulo. 169, Editora Brasiliense 1986.

TAVARES, Bráulio. **O rasgão no real: metalinguagem e simulacros na narrativa de ficção científica**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

TAVARES, Bráulio (organização e apresentação). **Páginas de sombra. Contos Fantásticos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

VAZ, Paulo. **O futuro e as fronteiras do humano**. Revista de Arte, n. 6. Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, março de 2003.

VIRNO, Paolo. **El recuerdo del presente – ensayo sobre el tiempo histórico**. Trad. Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.

WELLS, H.G. **A máquina do tempo**. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.