

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO

Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

São Paulo
2010

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Furlanetto, Elton Luiz Aliandro

Reificação e utopia na ficção científica norte-americana da Guerra Fria / Elton Luiz Aliandro Furlanetto; orientador Marcos César de Paula Soares. -- São Paulo, 2010.

209 f.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

1. Literatura norte-americana. 2. Literatura e sociedade. 3. Ficção científica (Gênero). 4. Guerra Fria. 5. Crítica materialista. I. Título. II. Soares, Marcos César de Paula.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Reificação e Utopia na Ficção Científica norte-americana da Guerra Fria

Dissertação de mestrado, pelo Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____
Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar, agradecendo ao meu orientador Marcos Soares por todo o apoio desde os primeiros passos dessa pesquisa, quando ela era apenas um projeto para a iniciação científica. Apesar de não estar dentro de sua área específica de especialidade, ele me permitiu pesquisar sobre a ficção científica e através das leituras e conversas, ajudou-me a entender melhor sobre esse gênero e sobre o mundo.

À professora Maria Elisa Cevasco, que desde a graduação me acompanha, agradeço pelas valiosas sugestões, lições e ideias. Por ter me apresentado a Fredric Jameson, no sentido metafórico e literal.

Ao professor e amigo Alfredo Suppia, agradeço a atenção de ler meu trabalho e contribuir com importantes sugestões de mudança e palavras de apoio, estando presente em todos os passos desta dissertação.

Um imenso agradecimento à “Patrulha da Ajuda”, sem a qual esse trabalho seria muito mais confuso e pedante. Cada período longo demais, cada palavra fora do lugar era apontada, com paciência, interesse e muita risada. A leitura era atenta, linha a linha, pensamento a pensamento, incentivando e questionando, me formando e reformando enquanto escritor. A cada membro – Elder Tanaka, Neyde Branco, Cristiane Maria e Roberta Fabbri – dedico um pedaço desta dissertação, que é mais nossa do que minha (ainda que mantenha que qualquer erro é de minha inteira responsabilidade).

Aos amigos Márcio Deus, Silvana Vergopolan, Viviane Anunciação e Elaine Rodrigues pelo interesse e leitura, e apontamentos que seguiram. E pelo apoio de todas as horas.

Aos meus pais, Marco e Rose, que entenderam a minha ausência e silêncios, sempre me incentivando a continuar, a ir além de mim mesmo. Pelo carinho e apoio.

À CAPES por ter me contemplado com a bolsa, o que possibilitou acesso a novas fontes de pesquisa e mais tempo dedicado à vida acadêmica e escrita.

Ao amigo Roberto Causo, sempre disposto a conversar, a dar dicas, me incluir em situações em que pude aprender muito. Também, à professora Elizabeth (Libby) Ginway, que muito prontamente me mandou material dos Estados Unidos.

À equipe do DLM, principalmente a Edite, que sempre foram atenciosos a resolver os problemas e solucionar as dúvidas.

Ao grupo de estudos do Marcos, pelas oportunidades de discutir meus pensamentos, pela chance de exercitar novas perspectivas e pelo apoio do “backstage”. Ao Danilo Landim, pela importante ajuda na época da qualificação.

A todas as pessoas que de uma forma direta ou indireta se preocuparam com meu desenvolvimento acadêmico e pessoal, frutos da jornada que se descortina adiante. Que meus atos de retribuição falem mais que mil palavras.

MOTES

O crítico *deveria*, cremos, ser acima de tudo o defensor de um leitor ideal *não-alienado e libertário* que tenha o direito de receber todas as evidências de como, por que, e em cujos interesses o escritor interpretou nosso universo comum – entendendo onde o texto se situa dentro da inescapável polaridade entre iluminar e ocultar as relações humanas.

Darko Suvin, *Positions and Pressuposition in Science Fiction* (tradução e ênfase nossas)

A arte desafia o princípio de razão predominante; ao representar a ordem da sensualidade, invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação, contra a da repressão.

O fluxo do tempo é o maior aliado natural da sociedade na manutenção da lei e da ordem, da conformidade das instituições que relegam a liberdade para os domínios de uma perpétua utopia; o fluxo de tempo ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: fá-los esquecer o melhor passado e o melhor futuro. Essa capacidade de esquecer – que em si mesmo já é o resultado de uma longa e terrível educação pela experiência – é um requisito indispensável da higiene mental e física, sem o que a vida civilizada seria insuportável; mas é também a faculdade mental que sustenta a capacidade de submissão e renúncia.

Herbert Marcuse, *Eros e Civilização*

RESUMO

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Reificação e Utopia na ficção científica norte-americana da Guerra Fria**. 2010. 209 f. 1995. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Esta dissertação busca analisar três romances e um conto produzidos nos Estados Unidos nos anos 1950, pertencentes ao gênero de ficção científica. Trata-se de *Um Cântico para Leibowitz*, de Walter Miller Jr, escrito entre 1955 e 1957; *Saia do meu céu!*, de James Blish, escrito entre 1956 e 1957; *Os mercadores do espaço*, de Frederik Pohl e C.M. Kornbluth, escrito em 1953; e "Invasores do Espaço Interior", de Howard Koch, publicado em 1959. O objetivo do trabalho é estudar e entender de que maneira as forças sociais que formavam a "estrutura de sentimento" daquela época se materializaram nas obras. Para isso, procuramos os momentos de utopia presentes nos romances e no conto, indicando como tais momentos são neutralizados ou deslocados por aspectos ideológicos, que barram a imaginação e as possibilidades criativas dos autores. Seguindo a tradição crítica materialista histórica, vemos que as obras de arte, mesmo aquelas que se ligam mais fortemente à chamada Indústria Cultural, são atos sociais simbólicos, os quais tentam responder aos questionamentos mais pungentes de sua época. A análise é realizada em camadas, iniciando-se no nível textual, passando para um estudo de estruturas narrativas: o foco narrativo, a representação do espaço e do tempo. Depois, selecionamos um material social fundamental para o gênero, dentre os que as obras dão voz: a ciência. Analisamos como esse material é revelado em suas potencialidades utópicas ou suas restrições históricas. O que todos os exames demonstram é que existe uma tentativa de deslocar ou neutralizar a vontade de mudanças presente nas obras. Nossa hipótese era que o crescente fechamento político e a repressão nos primeiros anos da década de 1950 tinham sido as responsáveis por essa dificuldade de pensar alternativas positivas e viáveis para o presente e o futuro dos homens. Isso fica evidenciado ao observarmos o episódio final de cada um dos objetos sob estudo. Entender como os autores responderam no passado a certa pressão social parece ser relevante hoje, como forma de evitarmos, num novo momento de repressão e crise, respostas repetidas e desviadas das preocupações reais atuais.

Palavras-chave: Ficção Científica, Guerra Fria, Utopia, Reificação, Crítica Materialista.

ABSTRACT

FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Reification and Utopia in American Science Fiction of the Cold War**. 2010. 209 f. 1995. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This dissertation, *Reification and Utopia in Science Fiction of the Cold War*, aims at analyzing three novels and a short-story produced in the United States in the 1950's, all part of the science fiction genre. They are *A Canticle for Leibowitz* by Walter Miller Jr, written between 1955 and 1957; *Get out of my sky* by James Blish, written between 1956 and 1957; *The Space Merchants* by Frederik Pohl and C.M. Kornbluth, written in 1953; and "Invasion from Inner Space" by Howard Koch, published in 1959. The objective is to study and understand the way in which the social forces that formed the "structure of feeling" of that time was materialized in the works. In order to do this, we looked for moments of utopia present in the novels and short-story and how such moments are neutralized or displaced by ideological aspects, which block the authors' imaginations and creative possibilities. Following the Marxian criticism, we believe that the works of art, even those closely associated to the Culture Industry, are social symbolic acts, which try to answer some of the most pressing questioning of its own time. The analysis is carried out in layers, starting in the textual level, going to the study of narrative structures: point of view, the representation of space and time. Afterwards, we selected one fundamental social material to the genre, among those the works include, which is science. We analyzed how such material is revealed in its utopian potentialities or historical restrictions. What all the examination demonstrate is that there is an attempt to displace or neutralize the wish for a change we can find in the narratives. Our hypothesis is that the increasing political closure and repression of the early 1950's was responsible for such difficulty in thinking of viable and positive to the present of future of humanity. This becomes evident when we observe the ending episode of each text of this study. Also, grasping how the authors answered to certain social pressures in the past seems relevant today, as a way of avoiding, in a new moment of repression and crisis, repeated and diverting answers, unconnected with the current real preoccupations.

Keywords: Science Fiction, Cold War, Utopia, Reification, Materialist Criticism.

SUMÁRIO

Introdução	1
Entre o passado e o presente	1
Os romances e o conto	6
Mas, afinal, por que essas obras?	11
Posições e Pressuposições	14
Os caminhos	24
Capítulo 1: Elementos da Narrativa	26
A linguagem	26
O foco narrativo: experimentos	36
A terceira pessoa subjetivizada	36
A terceira pessoa “desindividualizada”	40
Primeira pessoa restrita	48
Primeira pessoa “onisciente”	51
O espaço	55
O tempo	65
Antes de prosseguirmos	87
Capítulo 2: Um mundo ou nenhum	90
A ciência	93
Uma atividade nobre, desprendida na busca de novos conhecimentos e uma obsessão patológica por controlar o mundo	99
Um meio para melhorar a qualidade material de vida e uma ameaça a própria sobrevivência física do planeta	109
Um progresso incansável rumo a um esclarecimento maior e uma tentativa manipulada politicamente de escravizar a humanidade	121
Uma busca desprendida da verdade objetiva e a fabricação rotineira de fatos científicos construídos socialmente	128
Uma nova forma de entender o divino e uma implacável antítese à religião	137
Uma atividade baseada na liberdade pessoal e uma base para negar aos humanos seu livre arbítrio	150
O que se pode concluir	155
Capítulo 3: O fechamento	160
Mas antes, uma retrospectiva	160
O Progresso nos impele irresistivelmente para o futuro?	164
Os finais	171
<i>Saia do meu céu!</i>	172
<i>Mercadores do Espaço</i>	178
<i>Cântico para Leibowitz</i>	184
"Invadores do espaço interior"	188
Conclusão	192
Utopia hoje	193
Referências Bibliográficas	195

Introdução

Entre o passado e o futuro

Decidimos começar a excursão por este admirável mundo novo da ficção científica de modo a explicitar um posicionamento: além de um exercício cognitivo, busca-se um engajamento político e uma maneira de lidar com as tensões e resoluções entre as obras/os autores e o gênero, o gênero e a literatura, a literatura e a cultura, a cultura e a sociedade e a relação desta com a obra. Mais do que o resultado ou ponto final de uma pesquisa, o presente trabalho também se configura como um exercício de interpretação, um ponto de partida para uma série de reflexões.

Vamos tomar aqui alguns caminhos específicos, que ora se cruzam, se opõem ou se complementam: primeiramente, a história do modo que a ficção científica buscou se consolidar como gênero autônomo, seguido por uma breve apresentação dos romances e do conto sob análise. Seguirá uma rápida passagem sobre a crítica popular do gênero, e uma apreciação mais detida sobre a crítica acadêmica – de onde tiramos nossas ferramentas de análise. Ainda que as divisões sejam apenas superficiais, pois qualquer um desses elementos só consegue se constituir em oposição ao outro, elas parecem ser necessárias de uma perspectiva didático-metodológica.

Começamos nossa discussão apontando a dificuldade em definir a ficção científica, em estabelecer sua história, seu cânone. Partimos de um pressuposto que vem sendo largamente adotado nos últimos anos: o de que todas as posições tomadas pelos estudiosos são ideológicas e nos revelam algo sobre o momento histórico no qual tais posições, até mesmo contraditórias, costumam acontecer. Vejamos, à guisa de exemplo, que o estabelecimento da ficção científica como gênero é marcado por contradições. Há duas forças antagônicas em choque. A primeira concentra-se particularmente em termos de conteúdos: certos elementos fantásticos já bastariam para termos uma obra de ficção científica. A segunda força acredita que é preciso delimitar o gênero a partir de categorias formais inerentes a cada obra. A primeira vertente parece ser uma tentativa de colocar as obras produzidas no século XX dentro de uma tradição que remete a séculos, incluindo obras e

expandindo o gênero de modo a conceder-lhe um novo *status* social, mais respeitável. Contrapondo-se a ela, uma segunda vertente assume que o gênero é uma criação exclusiva das primeiras décadas do século XX, com as revistas de polpa (*pulp magazines*) nos Estados Unidos. O debate se estende e se multiplica e, até hoje, existem conflitos e discordâncias acerca da historiografia e escopo da ficção científica, refletidas na fortuna crítica da produção e recepção do gênero.¹ Não parece ser muito consoante com o intento deste trabalho focarmos na problemática do gênero, e isso será feito em todo momento que, e se, tal discussão afetar diretamente nossa análise.

Deslizando pelo *continuum* da história, acertamos os ponteiros para 1926, e nossa máquina do tempo nos mostra o editor da recém-lançada revista *Amazing Stories* Hugo Gernsback, cunhando o termo *scientifiction*, ou o que haveria de ganhar prestígio posteriormente, *science fiction*. Ele tentava dar conta de reunir ou justapor dois conceitos que eram vistos, então, como campos epistemologicamente opostos.

Seguindo sua formação técnica como engenheiro e não teórica, o tipo de ciência² a qual Gernsback remetia era fruto da tradição do século XIX. Ainda que conceitos como relatividade já começassem a dar seus primeiros passos, ele (e quase toda comunidade científica de sua época) se afiliava e defendia a ciência positivista como objetividade ou observação dos fatos, resultado do mecanicismo cartesiano e newtoniano cujas visões de mundo entendiam a natureza como um conjunto de leis a serem descobertas e catalogadas, interpretadas e testadas, em oposição à ideia de natureza como um produto divino e inquestionável.

Certamente, formações sociais anteriores possuíam conhecimentos científicos, como medicina, engenharia, só para citarmos alguns, porém estas tinham uma função social fixa e instrumental que coexistia com as outras formas de organização da realidade, como, por exemplo, a religião. A partir do Iluminismo, entretanto, a busca pela verdade absoluta passou a nortear filosoficamente as relações humanas: “Se, após a longa noite da Idade Média ter terminado, as ciências repentinamente se renovaram com uma força nunca antes sonhada,

¹ Chegando-se ao extremo de inverter as valências genéricas a ponto de não ser mais a ficção científica um tipo de ficção, mas toda ficção (incluindo a realista) ser, na verdade, ficção científica. Cf. Freedman, C. *Critical Theory and Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2000, p. 16.

² Esse tema será tratado com mais profundidade no capítulo 2.

desenvolvendo-se num ritmo miraculoso, novamente devemos este milagre à produção”³. O impulso para tal renovação remonta às origens mais diversas, no entanto, o que se deu então foi a eclosão de uma série de novos modos de estudar o homem e a natureza, de buscar desenvolver a técnica, melhorar as ferramentas para gratificar seus desejos de forma mais satisfatória. Elementos históricos motivadores de tal guinada no pensamento, apontados por Engels, abrangem desde a ampliação do mundo pelas viagens marítimas, até o desenvolvimento industrial através de fatores mecânicos (tear, relojoaria e moenda), químicos (tinturaria, metalurgia e álcool) e físicos (lentes). Segundo ele, “a ciência experimental e sistemática se tornava possível pela primeira vez”. Além disso, a Europa se desenvolvia de uma maneira mais interligada do que jamais vista. E, por fim, havia a imprensa.⁴

De outro lado, havia a ficção, que a *Enciclopédia Larousse* define como “ato ou efeito de simular, fingimento; criação do imaginário, aquilo que pertence à imaginação, ao irreal; fantasia, invenção”. Tratava-se, então, de um conjunto de produtos humanos que se diferenciava dos discursos factuais, científicos e filosóficos.

Hoje, depois das contribuições das teorias da narrativa, da psicanálise e até de teorias revisionistas científicas que concedem à ciência um caráter de narrativa (além de alguns estudiosos estranhamente considerarem a própria linguagem e tudo o que ela produz, como uma ficção), é difícil adotarmos essa visão enciclopédica e simplista de ficção. Porém, para o Gernsback dos Estados Unidos nos anos 1920, era totalmente lícito e perdoável que ele enxergasse o desenvolvimento de tal conceito, utilizando o senso-comum.

Antonio Candido, em seu ensaio “O direito à literatura” traz uma definição interessante daquilo que se aproximaria ao que Gernsback parecia entender como ficção. Segundo o crítico brasileiro, a ficção pode ser encontrada “em todos os níveis de sociedade, em todos os tipos de cultura”⁵, em diversas formas de manifestações. Apesar de ser avesso a universalismos, ele sente a ficção (a que ele se refere como literatura) como “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”. Sua tese é a de que não existe a possibilidade de existência social ou individual sem o contato com algum tipo de “fabulação”.

³ Engels, Fredrich. “Notes and Fragments [From the History of Science]”. In: *Dialectics of Nature*. 1883. Marxists Internet Archive. Retirado de: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1883/don/ch07a.htm>>. Acessado em: 09-12-2008. (tradução nossa).

⁴ *Idem*.

⁵ Candido, Antonio. “O Direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Livraria Duas Cidades, 3 ed., 1995, p. 242.

Compara, igualmente, o ato de ficcionalizar com o sonho⁶, inclusive dando ao sonho o papel de, para além da nossa escolha, colocar-nos em contato com o universo do fabular. Ele amplia o sentido de literatura, incluindo entre seus exemplos a tradição oral, a música até programas de televisão, ou seja, produtos culturais tanto sancionados pelo *status quo* quanto proscritos, e afirma que a fabulação nos possibilita “vivermos dialeticamente o presente”⁷. Em resumo, seria ela “uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito”. Como complemento a esse argumento, que parece demonstrar a inevitabilidade da narratividade, Fredric Jameson, pensador norte-americano que também trata da narrativa, contrapõem-se a certa corrente de pensamento anti-narrativo pós-moderno, explicitando que “a própria recusa e repúdio da narrativa [por parte dos pós-modernos] clamam por uma espécie de retorno narrativo dos reprimidos, e tendem, a despeito de si próprios, a justificar sua posição anti-narrativa *por meio de ainda outra narrativa*, que a própria discussão tem todo o interesse em decentemente *dissimular*”⁸.

Assim, Gernsback, ao cunhar o termo *scientifiction*, estava provavelmente pouco consciente dos desdobramentos e das complexidades que os termos em questão haveriam de ganhar e tomou-os por seu sentido mais genérico ou enciclopédico. Ele contrapunha, por exemplo, com toda razão, a existência de um revólver Colt e uma pistola laser, sendo o primeiro um objeto existente no seu “fluxo de realidade cru”⁹, cuja representação seria apenas a seleção de um dado desta realidade. Já a segunda é um possível desenvolvimento da primeira, mas que só tem existência no plano da imaginação do escritor e, posteriormente, dos leitores.

O que percebemos, retomando as contradições constitutivas do gênero, é que a nomenclatura dada por Hugo Gernsback buscava circunscrever certo tipo de produção cultural dentro de um campo mais restrito, como consequência de uma pressão do mercado editorial: exigia-se não apenas a escolha de um campo de escrita (poesia, ensaio, jornalismo, drama, ficção, biografia) como também de áreas (dentro do campo ficção, temos ficção realista,

⁶ Há uma confluência de ideias com o texto de Freud “Creative Writers and Day-dreaming”, no qual ele explicita que a construção de narrativas pelos artistas está relacionada aos processos de fantasia e brincadeira infantil, e na idade adulta, aos do sonho e devaneio.

⁷ Candido, *op. cit.*, p. 243.

⁸ Parece-nos mais lícito traduzir *decently* como cuidadosamente. Jameson, Fredric. *Modernidade singular*. trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005, p. 14 (ênfase nossa)

⁹ Expressão emprestada de William Dowling que parece reduzir um pouco a ambiguidade que o conceito “realidade”, usado para se referir a um aspecto objetivo de existência, teria por si só.

fantástica, *bestsellers*), lembrando das possibilidades de assuntos e estilos disponíveis¹⁰. Tal atitude determinou por décadas, os movimentos históricos do gênero, entre adesão e ruptura a este modelo mercadológico.

Em sua fase como literatura especializada, a partir dos anos 1930, até o início dos anos 1950, a ficção científica (doravante FC) começa a desenvolver uma forma própria de responder a certos questionamentos sociais e cria um novo público que, por conseguinte, forma o que chamamos de crítica popular da FC. Posto que a produção da ficção estava veiculada às revistas, seus editores, como Gernsback e John Campbell Jr., com suas visões particulares de ficção científica, eles conseguem estabelecer certo controle do que se escreve.

Campbell se diferencia de Gernsback num ponto crucial: “com um conceito mais abrangente do escopo da ciência, ele queria explorar os efeitos dos novos mundos tecnológicos nas *pessoas*”.¹¹ Uma novidade, por certo, já que o foco de Gernsback era a tecnologia em si, suas possibilidades e seus limites. Temos, ainda, uma visão de mundo específica que acaba afetando uma prática social, já que os escritores, para vender suas histórias, precisavam se encaixar em determinada fórmula¹², aceitar determinadas convenções e, por que não, submeter-se aos seus caprichos, configurando um controle mais centralizado sobre os conteúdos e formas daquilo que seria publicado.

Entretanto, ao aproximar-se do seu final, a década de 1940 já apresenta uma série de mudanças que, desse momento em diante, vão impedir a centralização das tendências do gênero em uma figura individual (a dos editores), e vão tornar as relações mais complexas. Judith Merril, escritora e crítica popular de FC, tenta nos dar um panorama do que acontecia no início dos anos 1950: um grupo de escritores surge e se fortalece na Inglaterra; a FC transcende as revistas especializadas e começa a ser publicada em revistas diversas; temos o *boom* dos livros a partir de 1951, que se derivou do desdobramento da tecnologia de publicação no chamado *paperback*; o aumento do número de filmes baseados em obras do gênero, na esteira do desenvolvimento técnico do cinema; a importância da ciência no

¹⁰ Tais categorias seguem o modelo editorial, não o acadêmico, que considera gênero, modalidades. Retiramos os exemplos de Merril, Judith. “What do you mean: Science? Fiction?”. In: *SF: the Other Side of Realism*. Ed. Thomas Clareson, Ohio, Bowling Green, 1971, p. 61. (tradução nossa)

¹¹ *Ibidem*, p. 67. (grifo do autor)

¹² “Além de ter uma personalidade forte, [Campbell] pagava mais por palavra”. James, E. “Before the Novum”. In: *Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Duke University Press, 2001, p. 22.

cotidiano das pessoas, desde a explosão da bomba atômica. Todos esses itens ou efeitos agiram uns sobre os outros e acabaram criando uma nova relação com o público leitor, que se expandiu. Essa abertura de novos mercados, mais rigorosos com os padrões literários, acabou por criar, mesmo dentro da FC, em suas revistas especializadas, a necessidade por um nível maior de qualidade literária. Contudo, como já foi afirmado, o foco mudava das revistas para os livros. Esse foi o contexto no qual todas as obras analisadas neste trabalho surgiram.

Os romances e o conto¹³

O primeiro romance selecionado foi *Os Mercadores do Espaço (The Space Merchants)*, de 1953, publicado pelos autores Frederik Pohl¹⁴ e Cyril M. Kornbluth¹⁵ primeiramente na revista *Galaxy* entre julho e agosto de 1952, sob o nome de *Gravy Planet*.

Em linhas gerais, temos as aventuras de Mitch Courtenay, diretor executivo de propaganda, que tem a missão de convencer as pessoas de que a exploração do recém-atingido planeta Vênus dará certo. Ao seu favor, temos o fato de não haver mais na Terra recursos suficientes para a produção de mercadorias. Contra ele, temos a agência publicitária rival, que deseja obter para si a permissão de explorar o outro planeta, e uma organização “subversiva” e ilegal, os Conservacionistas do Mundo, à qual pertence, conforme descobriremos, sua esposa. O objetivo de tal organização é acabar com a exploração desmesurada dos recursos naturais, cada vez mais raros e caros. Eles são perseguidos pelas empresas e pelo governo porque sua organização e seus princípios vão contra a lógica da mercadoria, que necessita de fontes constantes de matéria-prima. Mitch é então sequestrado e, enquanto inconsciente, tem sua identidade alterada, tendo por destino uma fábrica num país da América Central, na qual

¹³ Doravante, usarei as seguintes edições nas citações: Pohl, Frederik e Kornbluth, C. M., *The Space Merchants [Os mercadores do espaço]*. Nova York, Ballantine Books, 1953 (este seguirá nossa tradução); Miller Jr., Walter M., *Um cântico para Leibowitz*. Trad. Maria da Glória de Souza Reis. São Paulo, Círculo do livro, 1989; Blish, James, *Saia do meu céu!*. Trad. Waldemir Nogueira Araújo. Rio de Janeiro, GRD, 1963; Koch, Howard. “Invasion from Inner Space” [Invasão do espaço interior] In: Pohl, Frederik (Ed.) *Star Science Fiction Stories #6*, Ballantine, 1959, pp. 134-156 (também seguindo nossa tradução). As indicações de páginas serão dadas no texto.

¹⁴ Frederik Pohl (1919-) escritor, editor, agente e professor. Escreveu um enorme número de romances, novelas e contos, abordando praticamente todos os temas de FC, mesmo com obras de não-ficção. É ativo conhecedor e divulgador da FC em viagens ao redor do mundo participando de palestras e conferências. Informações retiradas de Clute, J. e Nichols, P. *Encyclopedia of Science Fiction*. Nova York, St. Martin’s Griffin, 1995, pp.942-4.

¹⁵ Cyril Kornbluth (1923-1958) escritor e jornalista, escreveu sobre vários pseudônimos, foi prolífico, principalmente em parcerias, nos anos 40 e na primeira metade dos 1950. Clute, J. e Nichols, P., *op. cit.*, pp. 677-8

sofre as adversidades a que qualquer ‘consumidor’ – papel que ele relutantemente assume – está sujeito a muitas horas de trabalho braçal, repetitivo e mal remunerado; compartilhamento de espaço de lazer; cobrança à crédito de qualquer atividade - como ir ao banheiro, etc.. Para sair de lá, somente se aliando aos antes inimigos, os Conserva (ou *Consies*), a supracitada organização que se encontra infiltrada em muitos lugares. De volta à Nova York, abandona seus salvadores e retoma sua vida, herdando a multinacional na qual trabalhava. Porém, ao assumir o controle, ele traz de sua passagem como consumidor certo desconforto com o *status quo* – ele sabe que o que viveu é real e não uma ilusão como seu chefe, incrédulo, afirma. Ainda vítima de atentados, procura sua esposa, até que, ao encontrá-la, estando exposto aos inimigos, vê-se obrigado a fugir no foguete que rumará para Vênus com todos os Conservas que eles puderam incluir na tripulação.

Numa sociedade diferente daquela dos anos 1950, cingida bipolarmente pela Guerra Fria, os autores criam o que seria posteriormente classificada como “sátira crítica, admonitória ou crítica social”¹⁶. Diremos que se trata de uma distopia, ou seja, uma sociedade pior que o presente, mas com possibilidades de abertura (*open-endedness*). Afinal, no romance, o mundo não está mais dividido por duas filosofias político-econômicas contrárias, haja vista que aquilo que diferencia as pessoas é seu *status* como ‘consumidores’ ou ‘Classe Estrela’ (aqueles que possuem os meios de propaganda e, conseqüentemente, de controle do sistema). Como veremos durante as análises, esse tipo de ênfase na segregação desloca entre os termos dos meios de produção material (trabalho braçal) para os meios de produção simbólicos (publicidade), prenunciando o que chamamos atualmente de cultura das marcas – na qual a marca vale mais que o produto em si.

O segundo romance a figurar nas análises é *Um cântico para Leibowitz* (*A Canticle for Leibowitz*), um romance de Walter Miller Jr.¹⁷, que foi escrito para a revista *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* entre os anos de 1955 e 1957. Cada parte, publicada separadamente, acabou sendo modificada somente quando foram reunidas na publicação do livro em 1959.

¹⁶ Termos elencados por Tom Moylan acerca do romance em seu *Scraps of the Untainted Sky*. Colorado, Westview Press, 2000.

¹⁷ Walter M. Miller Jr (1923-1996) participou de combates na Segunda Guerra, convertendo-se ao Catolicismo em 1947. Começou a publicar FC em 1951 e foi bastante produtivo nos anos 50. Foi um dos responsáveis pela complexificação e tratamento dos temas com rica ambivalência. Contudo, sua obra concentra-se nos contos, sendo que ele produziu apenas dois romances. Depois da Guerra estudou engenharia e teve tendências anti-sociais que se agravaram com a idade. Clute, J. e Nichols, P., *op. cit.*, pp. 809-10.

Na primeira parte, *Fiat Homo*, a história começa em um deserto, nos Estados Unidos do futuro, seiscentos anos depois de uma guerra nuclear. O noviço, Francis de Utah, encontra um antigo abrigo anti-radiação que continha evidências que poderiam contribuir para a canonização do padroeiro de sua Ordem, Isaac Leibowitz, que, juntamente com outros, foi responsável pelo salvamento do maior número de livros que sobreviveram ao processo de Simplificação. Tal processo consistia em um movimento popular que tentou dar cabo de todos os cientistas e suas obras, que os Simplórios julgavam ser a fonte da destruição e responsáveis pela existência dos Mal-nascidos (pessoas que sofreram mutações devido à radiação). Mergulhados no caos e tentando esquecer tudo o que a humanidade havia sido, os Simplórios viviam em tribos e destruíam qualquer artefato que tivesse conexão com o passado. Os membros do mosteiro de Leibowitz funcionam como uma resistência a esta ordem de mundo que busca o esquecimento, memorizando e preservando o conhecimento através da *Memorabilia*.

Na segunda parte, *Fiat Lux*, mais seiscentos anos no futuro, a sociedade continua sofrendo mudanças, agora de forma mais acelerada. A Igreja, com razoável poder, observa impotente Hannegan II tentar ampliar seu império, tomando outros territórios e matando quem quer que se opusesse a ele. Enquanto isso, tanto dentro quanto fora do mosteiro, as redescobertas da ciência vão tomando espaço. O *collegium* da Igreja produz estudiosos dos mais diversos assuntos e no mosteiro de Leibowitz, agora parte da ordem dos Albertinos (assim nomeada a partir de Alberto Magno, patrono dos homens da ciência), a eletricidade e a lâmpada são redescobertas. Torna-se claro que o legado dos frades será de extrema valia para que o mundo possa voltar a ter progresso. Por fim, o poder do Estado se desvencilha do poder da Igreja, de modo que apenas sua própria lei, a dos homens, seja seguida. A arte torna-se “profissão”, na figura do Poeta, uma espécie de bobo da corte.

A terceira parte, *Fiat Voluntas Tua*, mostra configurado um mundo completamente novo, seiscentos anos após os eventos ocorridos em *Fiat Lux*. Com o desenvolvimento das comunicações e dos transportes, a exploração espacial é uma coisa comum. Tal mundo se encontra dividido em dois pólos de poder político: a Liga Asiática e o Conselho de Regência da Confederação do Atlântico. A energia nuclear, que serve para impulsionar as naves ao espaço, também serve para a construção de bombas e só depende do bom-senso do homem usá-las com cautela. Mas, como o bom-senso não é suficiente para evitar que o mesmo erro

seja cometido, a guerra eclode e as armas nucleares são utilizadas; nem mesmo a presença dos mal-nascidos, com suas anomalias genéticas, como a Sra. Grales e suas duas cabeças, funciona como argumento. A vida na Terra é praticamente dizimada. O mosteiro de São Leibowitz segue, entretanto, e através dele a Igreja atinge um novo plano: a *Memorabilia* sobrevive, já que alguns monges conseguiram fugir, rumando em direção às colônias humanas nas estrelas.

Já o terceiro romance, *Saia do meu céu!* (*Get out of my Sky*), de James Blish¹⁸, foi publicado serialmente na revista *Astounding Science Fiction* entre os anos de 1956 e 1957. Somente tendo tomado posteriormente a forma de livro, levando em consideração sua extensão, poderíamos afirmar que ele é extenso demais para ser considerado um conto e curto demais para ser um romance. Desta forma, temos o que se classifica de noveleta (*nouvellete*). Por serem essas classificações mais arbitrárias e mercadológicas que formais, trataremos a obra por romance.

Numa tentativa de resumo do enredo, temos a história de um planeta chamado Home, que possui um planeta gêmeo, Rathe – ambos girando numa mesma órbita – localizados em um sistema estelar marginal. Enquanto Home é um imenso oceano – com pequenas porções de terra onde vivem seus habitantes –, o que lhe concede a cor azulada, Rathe é formado por desertos, sendo referido como o planeta vermelho, numa analogia à aparência que têm Terra e Marte. A narrativa inicia-se quando os habitantes dos planetas acabaram de se descobrir e estabelecem contato. Assim, a história começa *in medias res*, de modo que ela só se completa através de comentários do narrador ou pensamentos do protagonista que servem como *flashbacks*. Poderíamos dividir a obra em três momentos-chave, sendo o primeiro a descoberta de Rathe pelos Homeanos; o segundo, a visita ao planeta desértico e o contato direto entre os povos; e o terceiro, após a visita e o retorno da delegação visitante a Home. Porém, essa visita não é de forma alguma amigável. A população de um planeta se sente ameaçada pelo outro e os líderes tentam resolver suas diferenças de forma pacífica, ainda que a possibilidade de guerra entre eles seja constante. Para que a paz possa reinar, Aidregh, primeiro-ministro do maior país de Home chamado Thrennen, deve encontrar Margent,

¹⁸ James B. Blish (1921-1975) fã desde os anos 30, fez parte do Grupo Futurano (junto com Pohl e Kornbluth). Fez carreira nas ciências biológicas, mas a abandona para ser escritor. Também nos anos 50 foi um dos autores que ajudou a transformar a perspectiva da FC, com análises mais profundas e uma tendência a abordar temas metafísicos e biológicos. Clute, J. e Nichols, P., *op. cit.*, pp. 135-7.

ratheano com quem fez contato, para aprender uma certa técnica, chamada de *voisk*. Parte do enredo se passa na tentativa dos Ratheanos de ensinarem a ele sobre a história de Rathe, o planeta deserto, e o que é a energia *voisk*. No final, a guerra é evitada pelos dois planetas, mas isso nos parece suscitar questionamentos: um final aparentemente feliz, cujos meios devem ser discutidos.

Fechando a seleção de objetos de análise, temos o conto chamado “Invasion from Inner Space” de 1959 escrito por Howard Koch¹⁹, sem tradução para o português. Nele, o autor conta a história de um americano do futuro, que teve sua vida estendida por meios científicos e que pode presenciar a história humana antes e depois de uma revolução que transformou o seu mundo (a sociedade tradicional dos anos 50) em uma sociedade pós-capitalista.

Na primeira parte do conto, cerca de dois terços de sua extensão total, o narrador descreve a sociedade em que vivia com grande nostalgia. Ao acompanharmos sua descrição, percebemos que ele se refere à sociedade que seria contemporânea à produção do conto: ele fala do explicitamente dos anos 1950, da economia, da política, do modo de vida, das formas de lazer etc. Depois, o narrador-personagem, sem nome, passa a narrar a vida de Martin Smith, mente por trás da construção de máquinas capazes de pensar e questionar os seres humanos ou, para além disso, responsáveis por levar os homens a um auto-questionamento. Tal premissa é bastante questionável. De modo acidental e inesperado, quase como um *deus ex machina*, uma revolução acontece devido a esse processo de auto-questionamento e a uma mudança radical na relação entre as pessoas passa a ser descrita novamente, de forma muito geral e efêmera.

Para facilitar a compreensão da análise e para entendermos melhor as imposições teóricas específicas que o tipo de escritura em questão parece requerer, apresentamos essa paráfrase das narrativas. Com efeito, esses sumários não dão conta da complexidade das obras. Os níveis social, econômico, cultural, por exemplo, que estão nelas sobrepostos devem ser levados em conta, assim como os aspectos formais das obras, que transcendem os meros

¹⁹ Howard Koch (1902–1995) foi roteirista e dramaturgo. Ficou famoso por sua colaboração em *Casablanca* e pelo roteiro de *Mission to Moscow*, filme que lhe valeu um lugar na lista negra de Hollywood. Também ficou famoso por seu roteiro para a famosa versão radiofônica de *Guerra dos mundos*, sendo essa obra muito importante como impulso de sua carreira e nas variações que produziu de ficção científica no futuro. Informações retiradas de Koch, H. *As time goes by: memoirs of a writer*. Londres/Nova York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

apontamentos propostos aqui e têm uma importância vital para nossa análise. Jameson explica que, na verdade, esta impossibilidade de parafrasear o enredo está relacionada a uma característica do gênero, cuja discussão será desenvolvida no capítulo 1:

cada momento da narrativa tende a projetar seu próprio esquema de gênero atualizado, num processo perpétuo de re-estruturação que não difere muito do modelo de leitura projetado por Stanley Fish, no qual cada segmento da frase em processo abre-se num leque de possibilidades e incertezas que são, então, redirecionadas pela próxima escolha na sequência.²⁰

Assim, perceberemos que a premissa sob a qual cada obra de FC se funda vai transcender as possibilidades de organização do mundo empírico, visto que uma obra realista, por exemplo, retira de um suposto mundo compartilhado e “real” seu princípio unificador. Já na obra de FC, cada momento da narrativa vai apresentar indícios de um abandono a tal premissa, baseando a sua construção de enredo exatamente em uma busca por um novo modelo de unidade, sendo possível que um micro-elemento possa vir a causar uma variação significativa no desenrolar da narrativa, quebrando com uma expectativa de gênero entre as partes e o todo: a própria causalidade se perde. Como a surpresa é elemento constitutivo do enredo, a cada página as suposições dos leitores podem cair por terra, diante de algum novo elemento que faz com que uma nova linha interpretativa seja requerida.

Mas, afinal, por que essas obras?

Tendo delineado seus enredos, podemos ver que cada obra do *corpus* pertence a um tipo de subgênero da FC: uma é utópica, as outras três distópicas. Entre estas três, uma é pós-guerra nuclear, outra satírica e a terceira extraterrestre. Elas contribuem de modos diversos ao nosso objetivo de construir um mapa que vise compreender dialeticamente de que modo um instrumento de delimitação ou “contenção” ideológica pode ser ao mesmo tempo um veículo para a formalização dos medos e esperanças coletivas fundamentais. O texto exerce, então, uma função de dar forma a certos conteúdos da vida social ou das relações sociais (*a priori* também formas).

O recorte temporal escolhido é o de um momento convulsivo da história norte-americana, a consolidação da Guerra Fria, a dizer, os anos de 1950 – um período imediatamente após a Segunda Guerra, no qual mudanças estruturais do capitalismo ocorriam.

²⁰ Jameson, F. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres e Nova York, Verso, 2005, p. 297.

Seja através do corporativismo crescente e da consolidação dos processos de multinacionalização, seja pelo fato de tanto a ciência e a tecnologia quanto a ficção científica estarem passando por transformações, as faces do mundo mudavam e apresentavam novos problemas sem respostas efetivas ou simbólicas com as quais também a ficção científica buscou lidar. Assim, as obras escolhidas não exaurem, mas dão conta de uma gama de soluções possíveis, formando um corpo de futuros inventados que transformam o presente em um passado de algo diferente, visto como estrutura já terminada, fechada, e passível de análise e crítica.

Cântico para Leibowitz colabora para a nossa discussão em dois aspectos. Primeiro, ele é um aclamado²¹ livro sobre uma era pós-apocalíptica nuclear, tema recorrente na FC, mas que recebeu maior atenção no período da Guerra Fria. Segundo, porque ele é um dos modelos de abordagem da religião através da ficção científica. Já *Saia do meu céu!* mantém-se na mesma linha, mas, colocando em segundo plano a religião, enfocando a belicosidade e o perigo nuclear, em vez de se focar nas consequências da Guerra, ele se volta aos seus possíveis motivos e implica a questão da alteridade, do "eterno" inimigo.

Um fato importante é que os dois romances buscam solucionar o dilema da guerra, apresentado soluções contrárias. Essas duas alternativas de fechamento demonstram as diferentes maneiras de encontrar uma solução simbólica (no ato da escrita) para o mesmo problema. Para Miller Jr., em *Cântico*, o movimento cíclico do enredo nos dá a impressão de um certo fatalismo. O autor parece não ver alternativa e essa falta de alternativa só pode levar à destruição generalizada, seja de ordem material ou metafísica. Para James Blish, em *Saia do meu céu!*, a possibilidade de mudança é fato, e ela se dá através da transformação ética do ser humano, ou seja, a paz é abraçada, ainda que esta seja motivada por sentimentos nocivos a essa mesma ética de paz, como a coerção e o medo.

Há ainda, uma outra tentativa de fechamento que, na verdade, é uma suspensão: para Pohl e Kornbluth, em *Os Mercadores do Espaço*, seria impossível resolver as contradições do sistema capitalista, no qual o romance também se insere, não por negar o fato de que existe uma resposta, mas projetando-a para outro tempo, num futuro para além do imaginado, num outro lugar, só dela se tendo um vislumbre. Além disso, a presença deste romance para o mapeamento dos anos 1950 é importante, pois seus temas centrais vão ser a figuração de dois

²¹ O livro ganhou o Hugo, importante prêmio do gênero, em 1961.

aspectos sociais e econômicos fundamentais: a) o aumento desenfreado da produção de mercadorias e b) do consumo e seus vários efeitos colaterais, assuntos estes reprimidos nos outros romances.

Finalmente, temos um quarto objeto de análise, que nos permite ter acesso a outros aspectos da sociedade, principalmente o detalhamento de três momentos: o momento da revolução (ou mudança) e os períodos que a antecedem e seguem. Em “Invasion from Inner Space”, a captação da “estrutura de sentimento”²² dos anos 1950 é evidente (e sofre menos mediação que os outros romances, que se disfarçam em outros cenários e futuros remotos), sendo o que se propõe a ser: um relato, descrevendo a década (e suas consequências mais imediatas). Contudo, aqui também se apresenta uma solução simbólica ao dilema da existência nos anos 1950: a Revolução acontece e é bem sucedida. Diferente das três respostas anteriores, ele ilumina uma outra perspectiva, que precisa ser entendida e problematizada.

Como veremos nas análises a seguir, um dos problemas que se coloca na constituição do *corpus* são as lacunas na narrativa. Por exemplo, por que no mundo de *Cântico*, para Miller Jr, a catástrofe é inevitável? Por que “Invasores” é contado em primeira pessoa? Essas questões são apenas ilustração de muitas outras perguntas que não se respondem sem uma leitura mais atenta. Temos um indício para pensarmos sobre elas quando Jameson nos informa que o romance funciona como uma força centrípeta que reúne aquilo que na vida real está conectado, mas que parece estar separado. Consequentemente, a reunião de elementos – como as visões da ciência e suas relações com a arte, a religião – apresentará ‘falhas’ e são nesses pontos que se deve basear a análise do “inconsciente político”. Cada obra apresentará lacunas específicas, de acordo com a percepção consciente e inconsciente de seus autores, apesar dos materiais sociais mais explorados pelas narrativas serem comuns, afinal, formaram-se a partir de experiências sócio-históricas semelhantes²³.

²² Emprestamos o termo de Raymond Williams que o desenvolve durante sua obra para apontar como a arte (por meio de suas formas e convenções) articula certa estrutura ou sistematização ao conjunto de percepções e valores compartilhados por determinado grupo social em determinado tempo histórico.

²³ Adicione-se a essas ‘lacunas’ uma especificidade: há algumas características que diferenciariam a FC da “alta literatura”, mesmo em seu aspecto filosófico de figuração do inconsciente político. Um deles é que é a FC se vê, analogamente a outros subgêneros da paraliteratura, “primariamente como uma mercadoria”, nas palavras de Darko Suvin. Isso causará uma redução de padrões narrativos, enredos, personagens e linguagem, devido ao uso de denominadores comuns rebaixados que impedirão uma satisfação completa e duradoura aos seus consumidores, viciando-os a ler mais para obterem novas compensações momentâneas. Tal rebaixamento torna as fraturas mais evidentes, e esse será o ponto onde deverão ser exploradas. O que Jameson chama de “falta de densidade ontológica” ou a “inacreditabilidade” (*unbelievability*) marca a não-repressão das relações entre os

Complementando esses aspectos, há o de simbolicamente a FC “quebrar as barreiras de um mundo fechado e imutável”²⁴, ou seja, tornar evidente seu caráter de o mundo ser algo construído socialmente e que, portanto, pode (e deve) ser mudado. Eis o momento em que o leitor “está livre de toda a paralisia da natureza e do ser e [pode encontrar-se] no reino, ao menos simbólico, da práxis política e da mudança.”²⁵

Posições e Pressuposições

Antes de estabelecer melhor os conceitos que nos ajudarão nas análises, parece ser interessante realizar um levantamento histórico das discussões mais importantes. De acordo com Gary Westfahl, desde o começo do século XX, a crítica se compõe de sinopses, resenhas, *fanzines*, cartas de leitores, respostas editoriais, correspondência pessoal, encontros e convenções, estudos críticos publicados por pequenas editoras, introduções, prefácios e artigos publicados por editores, leitores, escritores e fãs.

Essa perspectiva é consequência histórica do já citado fechamento da FC em um campo especializado, na década de 1920²⁶. Em meados do século, podemos localizar uma segunda corrente a qual apontam os anos 1960 como ponto inicial. Antes desse período, a crítica *acadêmica* de ficção científica já acontecia, mas de forma bastante fragmentada e individual. Segundo Donald Hassler, em seu ensaio sobre os primeiros críticos da ficção científica, “mesmo que Philip Babcock Gove, J.O. Bailey, Marjorie Hope Nicolson, Thomas D. Clareson, e outros estivessem começando a construir carreiras acadêmicas a partir do estudo (parcial) da FC, eles o faziam como pioneiros solitários e auto-suficientes”²⁷. Seu foco mantinha a herança da crítica dita popular, que parecia “inspirad[a] pela idéia de fazer a

materiais sociais, diferente do que acontece na “alta literatura” (ou mesmo outros subgêneros da “paraliteratura”, como o romance policial).

²⁴ Jameson, *op. cit.*, p. 20.

²⁵ *Ibidem*, p. 308.

²⁶ Westfahl, Gary. “The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980”. In: *Science Fiction Studies*. (Julho, 1999) Disponível em: <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/78/westfahl78.htm> Acessado em: 02-05-2009. (tradução nossa).

²⁷ Hassler, Donald. “The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980”. In: *Science Fiction Studies*. (Julho, 1999). Disponível em: www.depauw.edu/sfs/backissues/78/hassler78art.htm Acessado em: 05-05-2009. (tradução nossa)

ficção científica ‘respeitável’, dando a ela ancestralidade distinta e um propósito social claro.”²⁸

Podemos dizer que a tradição crítica deu um passo fundamental com os *critical journals* dedicados à área da FC. Um dos primeiros foi *The Newsletter of the Conference on Science Fiction of the MLA*, organizado por Tom Claerson, iniciado em 1959. Depois dele, temos na Inglaterra o *Foundation* e nos Estados Unidos o *Extrapolation*, até que em 1973, é lançado o *Science Fiction Studies*. Publicado até os dias de hoje, este periódico trouxe à luz, desde seu lançamento, trabalhos intelectuais diversos que colaboraram com um estudo profundo sobre vários aspectos do gênero: história, forma, conteúdos (o que pensamos serem categorias indissociáveis).

Assim, gostaríamos de apontar na direção de certos estudiosos que contribuíram de modo central para o desenvolvimento teórico do gênero. São sujeitos singulares, já que estavam inseridos em um contexto diferente dos editores e fãs dos anos 1940, durante os quais a ação crítica era muito mais centralizada e diretamente ligada ao senso comum. O primeiro deles seria Darko Suvin.

Em 1972, com o ensaio “On the Poetics of the Science Fiction Genre”, ele estabelece uma abrangente análise teórica e histórica da FC. Através da dialética, ele define a ficção científica nos termos de uma literatura ‘não-realista’, mas, simultaneamente, uma variação moderna que “se reapropriou e refuncionalizou qualidades da escrita naturalista”²⁹. Além disso, o estudioso apresentou os pontos de contato entre a FC e (sub)gêneros anteriores que também recusavam relatos imediatos do mundo como um fato e, por conseguinte, geravam figurações e contextos ‘radicalmente diferentes’. Ainda que ligando a ficção a modos míticos, fantásticos e não-naturalistas. Suvin fundamenta a diferença entre esses gêneros e a FC na sensibilidade realista da última, ou ainda, no “supostamente factual (...) rigor científico extrapolativo e totalizante”³⁰ que é imputado à ficção científica³¹.

²⁸ James, E. *op. cit.*, p. 20.

²⁹ Moylan, *op. cit.* p. 42.

³⁰ Suvin, Darko *apud* Moylan, *Ibidem*, p. 43.

³¹ Um dos aspectos mais centrais na análise marxista da sociedade é o conceito da totalidade. Desde os trabalhos de Hegel, que serviram como base para os desenvolvimentos que Marx fez, até a tradição filosófica marxista do século XX, o pensamento de uma coletividade humana atravessando a história esteve presente. Fredric Jameson parte, por exemplo, da premissa que “a totalidade é humanidade é História” (Dowling, W. *Jameson, Althusser, Marx. An introduction to The Political Unconscious*. Londres, Methuen, 1984, p.38). Assim, se nada pode ser

Como resultado de sua teorização, ele chega à seguinte definição:

um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação do estranhamento e da cognição, cujo principal mecanismo formal é uma estrutura imaginativa alternativa ao mundo empírico do autor... ela se distingue pela dominância ou hegemonia narrativa do *novum* (novidade, inovação) validado pela lógica cognitiva.³²

Como uma espécie de resumo de sua teoria, esta máxima traz vários conceitos que foram posteriormente problematizados e reavaliados, mas sempre mantidos nessa relação dialética. Vejamos o que cada um implica:

O conceito de estranhamento provém de duas fontes: ele remete ao *ostranenie* dos formalistas russos e ao *Verfremdung* de Brecht. Já para Suvin, estranhamento é, antes de tudo, “a escolha de um enredo que seja não-realista, já que ele é determinado pelo *novum*.”

O segundo termo que consta na definição de Suvin sobre a FC é a cognição ou a lógica cognitiva. Aqui, temos o elemento que separa a FC do mito, da fantasia, já que a cognição concede racionalidade ao mundo imaginado e é o que o conecta ao mundo empírico. Essa categoria também recebeu críticas e reformulações na própria obra de Suvin. A princípio, posto que o processo de cognição estava relacionado à “domesticação do estranho” com objetivo de torná-lo familiar, ele denegaria e excluiria o incrível e o implausível do campo de conhecimento. Porém, o crítico decide expandir o campo de cognição, que antes excluía a cognição não-racional para uma ideia de que “toda criatividade humana, seja poética

pensado fora dos limites da história, esses limites se transformam nos limites do próprio pensamento. Jameson retoma que “a totalidade social é sempre irrepresentável, mesmo para os grupos de pessoas mais limitados numericamente; mas ela pode, às vezes, ser mapeada e permite que se construa um modelo em pequena escala, no qual tendências fundamentais e as linhas de voo podem ser mais claramente lidas. Em outras vezes, esse processo representacional é impossível, e as pessoas encaram a história e a totalidade social como um caos desconcertante, cujas forças são indiscerníveis”. (Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 14). Em outra obra, ele explica que a questão da totalidade está na obra de arte. Segundo Jameson, esta permite que a vida e a experiência sejam percebidas como uma totalidade: “todos seus eventos, seus fatos parciais são percebidos imediatamente como parte de um processo total, apesar de esse processo essencialmente social ser compreendido ainda somente em termos metafísicos.” Ele continua argumentando que essa sensação de totalidade não está no momento em que nos é dada uma explicação ideológica, mas na sua presença ou ausência do contexto social no qual o autor está inserido e retira os materiais para construir sua narrativa. Se essa sensação de completude e inter-relacionamento não está presente na vida, o autor não pode inventá-lo, apenas simulá-lo. (Jameson, *Marxism and Form*, . Nova Jersey, Princeton University Press, 1974.p. 169) O crítico conclui que “todas as polêmicas políticas e conceituais acerca da ‘totalização’ eram de fato argumentos sobre o fechamento narrativo”. (Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 210).

³² Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent, Kent State University Press, 1988, p. 66.

ou científica, racional ou emocional, conceitual ou não-conceitual, tem potencial cognitivo”³³. Como consequência, temos que a criatividade vira conhecimento.

Além disso, Suvin separa a noção de cognição como forma de razão crítica da “atualmente co-optada e comprometida razão instrumental”³⁴, que nada mais é senão uma ferramenta do capitalismo.

Através do *novum*, o estranhamento é materializado e se torna cognitivo: eis a estratégia formal que diferencia o conteúdo da obra de FC do mundo empírico do autor, servindo não apenas para localizar as tendências disponíveis em certo momento histórico, mas também, para apontar possíveis diretrizes radicalmente novas, em latência, naquele momento. Como uma categoria narrativa, o *novum* pressupõe a transformação do “conhecimento sócio-histórico em conhecimento formal”³⁵, ou seja, ele é uma categoria que dá materialidade a determinado fenômeno ou relação que se afasta da “norma de realidade do autor e do receptor implícito”³⁶ e que vai gerar todos os elementos do enredo, validando-o, deslocando e disfarçando a realidade, mas sempre correspondendo aos desejos e pesadelos de um indivíduo e de uma classe sócio-cultural específica.

É esta categoria do *novum* que vai determinar a consistência e relevância das relações presentes na narrativa. Como este processo se dá? Referindo-se ao texto de Marc Angenot intitulado “O paradigma ausente”, de 1979, Suvin indica que “qualquer história de FC sugere – no próprio ato de leitura do que foi traçado no texto – a existência de um ‘outro lugar’ tanto ilusório quanto necessário, um paradigma (no sentido semiótico) ausente ou fantasmático dando corpo a um mundo diferenciado”³⁷. Esse paradigma deve ser construído através de unidades sintagmáticas menores, suficientemente numerosas ou compatíveis com tal premissa ausente, para que ela seja cognitivamente validada. Assim, tomando o exemplo mais lugar-comum, numa história que se passa em um outro planeta, é necessário ao autor estabelecer, através de detalhes, a geografia dele, sua localização. Supondo-se ser um planeta habitado, descrever sua fauna e flora, sua história. Havendo ali humanos, deve ele descrever como se dão entre eles as relações cotidianas, a organização social. Todos esses aspectos são os

³³ Parrinder, Patrick. “Revisiting Suvin’s Poetics of Science Fiction”. In: *Learning from other worlds. Op. cit.*, p. 46.

³⁴ Moylan, *op. cit.*, p. 47.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*, p. 76.

³⁷ *Ibidem*, p. 67.

detalhes que formam um sistema que por ser complexo (como são as relações humanas) não consegue ser totalmente delineado pelos limites impostos pela forma do romance moderno³⁸.

Contudo, estas unidades narrativas não devem ser excessivamente explícitas, tampouco repetitivas, por demais circunscritas a um único ponto da narrativa, disparatadas ou esparsas, de modo a impedir que o leitor possa preencher por si as lacunas e construir um sistema conceitual, ou uma ‘ilusão de realidade’ análoga à construída pelos romances realistas ou históricos. Assim, Suvin conclui que a “única novidade consistente é aquela que constitui um sistema dinâmico e inconcluso”, mas consistente e bem distribuído ao longo do enredo³⁹. Dessa forma, o *novum* se configura como a razão de ser da narrativa, já que representa o (ainda) desconhecido inscrito no texto. Esta inscrição resultará em uma maneira diferente de relacionamentos que se desenvolvem no tempo e espaço da narrativa, exigindo a conexão, através do texto, do “eu do receptor com o Outro [textual]”⁴⁰.

Porém, tal categoria formal sofreu críticas e foi revisada por Suvin⁴¹. Primeiramente, ele apontou que não há nenhuma relação entre o *novum* e a “novidade”, tão cara ao sistema capitalista. Ele chamou este impulso da mercadoria de *pseudo-novum*, afinal, o processo de troca de mercadorias depende da rápida circulação e conseqüente necessidade de desenvolvimento de (aparentemente) novos produtos e imagens/conceitos. Para ilustrar, poderíamos tomar uma figura do imaginário popular disfarçado de ficção científica. No desenho *Os Jetsons* dos estúdios Hanna-Barbera, temos as aventuras de uma família no futuro. Casas em prédios de alturas estratosféricas, carros que voam, um trabalho baseado em apertar botões e uma empregada robô humanizada. O futuro parece naturalizar os elementos do presente, buscando eternizá-los. No caso da empregada, vemos com bastante clareza que essas novidades só reproduzem o mesmo padrão ou modelo da época em que a animação foi produzida, incapaz de configurar alternativas, como a de não existir tal lugar social de empregada, que da força humana submissa aparentemente foi deslocada para uma máquina,

³⁸ Talvez essa seja uma razão pela qual as séries de romances, as sagas, são tão comuns na ficção científica e na fantasia. Sem esquecermos o aspecto mercadológico do hábito do colecionador, de repetir fórmulas bem sucedidas, percebemos que muitas obras abrem a autores possibilidades de explorarem aspectos não antes explorados em seus universos imaginados.

³⁹ *Ibidem*, p.70.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 77.

⁴¹ Moylan admite que existiam motivos extraconceituais para tais críticas e eventual rejeição do conceito, já que o *novum* é uma categoria totalizante validada pela lógica cognitiva, surgindo no apogeu do vigor pós-estruturalista dos anos de 1980, que era contrário a operações totalizantes (identificadas com totalitárias) e identificava a cognição como racionalismo prescritivo e reducionista. (Cf. Moylan, *op. cit.*, pp.46-7).

cheia de emoções, de personalidade (um novo modelo de mercadoria, mais eficaz, que não prescinde de férias, não tem família etc.).

Além disso, Suvin rejeita as ligações entre o *novum* e o conceito reificado de “progresso” burguês. A própria fonte do conceito de *novum*, Ernst Bloch, sofreu uma falsa interpretação parecida, já que seu conceito do “impulso utópico da esperança” foi reinterpretado como a falsa utopia de que “a nova ordem do mercado oferece o lugar primordial para as experiências individuais de luta, sucesso e prazer”⁴². Assim, Suvin se alinha a Bloch no uso do conceito e na negação da forma burguesa e reificada de ‘progresso’. Além disso, em sua obra, o crítico dá conta de perceber que os espaços de contestação e ação política, que o *novum* tende a representar, são múltiplos e cambiantes, dando conta de possibilidades emergentes e inconclusas, aqui as influências de Suvin são Antonio Gramsci e Raymond Williams. Todavia, a categoria tem um “efeito revolucionário *apenas* se ela funciona numa relação dinâmica com as estruturas de sentimento mutáveis e historicamente específicas, a partir das quais ela se desenvolve e com o horizonte inominável da história em processo, na direção da qual ela tende”.⁴³

Assim, retrabalhando e refuncionalizando os conceitos que formam a definição suviniana, não podemos perder de vista algumas implicações: apesar de parecerem conceitos contrários, não é possível encontrar obra que seja puramente estranha ou cognitiva. A FC só funciona com o jogo entre tais conceitos,

gerando uma visão renovada e distanciada da realidade de um autor que rejeita, assim, relatos estreitamente empíricos e senso-comum, ainda que o faça pela representação de uma estrutura alternativa que é ‘realisticamente’ rigorosa e consistente nos termos de sua própria realidade provisional e na sua relação crítica com o mundo empírico. (...) assim, enquanto a novidade pode estar presente no conteúdo de qualquer gênero literário, na FC, o *novum* é o elemento *formal* que gera e valida todos os elementos do texto, de realidade alternativa ao enredo, personagens e estilo. Ainda assim, o *novum* é significativo apenas na medida em que efetivamente intervém no contexto histórico do autor.⁴⁴

O que podemos inferir, então, a partir destas linhas de Moylan é que Suvin consegue teorizar a dupla função da FC que é a de entreter e educar (respectivamente através do estranhamento e da cognição), por meio de um elemento formal legitimamente histórico que

⁴² Moylan, *op. cit.*, p. 47.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 44 e 48.

permite entender a instância criativa dinâmica e inconclusa de forma totalizante⁴⁵. Também, parece-nos interessante ressaltar que não podemos encontrar nenhuma obra, dentro ou fora da ficção científica, que seja completamente “estranhada” ou cognitiva, em outras palavras, pertencentes ao que Carl Freedman chamaria de níveis absolutos da tendência ficcional-científica: em algumas obras tal tendência é hegemônica e em outras, residual, não sendo, então, a obra classificada como FC⁴⁶.

Dito isso, gostaria de levar a discussão a outro autor que, em contato com os trabalhos de Suvin, também vem contribuindo, nas últimas décadas, com ensaios que têm relação próxima com a análise aqui presente. Começamos descrevendo os que não têm relação explícita com a ficção científica, mas que tratam do potencial utópico do gênero: em 1988, Fredric Jameson publica o ensaio “Cognitive Mapping”, cujo objetivo era mapear as possibilidades de uma nova estética que fosse capaz de questionar a lógica e a prática sócio-econômicas do capitalismo tardio. Segundo ele, é necessária “uma estética que, embora dialética, vá além dos limites do modernismo e pós-modernismo, mas, mantendo as características tradicionais de ser capaz de ‘ensinar, comover e dar prazer’”⁴⁷. Assim, o *cognitivo* ganha um novo fôlego e torna-se central em sua análise da cultura. Para tanto, Jameson argumenta que cada fase de transformação do capital possui um *espaço* social característico: o capitalismo clássico teve por característica transformar o espaço heterogêneo dos feudos e reinos em uma homogeneidade cartesiana, através do processo das *enclosures*⁴⁸; no capitalismo de monopólio, o social excede o individual, já que o império se distende em âmbito global e as contradições entre sujeito e sociedade se acirram. Afinal, o terceiro momento, o capitalismo tardio, aparta do indivíduo a experiência. Ele já não consegue dar conta da verdade do sistema; então, os macro-processos políticos, econômicos que estruturam a existência social e a vida cotidiana se distanciam. Se a totalidade das relações se torna indisponíveis ao sujeito, “a causa ausente [de tais relações]... nunca pode emergir na presença da percepção”⁴⁹, ou seja, no nível da percepção subjetiva, o funcionamento do sistema se

⁴⁵ Por vezes, diversos elementos. A discussão sobre a possibilidade de um princípio organizador (novum) ou princípios múltiplos aparece eventualmente na bibliografia, na forma de uma pergunta em Parrinder, *op. cit.*, p. 43 e extensivamente no ensaio “Realism and Fantasy” de Julius Kagarlitski em *SF: the Other Side of Realism*. *Op.cit.*, pp. 29-52.

⁴⁶ Freedman, *op. cit.*, pp. 20-1.

⁴⁷ Moylan, *op. cit.*, pp. 56-7.

⁴⁸ Processo também conhecido como *cercamentos* que se iniciou na Inglaterra, já no século XV, e teve por objetivo transformar as terras comuns em propriedade privada.

⁴⁹ Jameson, “Cognitive Mapping”, *apud* Moylan, *op. cit.*, p. 57.

torna tão abstrato que, ainda que se perceba uma causa – a contradição que forma e subjaz o sistema –, sua totalidade é individualmente irrepresentável (ou se tornaria um paradigma ausente, na linguagem semiótica de Angenot).

Temos, hoje, um sujeito que sofre desta “cegueira” conceitual ou perceptual, que se estende coletivamente para a impossibilidade ou dificuldade de coordenar as ações políticas locais com as internacionais, até o ponto de se não enxergar ações coletivas como perspectiva. Assim, o que se faz necessário é uma “nova forma de conceituar a realidade vigente”, afinal, o sujeito prescinde de alguma forma de relação com suas condições de existência. Jameson vê no “mapeamento cognitivo” uma ferramenta para coordenar ou mediar essa impossibilidade de representar, “por meio de representações conscientes ou inconscientes” que permitem análises, interpretações, reutilizações. Somente uma noção de totalidade das relações sociais permite a chance de imaginar a possibilidade de mudança de tal sistema (levando em conta que o processo seria interessante tanto no nível do indivíduo quanto aos projetos políticos coletivos). A nova estética deve, então, “mediar entre as exigências imediatas do cotidiano e os valores e visão transcendentais que mantêm tal imediatismo vivo e em movimento”⁵⁰. Portanto, a busca por uma forma de integrar o modo em que vivemos a uma visão materialista de transcendência é vital. Jameson admite que ela deve ter um aspecto

social e cultural, envolvendo a tarefa de imaginar como uma sociedade sem hierarquia, uma sociedade de pessoas livres, uma sociedade que tenha de uma vez por todas repudiado o mecanismo econômico do mercado, possa de alguma forma fazer coerência.⁵¹

Em suma, a tarefa de imaginar algo que ainda não existe, mas que faça coerência, sendo *a priori* idealmente e racionalmente realizável, de forma a integrar a experiência vivida cotidianamente ao horizonte utópico das possibilidades de mudança (o transcendente), numa chave não apenas do individual e sim, coletiva, liga este ensaio à discussão a respeito da função, definição e crítica interpretação da FC e da arte em geral.

Mas como seria feito este mapeamento cognitivo? É Jameson que nos responde através de outro ensaio, primeiramente publicado em 1979⁵². Ainda sem se referir à ficção

⁵⁰ Moylan, *op. cit.*, p. 59.

⁵¹ Jameson, “Cognitive Mapping”, *apud* Moylan, *op. cit.*, p. 60.

⁵² Republicado em Jameson, Fredric. “Reification and Utopia in Mass Culture”. In: *Signatures of the Visible*. Nova York e Londres, Routledge, 1992.

científica diretamente, Jameson aponta duas categorias que formam qualquer objeto cultural, a reificação e a utopia, as quais uma visão crítica deve dar conta de mapear e interpretar. Esses dois termos, com sua história particular, assim como o estranhamento e a cognição, criam uma relação dialética, não podendo existir isoladamente, já que ao representar um deles, o produtor cultural (o escritor, no caso da literatura) necessariamente dá materialidade ao outro.

A reificação, lembra-nos Jameson, é um processo histórico que foi extensivamente discutido por Georg Lukács em seu livro *História e Consciência de Classe*. Lukács parte dos apontamentos de Marx sobre o processo no qual as relações entre seres racionais parece dar lugar às relações entre coisas. O filósofo havia explicado n’*O Capital* que o trabalho humano havia sido transformado em apenas mais uma mercadoria. Assim, num mundo dominado pela lógica das mercadorias, as relações sociais têm a aparência de acontecerem entre mercadorias ou coisas (mas continuam sendo relações sociais). O que Lukács busca, então, é enfatizar que “a atividade de um homem, seu próprio trabalho torna-se algo objetivo e independente dele, algo que o controla por meio de uma autonomia que é alheia à humanidade”⁵³. O elemento humano vai perdendo espaço. Juntando-se a este processo de “objetivização”, descrito por Marx, o conceito de reificação de Lukács tem o sentido ampliado pelo procedimento de especialização descrito por Max Weber. O argumento de Weber que Lukács assimila é que o capitalismo, ao maximizar a divisão social do trabalho a um ponto extremo, fragmenta os processos de produção e distribuição em unidades cada vez menores em busca de uma maior eficiência. Este processo, chegando até as mercadorias, se espalha por toda a vida social, na medida em que tudo nela passou a ser separado e a ter um valor. Como consequência, Jameson aponta, “unidades tradicionais ou ‘naturais’, formações sociais, relações humanas, eventos culturais, até sistemas religiosos são sistematicamente quebrados com objetivo de serem reconstruídos mais eficientemente, sob as formas de novos processos”⁵⁴. De certa forma, para além de um processo econômico, a reificação passa a ser um modo de perceber o mundo.

Seguindo nossa exposição, as mudanças econômicas do capitalismo vão se imprimindo na forma de pensar das pessoas. Cerca-se o pensamento, como nas *enclosures*; ampliam-se as relações a ponto de diferenciar cada vez mais o mundo externo e do interno,

⁵³ Lukács, G. *History and Class Consciousness*. Tradução de Rodney Livingstone. Cambridge, MIT Press, 1971, p. 87.

⁵⁴ Jameson, “On Interpretation”. In: *The Political Unconscious*. Londres, Routledge, 1981, p. 63

como no imperialismo; e, finalmente, a percepção do mundo, como consequência do próprio processo reificante, fica parcial e fragmentada. Torna-se difícil ter acesso à totalidade das relações. Isso resulta em algo que o próprio Marx já havia desenvolvido em sua obra *O dezoito brumário de Louis Bonaparte*: um “fechamento ideológico”, que aponta as limitações impostas pelos processos históricos para impedir uma aproximação da verdade sobre a totalidade das relações que, por serem as de dominação, são intoleráveis e precisam fazer escondidas sob a superfície social⁵⁵. Escondidas como estão, sendo negadas, abre-se um espaço para uma verdade substituta *necessária* que dê conta de explicar a existência, concedê-la certa coerência. Jameson chama tal verdade substituta de estratégia de contenção (*strategy of cointainment*)⁵⁶.

O processo de reificação, por via da estratégia de contenção, se fará presente na lógica da estrutura mercadoria que passa dominar todas as outras esferas da vida, fragmentando e imputando um valor a tudo, ocultando as relações, por exemplo, as que existem entre produção e consumo ou entre imaginação e história. Como esta lógica vai permeando todas as relações sociais (ou seja, ainda que negue a totalidade, funciona de forma totalizante), certamente ela se instala na arte, que mesmo sendo incompleta ou reprimida – pela fragmentação do pensamento – torna-se uma resposta simbólica aos questionamentos humanos, uma verdade substituta ou uma forma de compensação.

O que notamos, então, é um movimento de duas mãos no cerne da própria arte. Por um lado, ela é ideológica porque reprime ou nega as contradições entre liberdade e dominação. Por outro, possui inerentemente uma função utópica, já que “a obra de arte não somente expressa a ideologia, mas por conceder a ela uma representação estética e figuração, acaba atuando como seu virtual desmascaramento e autocrítica”⁵⁷.

Dessa forma, notamos que a arte tem uma característica que contradiz o processo de reificação, que fragmenta e aliena: ela tenta dar coerência ao mundo através de sua organização e junção de elementos. A ideologia aqui acaba se tornando seu reverso e se torna

⁵⁵ O que precisa ficar claro é que em vez de ser criado por uma classe dominante específica que conscientemente o utiliza para a manutenção do seu sistema de dominação, este fechamento implica a ocultação da verdade a *todas* as classes envolvidas, negando *necessariamente* meios de compreensão do processo, mesmo se mantendo certo grau de compreensibilidade, o que torna a vida possível: a organização do capitalismo atingiu um grau tão elevado de abstração que qualquer indivíduo, *de qualquer classe*, não tem percepção da totalidade.

⁵⁶ William Dowling em seu capítulo acerca do conceito de totalidade na teoria de Jameson faz um resumo dessas ideias, *op. cit.*, pp. 38-56.

⁵⁷ Jameson, Fredric. “Reification and Utopia in Mass Culture”. *Op. cit.*, p. 33.

utópica a partir do momento em que o conteúdo histórico adquire certa materialidade e expressão inicial para que possa subsequentemente ser manipulado ou contido.

Assim, a utopia também é um princípio que rege a arte (e como Ernst Bloch demonstrou em seu *O Princípio Esperança*, todos os fenômenos individuais e coletivos), como figuração inicial ou vislumbre, afinal,

ansiedade e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de modo que as obras da cultura de massa [que inclui a ficção científica], mesmo que a sua função esteja na legitimação da ordem existente – ou de uma ordem pior –, não podem ser executadas sem desviar de tal legitimação, as fantasias e esperanças mais profundas e fundamentais do coletivo, às quais, ainda que numa figuração distorcida, [as obras], consequentemente, terão dado voz.⁵⁸

Na ficção científica, o caráter utópico desse vislumbre é maximizado pelas possibilidades que o futuro apresenta como “ruptura”, não apenas no âmbito individual ou tecnológico, mas no sentido da transcendência em direção a um novo paradigma. Parte da obra atual de Jameson foca o estudo do conceito de Utopia e é especialmente nela que nos basearemos.

Os caminhos

Assim, depois de apontar características gerais do gênero e elencar os personagens principais da nossa análise – os romances e o conto – podemos dar um novo passo. O capítulo seguinte, intitulado “Elementos da Narrativa”, vai debater de que forma a linguagem se organiza a partir de um *estilo*, que determina a forma das frases e interage dialeticamente com a obra como um todo, estabelecendo paradigmas e *novums* de forma diversa, depois, negando ou reprimindo-os. Na medida em que as categorias como foco narrativo, espaço e tempo forem apresentadas, entenderemos de que modo as obras historicizam certos aspectos do presente empírico dos autores, inscritos na própria maneira de organizar a narrativa.

Depois, no capítulo intitulado “Um mundo ou nenhum”, selecionaremos um aspecto determinante ao gênero, a ciência, para estudar como os objetos dão forma a ela, tão diversamente (e dialeticamente) quanto possível. Não temos pretensões de exaurir o assunto, ainda que tentemos ultrapassar a barreira do superficial, seguindo o próprio desenvolvimento histórico da narrativa. Buscaremos lidar com os aspectos do realismo e da fantasia em cada uma das obras, mostrando de que maneira as representações da ciência contribuíram para

⁵⁸ *Ibidem*, p. 30.

estabelecer uma tentativa de pensar alternativas para o modo com que essas estruturas se configuravam na realidade histórica e como os limites conscientes e inconscientes dos autores serviam ao propósito de restringir ou neutralizar tais alternativas.

Finalmente, concluiremos com o capítulo “O fechamento”, no qual buscaremos entender de que modo a utopia se inscreve nas obras, onde e como ela é reprimida pelos limites sócio-históricos do gênero, focando a visão de progresso que trazem e principalmente o episódio de finalização das narrativas. Afinal, quais fatores da utopia podem nos ajudar a desenvolver um ponto de vista crítico e engajado na busca pela ruptura com a ordem vigente e emancipação da humanidade.

Capítulo 1: Elementos da Narrativa

“— Receio não ter ouvido bom para música.

— Gostaria que nossas escolas encarassem essa questão como um sério defeito físico, tão sério quanto a falta de uma perna, e compensassem essa deficiência através de um treinamento especial; mas não é o que ocorre e paciência.” (SMC, 29-30)

A linguagem

No momento em que nos debruçamos sobre um novo objeto de ficção científica, seja um romance, um conto ou um filme, ou sobre qualquer materialização da arte em geral, percebemos que ele segue certas regras, que o colocam em oposição a ou em consonância com outros produtos culturais, identificados a partir de suas semelhanças e diferenças. Segundo já estabelecido, a dialética entre cognição e estranhamento, por via do *novum*, nos exemplos literários, é apresentada através da linguagem. Assim, começaremos por avaliar de que modo a linguagem utilizada nos objetos selecionados para esta análise constrói e é permeada por particularidades que os marcam como ficção científica.

Tomando como ponto de partida os parágrafos iniciais de *Saia do meu céu!* e de *Mercadores do Espaço*, veremos diferentes formas de estabelecer como o *novum* é introduzido nas primeiras linhas, em um processo similar ao esse que vai se desdobrando por todo restante do texto:

Enquanto eu me vestia naquela manhã, eu repassava mentalmente a longa lista de estatísticas, evasões e exageros que eles esperariam no meu relatório. Minha seção – Produção – tinha sofrido de uma longa série de doenças e demissões, e não se pode fazer o trabalho sem pessoas para fazê-lo. Mas a Diretoria provavelmente não aceitaria isso como desculpa.

Eu esfreguei sabão depilador no meu rosto e o removi com o fio de água que saía da torneira de água potável. Um desperdício, devo admitir, mas pago os impostos e a água salgada me dá coceira. Antes que tivesse removido toda a espuma, o fluxo parou e não recomeçou. (ME, 1)

Estendendo-se por toda a linha do horizonte, o mar refulgia e deslizava ao longo do casco do cruzador de reconhecimento, à claridade vermelha do meio-dia. O sol vermelho, incidindo do zênite diretamente sobre o convés, tudo coloria, salvo a sombra mais próxima de cada homem, aquela das três que os antigos chamavam de Alma. (SMC, 11)

No primeiro excerto, em *Mercadores*, temos a descrição de uma atitude cotidiana. Um determinado sujeito conta o que pensa e faz num determinado período do dia. Primeiramente, notamos a presença do pronome pessoal “eu”, o que já delimita o ponto de vista do qual a história parte. O narrador informa sua profissão, que está enquadrada como uma posição dentro de uma seção, e a palavra “relatório”, que está normalmente associada à prática corporativa de reportar as ações a uma outra instância (reforçado pela palavra “diretoria”). Esse parágrafo, então, não difere muito do que se esperaria encontrar em um romance realista. Nele, temos a caracterização das ações de um personagem e do ambiente de seu trabalho, que, em seguida, se amplia e abrange o exterior. No parágrafo seguinte, temos um primeiro momento de estranhamento. Ainda que continuemos encontrando a descrição de uma ação habitual matutina – de fazer a barba – há, também nesse parágrafo, a presença de dois elementos que incorporam e revelam de forma fragmentária movimentos essenciais de toda a narrativa: o sabão depilatório e a presença de duas torneiras, uma de água salgada e outra de água potável.

Por um lado, o sabão depilatório registra a presença de produtos que poderiam existir, mas que não possuem referentes na realidade empírica dos autores e do leitor da época⁵⁹. Além dele, podemos citar outros exemplos similares de objetos da mesma condição que as duas torneiras mencionadas, tais como o composto de carne sintética, o “Franguinho” (p. 76, *passim*), ou filtros anti-fuligem (p. 10), que revelam a possibilidade de a sociedade construída no romance pesquisar e desenvolver novas mercadorias, ou dar nova roupagem às mercadorias já existentes (como acontecerá com o café, refrigerante, cigarros, produtos estes que já existiam então, mas que são associadas a novas marcas fictícias), produzindo diferentes formas de higiene, de alimentação, lazer etc., sem, contudo, transcender a forma-mercadoria.

Além dele, observamos um segundo problema central para a estrutura do romance: a apresentação do racionamento de água potável, escassa por problemas ecológicos. Tal escassez desencadeia novas relações entre os bens já em uso e, conseqüentemente, entre as

⁵⁹ Ainda que a patente de um sabão depilatório tenha sido registrada em 1934, tal produto não parece ter obtido sucesso na produção massificada até os anos 1980 – ainda assim na forma de cremes ou pastas e não em barras de sabão (cf. Registro de patentes norte-americano. Disponível em: <<http://www.freepatentsonline.com/4121904.html>>, acessado em: 25-08-2008). Também, numa entrevista, Samuel R. Delany, escritor e crítico de ficção científica, chama atenção para o diferente tratamento interpretativo que se deve dar a essa frase, mostrando que mesmo para um falante nativo, ela provoca um estranhamento (cf. “The Semiology of Silence”. In: *Science Fiction Studies*. Retirado de: <http://www.depauw.edu/sfs/interviews/delany42interview.htm>. Acessado em: 03-08-2008.)

palavras que os designam: era possível encontrar nos banheiros das casas de classe média dos anos 1950 torneiras de água quente e de água fria, mas não torneiras de água salgada. Por sua impropriedade aos usos humanos, a água salgada remete a um questionamento acerca da necessidade de seu uso, contrapondo-se ao da água doce, que é mais importante; porém, mais escassa como recurso natural e que necessita passar por processos onerosos para tratamento ou dessalinização. Assim, dois elementos do *novum* se materializam nos primeiros parágrafos desse romance.

O segundo excerto, proveniente de *Saia do meu céu!*, demonstra uma ordem um pouco diversa. Dentro da tradição das histórias de aventura, uma voz impessoal estabelece suas impressões dos arredores e sua localização espacial e temporal. O barco de reconhecimento, por remeter a um ícone bélico ou científico, já presente na realidade empírica, não provoca nenhum tipo de choque no leitor, mas o estranhamento se apresenta na frase seguinte. Ao estabelecer o tempo, meio-dia, a imagem à qual o leitor é remetido não é a da claridade vermelha evocada. A vermelhidão do sol, que só ocorre nos períodos de nascer e pôr do sol, contrasta com o horário estabelecido. Para que não haja nenhuma dúvida sobre o estranhamento proposto, confirma-se na sequência que se trata de um sol *vermelho*. Tal estranheza aumenta ainda no mesmo parágrafo, pela menção do fato de os homens projetarem três sombras e, ademais, de elas possuírem um nome. Aqui, a sensação de estranhamento é maior, pois elementos pertencentes ao mundo referencial do leitor, como homens e barco, são postos lado a lado com elementos que não pertencem a tal conjunto, como um sol vermelho e uma multiplicidade de sombras, cuja natureza será explicada no parágrafo seguinte. Desse modo, o estranhamento se racionaliza. O fator que proporciona essa aceitabilidade é a localização extraterrestre em que a ação ocorre e na qual as sombras aparecem.

A ação, conforme vemos no desenrolar do romance, é espacialmente deslocada para um “apêndice marginal” de um sistema estelar qualquer. Tal deslocamento não acontece em nenhuma das outras obras, já que elas são ambientadas na Terra, e poderia ser interpretado como um sintoma que vai nortear toda essa narrativa. Seria tal artifício da narrativa uma necessidade de distanciar (simbolicamente) o foco do questionamento do autor, a dizer, a xenofobia como um sentimento literalmente universal, não apenas terrestre ou humano (ou histórico)? Seria uma estratégia usada pelo autor para enfraquecer o efeito catártico do herói? Poderíamos, ainda, ler esse deslocamento como um possível fruto do ambiente repressivo dos

anos 50, da censura que poderia vir a realizar-se, caso a tese do autor do romance versasse exatamente sobre dois povos da Terra que possuíssem características (ideológicas e físicas) análogas aos desses planetas distantes, sem maiores mediações?

Os elementos observados nesses primeiros parágrafos de *Mercadores do Espaço* e *Saia do meu céu!* ainda não são suficientes para responder a essas perguntas, ainda que eles já abriguem hipóteses que satisfaçam essas dúvidas. Pela precocidade dessas hipóteses, não seria possível desenvolver mais largamente esses questionamentos e, por isso, eles ficarão em suspenso até que reunamos mais elementos para desenvolvê-los.

Para realizar tal desenvolvimento, podemos partir da percepção de que os estranhamentos que vimos até agora, que ocorrem no nível micro-textual, por meio dos neologismos ou dos deslocamentos espaciais, são representativos do que acontece em todo o desenvolvimento do enredo, no qual temos uma sobreposição constante de elementos conhecidos e desconhecidos. Como deve o leitor lidar com o *novum*? A explicação mais a contento parece estar no ato de leitura: tal ato exige não que os leitores “apliquem ‘as normas, regras, convenções e similares’ do seu mundo empírico, mas, em vez disso, [que] assum[am] uma explícita ‘inteligibilidade paradigmática que é tanto ilusória quanto necessária’”⁶⁰. Isso significa que eles precisam aderir a uma organização de mundo (paradigma) em que praticamente tudo pode acontecer, mas que não existe de fato, e cuja existência simbólica parece tanto libertar a imaginação quanto conceder certo efeito de totalidade ao que é fragmentário (e por isso ilusório). Ao tomar contato com um texto de FC, torna-se necessário reconstruí-lo por uma perspectiva de dois movimentos: um pelas palavras escritas na página e outro pelo “paradigma da sociedade alternativa que é ‘simultaneamente sugerido na mensagem textual e ausente dela’”⁶¹. Outro modo de dizermos isso seria afirmarmos que para criar a totalidade possível do mundo especulado, o autor não poderá nunca criar o completo paradigma social (ou sua impressão). Isso difere do procedimento adotado pelo romance realista, pois suas lacunas de ordem espacial e social são mais rapidamente preenchidas com as suposições e pressuposições existenciais do leitor.

⁶⁰ Angenot, Marc. “The Absent Paradigm: An introduction to the Semiotics of Science Fiction” *apud* Moylan, *op. cit.*, p. 50.

⁶¹ *Idem.*

Vejamos como isso se dá nas obras selecionadas. Em *Saia do meu céu!*, por exemplo, lemos sobre um mundo organizado em Estados que guerrearam entre si e que, no momento da narrativa, experimentam uma trégua devido a elementos externos (a descoberta da população do outro planeta – Rathe). Poderíamos inferir que os habitantes de Home, mesmo tendo seis dedos e resquícios de guelras (possivelmente sendo produtos de um processo evolutivo diferente, diretamente dos anfíbios, não dos mamíferos), usem uma linguagem, roupas, morem em casas e organizem-se politicamente? Ainda, qual é o sistema econômico que subjaz essas formações políticas? Como se organizam as ações cotidianas dos membros de Home? Sabemos que há profissões como a de cientista ou de médico e instituições, como escola e imprensa, mas disso poderíamos inferir a existência de filósofos, espiões, universidades e uma organização de nações, elementos que o romance não apresenta textualmente, mas que existem na realidade empírica?

Em *Um Cântico para Leibowitz*, podemos notar a reconstrução modificada de um paradigma em cada uma das suas três partes: um retorno à idade média, após uma guerra nuclear na primeira parte – configurando-se um mundo que possui elementos residuais diversos da época medieval que conhecemos –; na segunda parte, o renascimento da ciência, acompanhado de técnicas e formas de organização sociais indisponíveis até então no romance (vilas e clãs, por exemplo). Na terceira, sugere-se que a sociedade seja mais avançada do que aquela dos anos 1950, com naves explorando as estrelas. Mas como se selecionam os cosmonautas? Quem controla as missões e com qual objetivo? Quem financia a construção das naves e quem arca com o custo de viajar nelas? Essas são perguntas que o texto não tenta ou consegue responder e que iluminam nosso argumento sobre uma ausência constitutiva do gênero, que não permite preenchimentos lógicos automáticos, já que os outros elementos que são apresentados mostram distanciamento do que seria esperado, ou seja, são constituídos por um certo senso de surpresa.

Vemos uma lista de mudanças sociais na segunda parte do conto “Invasores do espaço interior”, quando o narrador passa a descrever o que havia acontecido após a revolução da consciência, tornando quase impossível sabermos como se deram as alterações dos elementos que ele não menciona. Tanto que a quantidade de palavras (ou páginas) dedicadas à descrição rememorativa dos anos 1950 (10 páginas) é bem maior que aquela porção do conto dedicada a descrever o mundo que havia se formado após a revolução causada pelos

computadores (4 páginas). Por exemplo, uma das lacunas do conto está em explicar as consequências da mudança de consciência das pessoas não só nos Estados Unidos, mas também em todo o mundo. Uma das poucas menções que ocorria fora da realidade norte-americana está no seguinte excerto:

Bom seria se esta nuvem pestilenta de verdade pudesse ter se mantido dentro daquela sala, em quarentena, pra ser sincero. Mas ela estava fora antes que alguém pudesse pará-la, correndo pelas ruas e vilas, rodovia abaixo e até em remotas áreas do interior, saltando montanhas, rios, e até cruzando oceanos. (IEI, 149)

Essas ausências de informação constitutivas são explicadas por Darko Suvin. Seguindo sua linha de raciocínio, a inteligibilidade de um texto só ocorre com a sua inserção em um contexto. Então, no caso da FC, a narrativa será organizada pela exploração de novas possibilidades de interação, mas a novidade deve ser “historicamente determinada e criticamente avaliável”⁶². Assim, aquilo que é excluído do texto não pode deixar de ser reinscrito nele tacitamente, pois se notará não apenas que o sol é vermelho, mas que é vermelho-e-não-amarelo (como no caso de *Saia do meu céu!*). Para atingir a coerência, cada proposição em um texto qualquer, necessariamente, oferece uma pressuposição implícita, que na verdade é um dado histórico ou lugar-comum ideológico. Sua função é a de estabelecer e manter as regras e convenções de credibilidade ou verossimilhança de um texto ou grupo de textos. Por esse motivo, a narrativa só se fará compreensível “integrando conhecimento sócio-histórico em conhecimento formal”⁶³. O *novum* é atualizado e explicado a cada diferente narrativa e vai variar em riqueza de construção, consistência e relevância das relações.

Numa situação narrativa ideal os detalhes serão suficientemente numerosos e precisamente direcionados de modo a produzir uma gama de implicações lógicas do *novum* e, dessa forma, sugerir um universo coerente cujas relações são *significativamente diferentes* das relações consideradas normais pelo leitor. Os elementos narrativos não devem ser esparsos demais, nem circunscritos demais, nem díspares demais. A organização destes deve evitar torná-los demasiado explícitos ou de caráter repetitivo, mas deve “engajar a capacidade imaginativa do leitor para completar as lacunas no paradigma e criar uma ‘ilusão de

⁶² Suvin, *Positions, op. cit.*, p. 45.

⁶³ *Ibidem*, p. 66.

realidade’, análoga à do romance histórico ou ‘realista’, num balanço inteligente entre o posto e o pressuposto.”⁶⁴

Ainda nos lembra Suvin que a interação entre as relações no universo ficcional e as relações no universo empírico criam um certo tipo de liberdade para o leitor: a novidade deve ser aquela que constitui um sistema dinâmico e com um final aberto (*open-ended*). Porém, esse ideal constitui, para o crítico, um extremo *optimum* que não constitui a massa de FC produzida. Há, por outro lado, o extremo *pessimum*, no qual o *novum* pode ora ser banal por apresentar detalhes que se reduzem a elementos cotidianos, como histórias de aventuras ou amor, ora trazer incoerências, esquematismos, confusões conceituais.

Tratam-se aqui de dois extremos e não do que existe na realidade das obras de ficção científica, apesar de algumas delas se aproximarem de tais estados. O que temos é, então, uma gama de obras em um meio-termo no qual os dois modelos (*optimum* e *pessimum*) interagem e se contaminam. Assim, nos romances e no conto escolhidos percebemos fragmentos envoltos por aspectos ideológicos de banalização e deslocamento conceituais. Não obstante, a soma dos fragmentos permite um vislumbre do desejo de ver um mundo renovado, radicalmente diferente.

Por ser um mundo onde “tudo” pode acontecer (não no mesmo objeto, pois cada construção trará seus limites históricos), a transformação do próprio universo dentro do mesmo romance, por meio de um uso peculiar das fórmulas e convenções, torna-se possibilidade. Com base nisso, poderíamos afirmar que, na análise de uma obra de FC, deve-se estabelecer, antes de qualquer movimento interpretativo, os pressupostos do seu processo de leitura. Nas palavras de Samuel Delany, “a FC [seria], de fato, uma linguagem”⁶⁵, ou seja, ela pode (como o faz a poesia) criar um padrão próprio de ruptura com a própria linguagem, re-significando metáforas e frases comuns, até o ponto de construir frases que só façam sentido dentro do universo narrado. Sendo partes integrantes e reveladoras, ainda que nunca de forma integral, do impulso radical que é reprimido, a FC se alinha a outras propostas estéticas com as quais o leitor é induzido a estabelecer um contrato, por meio da

⁶⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁶⁵ “Samuel R. Delany” In: Platt, Charles. *Dream Makers*, Berkley Books, 1980, p.71. Constando como uma das mais importantes vozes da FC, Delany se insere, tanto como autor quanto como crítico historicamente num período no qual a ficção científica, mormente na sua vertente institucionalizada, sua presença na academia, buscava se firmar e pleiteava para si um *status* similar aos das outras manifestações artísticas estabelecidas.

decodificação de suas peculiaridades, obedecendo à lógica que cada tipo de arte apresenta. Vejamos alguns exemplos em “Invasores”:

Meus contemporâneos me consideram como um dos últimos duro-de-morrer, que eu suponho ser uma descrição adequada a um homem que adiou sua morte por duzentos e vinte e sete anos e ainda sonha em estar num mundo que ele conheceu na sua juventude aos quarenta e cinco. (IEI, 134)

Com injeções moleculares que eles nos aplicam, meus tecidos celulares se recusam a desgastar. Posso verdadeiramente dizer que não me sinto nem um dia mais velho do que cinquenta anos atrás quando tinha meus cento e poucos. (IEI, 156)

No primeiro caso, temos o adjetivo duro-de-morrer (*die-hard*), logo no parágrafo de abertura da narrativa, que reflete uma certa condição especial na qual se encaixa a pessoa que narra. Ao invés de seu sentido corriqueiro, denotando uma pessoa conservadora ou resistente a mudanças (o que o personagem não deixa de ser), a palavra assume um aspecto significativo diferente, indicando recusa à morte. Tal condição é reforçada pela premissa de longevidade sobre a qual toda a história se fará possível. Contudo, não é lícito, ao leitor, reconstruir uma causa de tal possibilidade. Há várias alternativas: uma, científica, por meio de processos químicos regeneradores, cirúrgicos ou eletrônicos (em latência atualmente). Outra forma, seria a mágica, na qual poderes transcendentes concederiam certa longevidade a alguns. A narrativa toda se desenvolve e a premissa que possibilita tal conhecimento é reprimida, ainda que se perceba a inexistência de qualquer outro elemento fantástico, que tornaria mais verossímil a hipótese mágica. Finalmente, na segunda parte do excerto, que se localiza no fechamento da narrativa, há a explicação sobre a natureza da origem da longevidade, graças a um processo químico-físico acessível a todos, o que possibilita entender todo o conteúdo da narrativa como um subproduto do desenvolvimento técnico. Isso causa uma ruptura com o padrão de incerteza sob o qual a narrativa estava, até então, apoiada de modo a configurar um novo padrão de interpretação validado pela emergência dessa informação.

Sentiam que era inevitável, como o próprio destino, que uma raça como a deles saísse a conquistar as estrelas. Conquistá-las várias vezes, se preciso fosse, e, certamente, fazer discursos a respeito das conquistas. Mas era também inevitável que tal raça sucumbisse outra vez a antigas moléstias nos novos mundos, como sucedera na Terra, na ladainha da vida e na liturgia especial do Homem: versículos por Adão, réplicas pelo Crucificado. (CL, 223)

Já esse excerto de *Um cântico para Leibowitz* deve ser tomado a partir de sua posição dentro da narrativa como um todo. Até esse ponto, nas primeiras duas partes do

romance, parte-se da premissa que a ciência havia regredido a uma forma rudimentar e pré-mecânica. Dessa forma, imagens do planeta visto por fora e do homem como desbravador das estrelas, invalidam a continuidade da existência dessa pressuposição. É necessária uma reestruturação do enredo e entende-se que provavelmente há um hiato entre o final da segunda parte e o começo da terceira. O próprio distanciamento da ação já é marcado no distanciamento tempo-espacial (mais-que-perfeito na tradução, fora da Terra no original), ao dizer que as moléstias, às quais o leitor não tem acesso, “tinham se sucedido” (*even as on Earth before*). Porém, essa nova configuração vai se romper na sequência de algumas linhas após essa abertura da terceira parte. A ação é novamente deslocada para a Terra, mas para uma Terra que parece diferente da descritas nessas primeiras páginas, da realidade dos leitores, e diferente também da realidade a que o leitor havia tido acesso até então, na parte anterior, *Fiat Lux*. Após a introdução, a terceira parte começa com:

Lúcifer caiu; esse código transmitido eletricamente através do continente foi murmurado em salas de conferências, divulgado em forma de memorandos marcados com o SUPREME SECRETISSIMO e prudentemente encoberto da imprensa. (CL, 224)

Esses apontamentos nos levam a localizar elementos narrativos que formam obras em questão, permitindo que, não apenas os assuntos tratados sejam levados em consideração, mas também, a própria forma de tratá-los.

Os *elementos materializadores* do *novum*, como evidências trazidas pela linguagem, fazem o leitor ficar atento a todos os elementos ali presentes, percebendo e tentando completar as lacunas, de modo a construir expectativas que podem vir a ser frustradas na página seguinte. Isso, os aproxima da concepção que Jameson tem sobre o conceito de estilo, já que, para ele, o estilo dos escritores modernistas e a FC podem ser lidos “(...) como uma linguagem que deliberadamente chama atenção para si mesma e se coloca em primeiro plano como elemento-chave na obra”⁶⁶.

Carl Freedman, ao nos contar a história do conceito estilo, remonta a certo período histórico, a dizer, o Romantismo, no qual “se assum[iu] que o estilo [fosse] a expressão direta do ego de classe média e dev[ia] ser criado como novo e quase *ex nihilo* por cada estilista. Fundamentalmente, te[ria] pouco em comum com um projeto transpessoal e coletivo de

⁶⁶ Jameson, *Marxism and Form*, *op. cit.*, p.335.

ordem pré-capitalista como a retórica⁶⁷, ou seja, o Romantismo não foi apenas a ascensão de um novo gênero, era necessário baseá-lo no indivíduo, celebrando a subjetividade e fazendo do estilo não uma ferramenta da linguagem ou repertório de convenções disponíveis a todos, mas a prova reveladora da subjetividade pessoal como um todo. Contudo, Freedman não se filia a essa definição ligada à ideologia do indivíduo e, recorrendo aos estudos de Bakhtin, conclui que as partes do enredo de um romance (os de FC, por exemplo), dialogam entre si, o estranhamento e a cognição, em seu caráter dialético, permitem a sobreposição de elementos ora harmônicos ora dissonantes entre si, não reprimindo a alteridade de discursos⁶⁸.

Assim, percebemos que, partindo de uma análise de fragmentos que revelam, como vislumbres, um sistema que se diferencia da realidade empírica do autor, existe uma certa maneira de organizar a linguagem e colocá-la com foco da atenção, em cada um dos detalhes. Seja no uso dos neologismos, seja nas formas diferentes de lidar com as palavras, os autores não escolhem detalhes ao acaso, revelando ou reprimindo elementos de acordo com os limites da maneira escolhida de contar a história, até porque tais elementos não provêm de características inerentes à própria forma, mas do seu caráter social. Tal organização dos conteúdos e das palavras depende de escolhas conscientes e inconscientes; é determinada tanto pela classe a que pertencem os autores, quanto pelas possibilidades oferecidas pela tradição e pelas expectativas dos seus leitores reais ou ideais.

Tomando, portanto, a FC como um modo de escrever, podemos notar que o conflito entre o que está dito e o que não está dito no texto vai causando um movimento de ir e vir, a facilidade de quebra da expectativa, tornando *a surpresa* constitutiva e um indício de que ela é possível no mundo empírico, ao mesmo tempo em que a ideologia age de modo a desarmonizar e a tentar cooptar o radicalmente novo.

Ademais, além de determinar a escolha lexical – os modos de materializar o *novum* – outras categorias narrativas, como o foco narrativo, espaço e tempo, atuam não só nos domínios textuais em que estão diretamente manifestos, mas também, como tentativas de realização dos desejos de materializar alternativas, tentando figurar o *novum* em si. São também áreas afetadas pela quebra de expectativa e que refletem as preocupações e limites

⁶⁷ Freedman, *op. cit.*, p.34

⁶⁸ Freedman admite que a polifonia resultante, dinâmica e relacional, indica que esse movimento entre texto e contexto coloca o “estilo [como] uma categoria intrinsecamente *social*”, ou seja, fruto de uma referencialidade radical, não de um sistema auto-suficiente. *Op. cit.*, p. 38.

ideológicos nas obras. Parece-nos lícito iluminar tais ferramentas e limites, de modo a descobrir *como elas contribuem na materialização do impulso utópico das obras e quais aspectos ideológicos tendem a neutralizar tal impulso.*

O foco narrativo: experimentos

Cada um dos objetos da presente análise lida com um tipo de desenvolvimento do modo de narrar. Tendo tais vozes narrativas características particulares, premissas que valem para a maioria de romances de ficção em cada época, veremos a seguir uma gama de combinações entre as pessoas do discurso e as perspectivas adotadas. A narração em terceira pessoa, que é normalmente associada a uma voz objetiva e onisciente, e foi muito comum no século XIX nas tradições realistas e naturalistas, materializa-se diferentemente do esperado em dois dos romances, *Saia do meu céu!* e *Um Cântico para Leibowitz*. Já a narração em primeira pessoa ganhou força durante as primeiras décadas do século XX, configurando-se como o modelo hegemônico de narrativa do Modernismo, aparece em *Os Mercadores do Espaço* e "Invasores do espaço interior", mas com peculiaridades a serem discutidas. Ainda que cada objeto de estudo nos apresente um tipo diferente de narrador, veremos que existe uma certa tendência que os une, e que coloca o foco narrativo no cerne do debate sobre o romance enquanto forma.

A terceira pessoa subjetivizada

No início do romance temos um episódio formatado em itálico. Nele, podemos perceber uma voz impessoal que descreve uma série de ações: há um homem realizando alguma espécie de ritual para uma multidão; dentre esse grupo de pessoas, há um casal; as pessoas cantam: "Saia do nosso céu!", remetendo ao título do romance, sem entendermos quem deve sair e de que céu se trata. Qual seria a função narrativa de tal cena? Muitas perguntas se colocam ao leitor, posto que poucas são as evidências para solucionar as dúvidas que surgem. Porém, quando comparado ao que se segue, notamos que é ainda uma voz impessoal que relata os fatos, mas ela se associa a uma certa perspectiva.

Assim, em *Saia do meu céu!*, a história é narrada em terceira pessoa, mas a perspectiva se fixa na do personagem Aidregh, primeiro-ministro de Thrennen (país de maior poder) e maior autoridade política de Home – planeta que, na narrativa, alegoriza os Estados Unidos.

O episódio de abertura presta-se, então, a uma tentativa de narrar sem estar ligado a uma subjetividade. Contudo, logo nas primeiras páginas, já se percebe que seria impossível, naquele momento, transmitir a mensagem de forma tão impessoal e objetiva. Sempre estaremos mediados pela visão de um dos personagens, demonstrando a impossibilidade de uma visão mais completa das relações, cuja "unidade (...) não é mais dada de maneira espontânea"⁶⁹ nem no romance, nem na sociedade em que foi produzido. Ainda que o romance possa se prestar a uma tentativa de unidade de diversos materiais sociais, tal tentativa parecia ser minada. Isso porque as personagens de *Saia do meu céu!* encontram-se num mundo fragmentado e seccionado – tanto em nações-Estado em guerra, quanto em partidos políticos oposicionistas, em última instância, na vida privada apartada da vida pública⁷⁰.

A fragmentação é materializada por sujeitos cindidos e alienados – partes de hierarquias, produtos da alta especialização do trabalho e submetidos a decisões autoritárias de poucos em vez de coletivas⁷¹ – cujas experiências tornam-se cada vez mais homogêneas e unilaterais – afastando a possibilidade de diferenciar as analogias do romance de suas contrapartes na realidade, devido a grande semelhança entre eles.

Assim, a perspectiva mimetiza, na própria forma, essa cisão do sujeito e cria um efeito de não-existência da onisciência: por um lado, tal efeito concede um grau de subjetividade (aparentemente inescapável) à esperada objetividade do narrador, que, por outro lado, está em contraste com a busca de captar não somente as flutuações dos pensamentos, mas também, do que acontece fora do protagonista. Isso se materializa no romance a partir de

⁶⁹ Lukács, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José de Macedo. Editora 34, São Paulo, 2000, p. 54.

⁷⁰ “A separação radical dos reinos público e privado no capitalismo tardio, ou seja, as distinções feitas na vida cotidiana entre o trabalho e o lazer (...) tem implicações contrárias para a consciência proletária. (...) o lar e os amigos do trabalhador provêm um retirar-se do mundo da autoridade e dominação” Aronowitz, *op. cit.*, p. 90.

⁷¹ Como sintoma, percebemos uma analogia com a realidade dos anos 1950. Sobre essa questão do autoritarismo temos que John Gaddis em seu livro *História da Guerra Fria*, adota uma postura muito comum aos estudiosos do período. Ele escreve um capítulo chamado “Comando versus espontaneidade”, o qual é organizado por sub-capítulos nos quais descreve a História a partir de figuras-chave, como Stalin, Truman, Marshall, Khrushchev ou Mao Tsé-Tung, focando exatamente em como as decisões deles repercutiam em um grande número de pessoas, mesmo contra a vontade delas. Cf. Gaddis, *História da Guerra Fria*. Trad. Gleuber Vieira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

pensamentos intercalados com descrições do ambiente ou de relações gerais, mas que acabam sempre solapando no aprisionamento da visão em uma unilateralidade.

Partindo da abertura do romance como um primeiro exemplo da impossibilidade de se afirmar na onisciência e na impessoalidade, podemos ver em várias outras camadas da narrativa o mesmo efeito se repetindo: em um nível planetário, ou a outra raça; em um nível político, ou o outro partido; em um nível subjetivo, ou o outro da narrativa.

Primeiramente, entre vários exemplos similares, parece impossível ao narrador ter acesso às percepções e pensamentos do Outro (representado aqui por Margent e os outros ratheanos):

Será que em seu subconsciente ele esperava que Margent... que ele cheirasse mal!?
Não era o caso; dele não desprendia absolutamente qualquer odor perceptível.
Aidregh tinha esperanças de que Margent pudesse dizer o mesmo a respeito dele...
(SMC, 77, nosso grifo)

Por que o narrador não acessa a subjetividade de Margent para que o leitor possa saber as suas impressões, como o faria o narrador tradicional em terceira pessoa, chamado de onisciente? Percebemos a esperança de Aidregh, mas o narrador não resolve esse dilema ao leitor ao dizer se Margent estava incomodado com o odor do homeano. Assim, deveremos atentar ao fato de que ainda que esteja presa a uma personagem, a narração não parte da primeira pessoa, e sim, de uma voz impessoal. Entretanto, ela se mostra incapaz de atingir o *conhecimento pleno da experiência do Outro*.

Tal incapacidade ocorrerá em outras instâncias da narração. Ainda que sejam do mesmo planeta e da mesma raça, Aidregh e o narrador não conseguem responder certas perguntas a respeito de Signath, membro do partido de oposição, nem prever ou entender suas atitudes:

Por que seria que a reserva de opinião, o mais forte de todos os argumentos, soava sempre como o mais fraco? E como seria possível fazê-lo prevalecer em indivíduos fanáticos como Signath? Signath já estava olhando para cima. Esquecera Aidregh por completo. (SMC, 18)

‘Você tem razão, Margent. Já formaram lá um governo de coalizão. Signath agiu mais depressa do que eu imaginara ser possível’. (SMC, 91)

O que parece se processar é, já no nível da narração, um conflito com a alteridade, tão inacessível, que se torna descabida a pretensão ao conhecimento e controle de todas as instâncias narrativas.

A única forma de compreender a alteridade possível é o narrador não se prender totalmente ao personagem. Sua voz parece estar sempre se diferenciando da subjetividade de Aidregh, por meio de uma linguagem mais poética, lírica, na qual abundam a criação de imagens e o uso de vocábulos rebuscados (grifados por nós nos excertos a seguir), ao passo que no discurso da personagem não é possível captar nenhum tipo de lirismo, sendo ele mais técnico, servindo-se da linguagem cotidiana. Porém, ele não parece perder o controle que exerce sobre sua perspectiva:

“Os dois planetas giravam um à volta do outro como dois duelistas cujas facas visassem à garganta um do outro” (SMC, 33)
“‘Haveria naquilo uma profecia?’ Aidregh meditou. ‘E, se fosse assim, se aplicaria a Rathe – ou a nós?’
Um *ribombar* surdo chegou até o navio, vindo do ocidente. A tempestade se aproximava” (SMC, 20, nosso grifo)

Isso cria uma tensão na forma, pois ao narrar, percebemos uma quase onisciência que só acontece porque o olhar do narrador se concentra apenas no todo que constitui *uma* subjetividade. Tal onisciência é reforçada pelas descrições, que no tratamento da linguagem se diferenciam da do personagem, mas, enquanto modo de olhar, está ligados às percepções de Aidregh.

Assim, mesmo se tratando de um novo mundo, diverso do nosso, as relações problemáticas entre *narrar* a experiência e *descrever* apenas a percepção que se tem do outro se revelam em *Saia do meu céu!*, configurando um sintoma da citada fragmentação da subjetividade. Uma das causas de tal fragmentação reverbera o que Adorno havia identificado estar presente em uma vertente da narrativa moderna e que ele defende ser fruto da experiência do fascismo. Nos dois casos, o do fascismo e em nosso contexto, o da “democracia totalitária”⁷² dos Estados Unidos dos anos 1950, tínhamos ambientes altamente

⁷² Ver, por exemplo, Talmon, J. L. *The origins of totalitarian democracy*. Londres, Secker & Warburg, 1952.

repressivos ou sociedades "em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos."⁷³

Dito isso, *Saia do meu céu!* concede figuração do desejo pela onisciência, que se demonstra impossível, dentro de um sistema de mundo no qual algumas das forças que movem a narrativa são parecidas demais com as da sociedade na qual a obra está inserida, como a divisão em blocos antagônicos, repressão de dissidência e xenofobia. Percebemos que, não obstante o narrador tenha acesso aos pensamentos e ações de um determinado indivíduo, ele não consegue transcender os limites impostos por essa "simbiose", e o impedimento ao conhecimento da alteridade passa a ser o preço pago por ele pela decisão de engajar-se com o que se sentia ser a única forma de onisciência possível então: uma subjetividade.

Temos, na forma e no conteúdo do romance, um relato de primeiro encontro entre duas raças marcado pela dúvida e incerteza do *desconhecimento do Outro*, não apenas em nível interplanetário, mas em qualquer instância que não seja a individual.

A terceira pessoa "desindividualizada"

Em *Um cântico para Leibowitz*, a narração, que também é em terceira pessoa, não é aprisionada a um ponto de vista único. O narrador fixa a sua atenção em um dos personagens, mas com o desenvolvimento da narrativa, ele é obrigado a trocar de perspectiva. Pode haver dois motivos para tal mudança. Primeiramente, sabe-se ser característica central de certa tradição do romance moderno estar atrelado a um único indivíduo, impossibilitado, portanto, de dar conta de um período de tempo que transcende a vida individual. Como *Cântico* escapa a tal temporalidade circunscrita à vida de um personagem, nada mais esperado que o deslizamento da narração de um personagem para outro com a passagem do tempo ou com o desenvolvimento das ações do enredo.

Contudo, poderíamos objetar que há um personagem que atravessa toda a narrativa: o peregrino-judeu-mendigo, mas sua perspectiva se torna explícita em poucos momentos, normalmente quando nenhum outro personagem está presente. Sua participação na narrativa está envolta em mistérios e podemos encontrar diversas teorias sobre seu significado alegórico e sua relação com o enredo. Porém, nenhuma das hipóteses dá conta de explicar a

⁷³ Adorno, Theodor "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. Editora 34/Duas Cidades, São Paulo, 2003

contento como ele consegue sobreviver durante tantos milênios, nem fica evidenciado o porquê da não-preferência do narrador em adotá-lo como objeto de observação, o qual seria privilegiado por sua longevidade. Uma explicação seria o espaço do mosteiro: ele é a linha de ligação entre todas as partes do romance e, por ser um elemento externo a esse espaço, o misterioso personagem não pode manter-se como centro de atenção. Outra hipótese é que, se o narrador se colasse a um personagem, por mais tempo que esse vivesse, ele poderia ser apanhado na armadilha do subjetivismo, o que invalidaria a busca pela perspectiva coletiva para entender o paradigma criado.

O segundo motivo para a mudança da perspectiva pode estar relacionado com a tradição dos romances de narrador múltiplo: busca-se dar voz à heterogeneidade dos materiais sociais disponíveis, ou seja, inscreve-se na própria forma uma busca por controlar o movimento das diversas variáveis que compõem as práticas sociais, como a política, a filosofia, as artes – em resumo, a cultura – por se interrelacionarem. Devido à divisão social do trabalho e sua expansão para todas as áreas da vida, é impossível que um indivíduo tenha acesso a todos os campos do espectro da cultura, que é construção coletiva. *Um cântico para Leibowitz* coloca sobre perspectiva diversas práticas e posições sócio-culturais, de forma um pouco menos heterogênea que se pode encontrar em outras narrativas com foco múltiplo, já que nele certas perspectivas são marginais ou efêmeras (haja vista a quantidade de palavras/páginas dedicadas a cada uma delas), havendo a hegemonia de certos assuntos: a ciência e a religião, por exemplo, preterindo a política ou a arte.

Em *Fiat Homo*, o ponto de vista é fixado à vida de Francis desde a abertura do romance, quando ele tenta ser ordenado na abadia, até sua morte. No fim da primeira parte, há um salto e a perspectiva passa muito rapidamente ao do peregrino-judeu-mendigo, seguido, para nossa surpresa, da observação das aves de rapina:

Ao contrário do que pensara, ninguém o [Francis] esperava no posto avançado. Havia pegadas recentes no caminho, mas nenhum sinal do ladrão. O sol se filtrava pelas árvores e cobria o chão com a sombra das folhas. (...) Francis sentou-se à beira do caminho e esperou. (...)

No caminho de sudoeste, o velho peregrino sentou-se num toco e fechou os olhos para descansar do sol. Abanou-se com um velho chapéu de palha e mascou seu tabaco aromático. Há muito tempo que andava. A procura parecia não ter fim, mas havia sempre a esperança de encontrar o que procurava depois da colina seguinte ou além da próxima curva da estrada. (...)

Um pássaro, afinal, desceu e passou, com ar indignado, por cima de uma elevação de terra fresca que tinha sobre ela um marco de pedra. Desapontado, alçou vôo outra vez. (CL, 108-10)

Nota-se que, ao assumir o peregrino como referência, o narrador parece descrever apenas suas atitudes, o que poderia ser um sintoma da incapacidade de transcender o mundo das aparências em sua descrição ao se colocar numa nova perspectiva que não a do personagem central. Entretanto, tal argumento é complicado pela frase “mas havia sempre a esperança de encontrar o que procurava”, revelando, de forma pouco desenvolvida, movimentos internos da personagem em virtude do acesso a suas emoções e pensamentos. Saber que o personagem busca algo e que tem esperança de encontrá-lo serve como um indício de sua tentativa de onisciência, por mais efêmera que ela se mostre.

Na segunda parte do romance, os objetos da atenção do narrador se tornam mais mutáveis. Por isso, é a parte do livro na qual a sociedade externa à abadia aparece com maior clareza. Ainda que a abadia represente uma certa tendência ao apartamento social, os elementos externos invadem o espaço da narrativa e as ideias externas à religião invadem seu templo⁷⁴. No capítulo que abre esse segmento, o personagem que se destaca é o monsenhor Marcus Apollo, que é porta-voz de Nova Roma em Texarkana, cidade que simboliza o centro do poder: “Marcus Apollo teve certeza de que a guerra era iminente no momento que ouviu a terceira mulher de Hannegan dizer a uma criada que seu cortesão predileto voltara são e salvo de uma viagem às tendas do clã do Urso Doido.” (CL, 115)

Depois, esse personagem desaparece, sendo apenas mencionada sua morte, e grande parte de *Fiat Lux* é contada através da observação de Dom Paulo, o abade de São Leibowitz. Nessa troca, a perspectiva passa por uma mudança de qualidade ou hierarquia: na primeira parte o foco narrativo era determinado pela vida de um noviço, e aqui o narrador passa a contar a história de uma autoridade maior dentro da hierarquia da abadia. Assim, vemos um mundo onde a autoridade se consolidava, como pode ser visto, por exemplo, em: “Diga que a ambição de Hannegan, de unir o continente sob uma só dinastia, não é um sonho tão absurdo quanto pensávamos.” (CL, 119). Temos as impressões desse personagem e, a partir dele, o narrador pode nos apresentar os eventos. “Várias semanas se tinham passado desde a chegada da carta; durante esse tempo Dom Paulo dormira mal e pensara muito no passado, como se

⁷⁴ Como veremos adiante na análise dos episódios do crucifixo e do discurso. (Cf. Capítulo 2)

procurasse alguma coisa que poderia ter sido feita diferentemente, de modo a prevenir o futuro” (CL, 129)

Em um dos momentos que se descola de Dom Paulo, temos um capítulo em que o narrador observa Hongan Os, ou Urso Doido, chefe dos clãs nômades. Aqui, a narrativa se desprende do espaço da abadia, como acontece em vários pontos dessa parte do romance, e também de qualquer personagem relacionado com a Igreja. Trata-se de um episódio isolado, que busca dar conta de apresentar um outro tipo de relação social que se desenvolvia no universo imaginado, ou seja, mais uma peça para o quebra-cabeça que é o mundo construído por essa narrativa. O narrador está desligado da perspectiva religiosa do mosteiro e de seus membros. Porém, ele sustenta a análise de uma posição política central para entender o que se processa naquele mundo convulsionado por guerras entre tribos e pequenos reinos. O que volta a nos surpreender é a habilidade do narrador de exercitar sua onisciência ao dar voz a pensamentos e desejos de uma outra personagem e de fazê-lo de modo efêmero e marginal.

No fechamento de *Fiat Lux*, é outro personagem até então marginal ao enredo e ao foco narrativo, o Poeta, que passa a ser objeto da narração. E segue-se um paralelismo com a primeira parte: há novamente uma cena de morte violenta e a presença das aves de rapina. Aqui, parece-nos lícito observar dois pontos: como veremos ao final do romance, o capítulo de fechamento de cada uma das três partes é uma repetição com morte brusca de personagens e com a frustração de algum tipo de esperança, representando um novo meio técnico de morrer – por meio da flecha, do revólver e da bomba atômica. Ainda que eles demonstrem a evolução dos meios bélicos, a violência do ato é praticamente a mesma. Após cada cena da morte, descrita com riqueza de detalhes, o narrador fixa, então, de modo muito suspeito e inesperado, seu ponto de vista nos animais, de modo a levar ao limite a sua onisciência. Nas duas primeiras partes, temos as aves de rapina, e para ilustrar, vemos a passagem do ponto de vista do Poeta para as aves em *Fiat Lux*:

O Poeta não se lembrava de haver jamais temido a morte, mas muitas vezes suspeitara de que a Providência tramava para ele a pior maneira possível de morrer, quando chegasse a hora. Esperara apodrecer aos poucos. Vagarosamente e não muito perfumadamente. Um instinto poético dizia-lhe que morreria como um frangalho coberto de lepra, acovardado nas próprias faltas, mas impenitente. Nunca antecipara nada de tão brusco e definitivo quanto uma bala no estômago, sem nem ao menos um pouco de público para ouvir suas últimas zombarias. O que lhe saíra dos lábios ao ser ferido fora apenas: Uff! (...) As aves de rapina pavoneavam-se, estufavam as penas e disputavam o jantar, que ainda não estava pronto. Esperaram alguns dias até que os lobos acabassem. Havia o suficiente para todos. Por fim, comeram o Poeta.

Voando alto sobre as campinas, as montanhas e as planícies, procuravam cumprir a parte que o destino lhes reservara, no plano da Natureza. Seus filósofos demonstravam assim que o Supremo *Cathartes aura regnans* criara o mundo especialmente para as aves de rapina, que o adoraram assim com ótimos apetites durante muitos séculos (CL, 218-9)

Percebemos uma inversão de valores: o homem se desumaniza através de um ato de violência seguida da humanização das aves, a quem o narrador concede sentimentos, emoções e até mesmo devoção. No fechamento da terceira e última parte do romance, a cena se repete, mas dessa vez são os tubarões que “achavam” os peixes admiráveis, e camarões que “brincavam”.

Assim, subjetividade e humanidade são concedidas ao não-humano, como um possível desdobramento do poder onisciente do narrador, a ponto de ele ter que, diante da experiência mais radical (morte violenta), desviar o olhar para algum aspecto seguro, chegando ao ponto de transferir ao não-humano a esperada humanidade das pessoas. Mantemos esse comportamento do narrador como um elemento sintomático.

Assim, seguindo essa linha de raciocínio, poderíamos interpretar esse movimento da seguinte forma: um ato violento é observado, uma cena de morte do homem realizada pelo próprio homem. O narrador se ressentido por essa ação, de modo a sofrer uma espécie de trauma, conscientemente ou não. Esse “trauma” parece levar o narrador a uma tentativa de escapismo: olhar para a natureza, com objetivo de esquecer o que acabou de narrar. Mas tal tentativa de afastar-se acaba, como num círculo vicioso, jogando o narrador em um mesmo ponto. Isso acontece porque a natureza por ele observada e personificada na sua descrição, é a natureza em sua vertente violenta: urubus (como sinal de morte), predadores (como os peixes e tubarões). O próprio escapismo não dá conta de diminuir o desconforto do leitor ou desviar sua atenção para algo belo e utópico; ele também sofre do mesmo fechamento que afeta outras categorias formais e de conteúdo do romance, da incredulidade que seria imaginar um mundo melhor.

A tentativa de onisciência por parte do narrador acontece de forma mais acirrada, por exemplo, em *Fiat Lux*. Percebemos isso por seu aspecto episódico – os vários personagens são apresentados de forma menos detalhada ou mais breve que na primeira parte. As diversas histórias paralelas poderiam tomar o espaço da narrativa centralizada em um personagem do

mosteiro, mas elas acabam não tendo força suficiente e apresentam apenas relances da sociedade e das relações humanas. É nesse aspecto que se poderia diferenciar o narrador múltiplo que aqui não dá conta de construir uma busca da coletividade por via da subjetividade de cada um dos personagens centrais que constituem a sociedade em questão. Os elementos formam o *novum*, por meio de um “passeio” por várias subjetividades, e isso é uma ótima forma de mapear cognitivamente uma experiência social. Porém, essas leituras nunca se aprofundam, ficando pouco elaboradas, não-problematizadas ou objetos de um olhar efêmero. Como em um jornal, as experiências de diversos âmbitos se acumulam, justapostas, aparentando uma autonomia a qual o narrador tenta, sem sucesso, transcender ao reuni-las, mas sendo feito de forma superficial acabam perdendo força. Por exemplo, por que não há mais capítulos no qual a atenção do narrador se volte às figuras chave daquele tempo, como Hongan Os, o Papa, ou algum mal-nascido?

Em *Fiat Voluntas Tua*, a crescente complexificação dos meios de comunicação (graças a elementos de “novidade” dentro da narrativa, como o rádio e a imprensa) e da organização social, ocasiona um menor controle do narrador sobre o estabelecimento de um foco narrativo. Seguindo, no mais das vezes, a visão do Abade Zerchi, a narrativa é entrecortada pelas notícias de rádio, as entrevistas com o Ministro de Defesa e pelo deslizamento do foco narrativo para o Irmão Joshua:

Por que tenho de partir, Senhor?, pensou ele. Preciso ir? E que estou eu procurando decidir: ir, ou recusar-me a ir? Mas isso já foi decidido; havia muito houvera um chamado neste sentido – havia muito. *Egrediamur tellure*, então, pois assim foi ordenado por um voto que fiz. (CL, 262)

Nesta parte, temos a participação do eremita-judeu-mendigo, mas o narrador não parece se interessar por ele, e sua aparição é efêmera e marginal.

Nos conjunto das três partes é possível observar um movimento narrativo do âmbito mais institucional em *Fiat Homo*, para uma perspectiva mais fragmentada. Por mais que esteja sempre ligado a um personagem central (Francis, Paulo e Zerchi), cada um desses reproduz um tipo de ideologia diferente. Ao mostrar o indivíduo e suas posições, ele consegue dar materialidade a um processo abstrato de desagregação social. Para Francis, na primeira parte, os desígnios da Igreja determinam a vida dentro e fora do mosteiro, ainda que a Igreja seja mostrada como uma instituição decadente, em sua visita à Nova Roma.

O Irmão Francis, no seu simples hábito monástico, nunca se sentira menos importante que naquele último instante, ao se ajoelhar na majestosa basílica antes do começo da cerimônia. Os movimentos solenes, os remoinhos de cores vívidas, os sons que acompanhavam os cerimoniais preparativos, já pareciam litúrgicos em espírito, tornando difícil pensar que nada de importante ainda tivera lugar. (CL, 99)

Já em *Fiat Lux*, a Igreja como instituição parece concentrar maiores poderes, a ponto de instituir um *collegium* no qual seus membros podem desenvolver práticas que se opõem ao corpo central de crenças, mas as dissidências são poucas e os membros, como Dom Paulo e outros na abadia, ainda se vêm presos à ética imposta pela instituição. Enquanto Taddeo dizia: “— ao progresso da ciência. Se o senhor quer que nos embaracemos com a adesão cega, com o dogma aceito sem raciocinar, então é que prefere...”, o abade retrucava “— "deu-lhe esta ordem: poderás comer o fruto de todas as árvores do jardim; mas o da árvore da ciência do bem e do mal...” (CL, 212)

Finalmente, em *Fiat Voluntas Tua*, é a opinião do Abade Zerchi (personagem ao qual o narrador se associa mais) que parece predominar, e não a da Igreja:

O que está errado no mundo sou *eu*. Experimente pensar assim, meu caro Cors. Tu eu Adão Homem nós. Nenhum ‘mal no mundo’, exceto o que é introduzido pelo Homem – eu tu Adão nós – com uma pequena ajuda do pai da mentira. Culpe qualquer coisa, culpe até Deus, mas não me culpe a mim. (CL, 298)

Assim, esse movimento de individuação mostrado pelo foco narrativo mimetiza outros movimentos similares no desenvolvimento da narrativa. Colocar-se como parte de uma instituição, que é um aspecto coletivo, dá lugar ao pensamento que o que acontece (bom ou ruim) é fruto de si mesmo. Isso parece correlacionar a forma do romance com o que acontecia nos anos 1950, quando a especialização atingia níveis enormes. Tal especialização se deu por uma série de motivos. Primeiramente,

nas décadas posteriores a 1940 os EUA passaram por mudanças econômicas substanciais (Wright 1986). A transição de agricultura para manufatura e serviços (...) é muito rápida: a fração da força de trabalho envolvida na agricultura caiu de cerca de 40% em 1940 para cerca de 10-15% em 1970⁷⁵.

A consequência de tal movimento, do campo para as cidades, provoca um excedente de mão-de-obra nas indústrias, que será aproveitado de uma nova maneira, uma que fragmenta processos e, em última instância, a relação entre as pessoas em geral. “Nos EUA[,]

⁷⁵ Michaels, Guy. “The Long-Term Consequences of Regional Specialization” Retirado de: <http://cep.lse.ac.uk/pubs/download/dp0766.pdf>, acessado em 13-12-2008.

o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada *junk food*⁷⁶.

No romance, com o aumento da complexidade e fragmentação das relações sociais, o ponto de vista em terceira pessoa com múltiplos personagens observados, que poderia ser uma estratégia de luta contra tal lógica social fragmentadora ao unir partes na tentativa de atingir uma síntese, não consegue estabelecer um engajamento com os materiais sociais disponíveis. Os atos de reunir e explorar acabam por se contaminar pelo monadismo crescente das personagens; a especialização se reflete na forma da narrativa, tornando as pessoas cada vez mais afastadas da percepção da totalidade e a onisciência acompanha tal processo, deixando de se materializar como possibilidade.

Assim, por um lado, a multiplicidade de perspectivas, não raro contraditórias, torna-as necessárias para o mapeamento cognitivo da realidade narrativa (e conseqüentemente, da realidade social). Essa alternativa, uma forma válida de *buscar* a totalidade, por outro lado, isso ocorre num mundo onde a solução possível é reprimida ou deslocada por uma *estratégia de contenção*. A onisciência se revela problemática ao tentar “escapar” para a descrição dos animais e na tentativa de conceder a eles humanidade ou na incapacidade do narrador de explorar personagens de fora do mosteiro. Onisciência mostra-se como desejo e busca, mas não como realização desse desejo, localizando o romance dentro do contexto de fechamento (*containment*) ideológico resultante da Guerra Fria.

O que se pode concluir até esse momento é que a categoria de narrador é um aspecto central para qualquer interpretação do romance moderno. Pode surgir como uma categoria de *novum*, ao passo que seleciona e organiza os elementos, buscando a totalidade das relações. Tanto maior parece ser sua habilidade de mapear a sociedade, quanto mais profundamente ele puder transitar entre as diversas subjetividades que constituem o todo social. Porém, mesmo por meio do distanciamento concedido pela voz em terceira pessoa, o impulso de reunir e relacionar materiais sociais é contido, seja pelo encarceramento da perspectiva a um personagem, já que uma subjetividade num mundo reificado não comporta a onisciência, seja pela inabilidade (ou impossibilidade) de explorar múltiplas facetas de determinada sociedade.

⁷⁶ Hobsbawm, Eric. *A Era dos Extremos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 259.

Primeira pessoa restrita

Como contraponto a essas narrativas em terceira pessoa, em *Os mercadores do espaço*, o romance é narrado em primeira pessoa por Mitch Courtenay. Como isso é importante para a análise e leitura? O que se ganha ou se perde com tal escolha de foco narrativo? Poderíamos começar, repetindo que tal escolha provém de uma postura que aceita a impossibilidade de visão ampla da sociedade, pois, “no nosso século a narrativa se fragmenta em múltiplos centros. Entramos a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, porque o vemos fragmentado, dividido, caótico”⁷⁷. Assim, a crise da representação acabou por caracterizar uma considerável fatia do modernismo como um voltar-se ao sujeito. A onisciência torna-se impossível *a priori*, então a voz narrativa se subjetiviza ao máximo.

Assim, a partir do momento em que o narrador- personagem Mitch vai descobrindo os mecanismos sociais que regem sua *vivência*, nós, leitores, também vamos nos deparando com estranhezas. O personagem se mostra ignorante ao que acontecia realmente naquele mundo, e isso vai se alterando devido a suas novas *experiências*⁷⁸. Desse modo, temos um romance que explicita o caminho da inocência para a experiência, em razão de reflexões sobre seu mundo e da observação de um ponto de vista relativizado. Nesse processo, a primeira pessoa, nesse processo, permite um menor número de mediações para se atingir determinada subjetividade⁷⁹.

Vale lembrar que o *novum* se comporta aqui de outra forma. No início da narrativa, Mitch está imerso em uma realidade social em que tudo faz sentido para ele e nada precisa ser explicado (ainda que as pequenas dicas já estejam presentes desde o primeiro parágrafo, ele, diferentemente do leitor crítico, não questiona nenhuma das atitudes e práticas sociais que adota). Depois que tem a identidade trocada, todas as suas impressões funcionam como descobertas, que serão as que o leitor poderá ter também a respeito daquele mundo. Assim, esse tipo de narrador explicita um *desconhecimento do seu mundo, seguido pela possibilidade*

⁷⁷Leite, Lígia C. M. *O foco narrativo* (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo, Ática, 1987, p. 71

⁷⁸ Na concepção de Walter Benjamin, surge uma nova forma de miséria com o desenvolvimento das técnicas modernas. Diante da impossibilidade da experiência tradicional, a *Erfahrung*, há o aparecimento da *Erlebnis*, a vivência do indivíduo solitário. Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1996.

⁷⁹ Segundo a psicanálise, é impossível ao homem ser consciente de todos os seus processos subjetivos. Nem mesmo nesse nível a onisciência se coloca como uma possibilidade. Cf. Eagleton, “A psicanálise”. In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2006, pp. 227-291.

de desvendá-lo. Isso implica tanto sua própria interioridade quanto o mundo que o cerca, aquilo que o constitui como sujeito individual e histórico.

Também, por meio do foco narrativo, fica bem marcado o tipo de constituição de caráter do personagem principal, por seus julgamentos de valor. A impressão que temos, como leitores, principalmente na primeira parte do romance, é que estamos lidando com um personagem cujas opiniões, comportamentos e julgamentos o afastam da figura do herói tradicional, como modelo moral. O que motiva suas ações é sempre o interesse próprio e nunca as necessidades coletivas. Ele se filia, sem pudores, a certas posições que chamaríamos de anti-heróicas e isso causa certo estranhamento ao leitor, que cria um distanciamento em vez de uma identificação. Para ilustrar tal argumento, na presença de personagens como o anão Jack O'Shea, sua atitude é a de desprezo (talvez como autodefesa posto que Jack fosse a figura mais ilustre de seu tempo, o único a ter estado em Vênus):

E então eu percebi que eu estaria contando aquilo a um anãozinho de 27 quilos, que, se casado, poderia se tornar a qualquer momento o brinquedo de sua esposa ou seu motivo de riso. (...) A situação era quase patética. O'Shea com seus 27 quilos me servindo de guarda-costas! (ME, 42-4)

As raras descrições de Mitch feitas pelas outras personagens, reprimidas em grande parte pela restrição do foco narrativo, tornam-se, assim, bastante esclarecedoras sobre o caráter desse personagem. Em uma noite aparentemente romântica com sua esposa Kathy, ela explode emocionalmente já no fim da noite, para a surpresa de Mitch, que não esconde do leitor as palavras que ela usa para caracterizá-lo, por mais negativas que estas sejam:

Sei muito bem que não voltará atrás. Esse é o seu problema, Mitch. Quer que te ofenda para que te convença de que não há nada a fazer? Preciso te dizer que tem um gênio dos diabos? Que é maquiavélico e tão egoísta quanto um porco? Que eu pensava que era bom rapaz, Mitch? Um idealista que se preocupava com os princípios e a ética, em vez do dinheiro? Eu tinha todas as razões para pensar isso. Você mesmo me disse isso, de forma muito convincente. Também, mostrou muita compreensão pelo meu trabalho.(...) Qualquer um podia casar com uma garota que seria dona de casa, mas era necessário um Mitchell Courtenay para tornar uma cirurgiã primeira classe numa dona de casa. (ME, 27)

Nesse excerto, temos, então, a voz de outra personagem, a única a quem Mitch dá um valor emocional grande, revelando outros aspectos de sua subjetividade, que ligam a perspectiva do Mitch pré-sequestro à sociedade da década de 1950: naquele mundo futurista,

o homem não havia se desprendido da visão da família típica, com o marido na posição de provedor e a mulher na posição de submissa dona-de-casa. Diferente da maioria das mulheres da época, Kathy podia ser e era emancipada e independente e, à primeira vista, usa isso como justificativa para não se comprometer com alguém que parece antagonizar tais valores.

Por não perceber sua posição auto-centrada (maquiavélico e egoísta) com relação ao mundo, o personagem sofre do que Jameson chama de “relativismo subjetivista moderno”. Segundo o crítico, essa tendência “reflete uma crescente atomização da sociedade de classe média, a fragmentação e embotamento de unidades sociais e instituições maiores. [Assim, seria possível] trazer à luz o relacionamento entre o foco narrativo como uma técnica literária e o isolamento monádico como um fato social”⁸⁰.

Jameson afirma ser possível rastrear esse processo a partir dos escritos de Henry James, e percebemos aqui um ponto de encontro ou de inter-relação entre a história do romance em geral e essa obra de FC em específico: o isolamento do indivíduo (Mitch não questiona sua posição no mundo e a dos outros) se mostra inescapável, já que essa é a escolha formal dos autores ao escrever. Porém, ao mesmo tempo, o tipo de experiência que é materializada (por via da ação) parece conceder ao personagem um maior conhecimento do mundo e de si mesmo, configurando-se como um processo da vivência para a experiência. Mitch começa a perceber que se encontra numa sociedade cindida, não entre comunistas e capitalistas, mas entre consumidores e produtores, os leitores podem aprender com ele, ainda que sua percepção seja parcial, num mundo onde a totalidade das relações foi reprimida.

Ademais, como um último argumento reforçando tal escolha narrativa, um narrador em terceira pessoa, onisciente ou não, tende a fazer julgamentos e tomar posições acerca do personagem (de forma consciente ou não), por meio de sua escolha sobre o que revela e reprime. Essas escolhas poderiam levar os leitores mais desavisados a confundir o narrador com o próprio autor, não entendendo o narrador como uma construção formal e histórica. Talvez assim, por medo da censura dos anos 50, seria menos comprometedor colocar todas as suas ideias no discurso do personagem, que na posição de narrador torna óbvia sua ficcionalidade. Por mais que, segundo Thomas Clareson, uma característica inerente ao gênero fosse a de que “seus seguidores podem não ter exagerado muito quando dizem que na era McCarthy, a ficção científica era a única forma literária que podia criticar as políticas

⁸⁰ Jameson, *Marxism and Form*, *op. cit.*, p. 357.

porque os políticos não a liam ou não a compreendiam.”⁸¹, parecia haver nos autores certa insegurança em contar a história de Mitch por meio de uma voz impessoal. Todas as formas de afastar a suspeita de que aquelas eram as opiniões dos escritores eram bem-vindas.

Assim, ao mesmo tempo em que representa um modelo de mudança, partindo do desconhecimento para o conhecimento e possível ação contra a injustiça que é desvendada, o narrador não consegue se desprender de sua lógica fragmentada e anti-heróica e, no romance como um todo, não logra demonstrar como tal processo pode transcender o individual, podendo – e devendo – tornar-se um projeto coletivo.

Primeira pessoa “onisciente”

Em “Invasores”, temos acesso a um jogo narrativo de natureza diversa: ele é narrado em primeira pessoa (personalização), mas por um narrador sem nome (despersonalizado), que vive num futuro não tão distante e decide contar a história de sua vida.

O objetivo desse testemunho é duplo: ele se propõe a ser uma maneira de o narrador “reviver” o que passou (IEI, 139) e transformar aquele texto em uma espécie de testamento, um registro do que ele chama de “idade dourada” (IEI, 134). Aqui, o narrador possui uma vantagem sobre Mitch de *Os mercadores do espaço*: ele se vale de certa estratégia ou impressão de onisciência que é possível mediante ao fechamento (*containment*) histórico que seu tratamento da temporalidade permite. Estar no futuro do futuro (anos além dos anos 1970, sendo que o conto é de 1958), descrevendo um passado, permite que ele “conheça” todos os aspectos que a complexidade do presente não permite⁸², sendo lícito ao narrador enxergar idealmente o sistema em todas as suas relações. Um ponto que prova essa possibilidade de melhor narrar o que já passou é a descrição que ele faz, no final do conto, acerca da sociedade que se criou após a revolução: ela é muito menor e menos detalhada que a primeira parte descritiva do conto. Em suas palavras, ele queria ser melhor que a História:

⁸¹ Clareson, Thomas. “The other side of realism” In: *SF: the Other Side of Realism. Op. cit.*, p. 22. (tradução nossa).

⁸² Aqui a autoridade para tal afirmação é dada por Hegel, em seu “Prefácio da *Filosofia do Direito*”, na conhecida parte sobre a coruja de Minerva. De acordo com sua posição, o modo de analisar o mundo “não aparece até que a realidade tenha completado seu processo formativo, e se feito pronta. (...) Somente com a maturidade da realidade o ideal aparece como contraparte do real, apreendendo o mundo real em sua substância, e concedendo-lhe forma no reino do intelecto.” Hegel, retirado de: <http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/index.htm>, acessado em: 14-10-08. (tradução nossa).

Também, esse deve ser um relatório não oficial, já que apenas alguns bicentenários como eu compartilham das minhas opiniões no assunto. Ainda assim, me sinto compelido a fazer um esforço para esclarecer meus compatriotas do século vinte melhor do que o faz a História. (IEI, 134)

Tal fechamento, entretanto, é problematizado à medida que invoca uma certa dose de dificuldade e limite que se tem na tentativa individual de reportar determinados movimentos coletivos. Dessa forma, ainda que a narração parta de uma sociedade na qual a reificação parece ter sido transcendida, o narrador mantém na sua constituição como sujeito certas características de uma sociedade cindida e reificada (que havia sido o tipo de ideologia que o constituiu):

Eu percebo que **meu estilo** de escrita pode parecer um pouco enferrujado e desatualizado se comparada com a simplicidade austera que está na moda hoje. (...) Francamente, **não me importo** com o que uma pessoa pensa da outra. (...) Admito que tal opulência em larga escala deveria induzir, a longo prazo, a uma sensação confortável de saciedade e segurança. Isto não aconteceu, **orgulho-me** em dizer. (...) Fazer jus à complexidade da nossa máquina financeira **seria ir além do escopo** dessa história (...) Devo admitir que **estou simplificando** demais um processo que era infinitamente mais sutil e ramificado, mas era isso que, em essência, ele representava (IEI, 134-6, grifos nossos)

Além disso, esse mesmo efeito de concluído e distante vai ser igualmente problematizado pela posição social em que o narrador se coloca, um dissidente da sociedade emancipada. Mesmo criticando severamente a verdade, comparando-a a uma doença (IEI, 134-5), o narrador faz um relato minucioso a respeito de uma época “anterior”, buscando elucidar diversos aspectos da superestrutura e também da base: a lista de temas tratados vai de política, economia, entretenimento, religião até vida privada, justiça, ciência e filosofia. Ao se reportar à economia, por exemplo, ele descreve em detalhes os modos de produção e os tipos de relacionamentos entre as pessoas.

Ao mesmo tempo, esse processo envolve um paradoxo: por um lado, temos um sujeito que se posiciona em um determinado lócus social, contra seu sistema e como parte integrante, não daquele que o constitui, mas do que o constituía. Sua nostalgia alinha sua consciência a uma entidade coletiva, antes quase total, porém agora apenas residual, que se baseia em uma certa filosofia: “Exceto por deslocados e não-conformistas crônicos, aqueles de *nós* que estávamos vivos acreditávamos que havíamos alcançado a sociedade final, infalível e impermeável a mudanças. (...) a *nossa* vida corporativa parecia estar em perfeito equilíbrio” (IEI, 142, nosso grifo). Tal posição é revelada em vários outros trechos, como no

que temos a crença na decadência que ele vê em seu presente (IEI, 144) (ecoando tal ressentimento por toda a narrativa) e na sua associação a uma ideologia baseada na tradição e no corporativismo. Por outro lado, diferentemente da atitude das pessoas que não conseguiam lidar com o novo modo de vida – “ninguém saberá o número de homens e mulheres que preferiram se matar a encarar a um mundo que a cada dia se tornava mais irreconhecível. Basta dizer que o número chegou a milhões” (IEI, 151) – ele continuou a viver, submetendo-se, ainda que não inteiramente, a nova forma de organizar o mundo.

A citada ideologia corporativista, a que o narrador se associava, liga-se a um processo histórico que foi extensivamente discutido por Georg Lukács em seu livro *História e Consciência de Classe*: o processo de reificação por meio do fetichismo ou da ideologia, presente na lógica da mercadoria, que passou a subsumir todas as esferas da vida, busca ocultar as relações entre as estruturas e negar ou reprimir que exista uma estrutura total - o que alguns chamam de Real.

Assim, questionamos de que forma alguém tão ligado à lógica do corporativismo da modernidade tardia, como é o narrador do conto, consegue dar conta de uma visão, cujo impulso é totalizante e marcado pelo processo de fazer conexões e relações, ação tão avessa à lógica reificada do capitalismo tardio. Não obstante, ele trata de temas como política, religião, economia, entretenimento, trabalho etc. Talvez encontremos uma resposta a isso no próprio ato de narrar a experiência, porque, ao fazê-lo, “a obra de arte não somente expressa a ideologia, mas também, por conceder a ela uma representação estética e figuração, acaba atuando como seu virtual desmascaramento e autocrítica”⁸³.

Além disso, sua posição como dissidente do estado atual em que seu mundo pós-revolucionário se encontra, baseado numa certa nostalgia pelo passado (que deve ser vista como irônica pelo leitor), poderia evitar um tom celebratório evidente em um sujeito que fosse irrestritamente a favor das mudanças, a quem se poderia acusar de omitir os efeitos nocivos do processo.

Contudo, poderia ser argumentado que o fechamento (*containment*) mostrado de forma unilateral (foco dominado por um indivíduo) parece conceder a essa experiência formal um certo aspecto *totalitário*, pois, ainda que numa sociedade sem classes, em que a

⁸³ Jameson. “Reification and Utopia in Mass Culture”. *Op. cit.*, p. 33.

universalidade seria mais concreta (vide o acesso de todos às novas descobertas da ciência), ele se coloca como diferente daqueles que o cercam, seus contemporâneos, e ao se referir à vida como um estado dinâmico, mas enfasiante. O narrador desmonta qualquer possibilidade de onisciência, a qual ele rejeita já de início (“este é um relatório minoritário” [IEI,134]), mas que seu ímpeto historicista parece evocar.

Assim, até esse ponto da análise, pudemos notar que há uma diversificada forma de organização do foco narrativo: duas visões de mundo – a tentativa de onisciência e a adesão ao subjetivismo – interagem com as duas vozes do discurso, a primeira pessoa e a terceira, na experimentação por diferentes formas de organizar os conteúdos.

Enquanto uma visão mais tradicional ou uma produção mais simplista iria associar o subjetivismo ao uso da primeira pessoa e a onisciência à terceira pessoa, vemos aqui que cada obra deve ser colocada em uma posição diferente já que duas delas (“Invasores” e *Saia do meu céu!*) não seguem essa fórmula e servem como experimentos de narração.

Porém, tanto a onisciência em primeira pessoa, no caso do conto, refere-se a um contexto particular de conhecimento do passado, um fechamento temporal que permite a cognição, quanto o subjetivismo em terceira pessoa, trazido por Blish, parece ser mais uma estratégia de contenção do que necessariamente uma experiência com objetivo de transcender os limites da forma.

Em resumo, todas as maneiras utilizadas para narrar, ainda que se diferenciem umas das outras, apresentando posições diversas, revelam em seu conjunto a dupla função do foco narrativo: ser ele uma das estratégias formais que permite experiências no nível estético. Nele, os autores podem testar um novo modo de se relacionar com a realidade. Em concomitância, as forças de suas experiências históricas barram a imaginação, ou seja, em qualquer uma das formas tentadas, parece haver uma neutralização ideológica atuante.

No caso de *Cântico*, o aspecto ideológico de contenção parece estar na impossibilidade de se aprofundar em mais de uma subjetividade e na impossibilidade de evitar a catástrofe, mesmo que olhe para a natureza, a qual sofre uma certa personificação. Em *Os mercadores do espaço*, o desconhecimento sobre si e seu mundo começa a ser transcendido, mas ao estar circunscrito a uma subjetividade apenas, impede uma solução mais plausível aos problemas daquele sistema.

Em “Invasores do espaço interior”, a longevidade, como aspecto positivo de onisciência, é fruto de uma certa contenção histórica e parece ser neutralizada pela posição social que o narrador assume, concedendo a ele um certo tom *totalitário* e não apenas totalizante. Por fim, em *Saia do meu céu!*, a impossibilidade de transcendência do narrador para acessar o Outro impede uma relação verdadeira entre o conhecido (si mesmo) e o radicalmente outro (extraterrestres).

Concordando em ver a guerra fria como um período de acirramento do controle e repressão ideológicos⁸⁴, ela parece aprisionar múltiplas tentativas de expressão dentro de uma mesma forma, ou seja, tenciona homogeneizar as possíveis experimentações da realidade a uma posição única, que lhe seja conveniente. Essa posição é aquela na qual as soluções simbólicas encontradas pelas narrativas, no nível do foco narrativo, avançam em certa medida, pois experimentam com formas diferentes de narrar, mas acabam retrocedendo, na medida em que “falham”.

A constatação do caráter “falho” das diversas tentativas de experimentação com foco narrativo é sinal de que certas mudanças não conseguem transcender o nível superficial da narrativa ou são inviabilizadas pelas determinações ideológicas dos autores, mas, nem por isso, deixam de ser válidas ou necessárias como um modo de se posicionar e agir – mesmo que apenas simbolicamente, como desejo de ação – no mundo⁸⁵.

O espaço

Além da categoria do foco narrativo, podemos analisar duas outras categorias centrais da narrativa de FC que ajudam a materializar o desejo pelo radicalmente novo, e, conseqüentemente, são contaminadas pela neutralização ideológica do desejo. A categoria de espaço parece concorrer com a categoria do tempo para a definição do gênero. Os dois podem ser aspectos que servem ao propósito de materializar novas formas de relação ou podem afirmar as relações existentes e hegemônicas entre as pessoas, os lugares e as temporalidades. Se pensarmos nos termos de Jameson, que busca fazer um *mapeamento* cognitivo da

⁸⁴ Jameson, *Modernidade singular, op. cit.*, p. 196. Retornaremos a isso no capítulo 3.

⁸⁵ Também é Jameson que afirma ser o fim da história o momento em que não apenas a mudança, mas o próprio desejo de mudança passa a não estar mais no horizonte das possibilidades.

contemporaneidade, assim como retrospectivamente o caráter geográfico contido na palavra *U-topia* (não-lugar), veremos que estamos, de fato, diante de uma das linhas de força mais importantes para a compreensão dos objetos. Ela configura um dos dilemas estruturais da FC, no qual a representação espacial e a sua exploração (na utopia como gênero literário) divide atenção com o enredo (na FC)⁸⁶.

É importante ressaltar que a questão do espaço, de modo geral, havia sido uma crescente preocupação do capitalismo. Desde o processo das *enclosures*, somando-se ao expansionismo imperialista, até a sua atual constituição de mobilidade transnacional de recursos e trabalho, o espaço foi cada vez mais se tornando colonizado, não apenas na sua característica geográfica, mas também no seu caráter simbólico (o espaço subjetivo). Como nos lembra Wegner, “o espaço é ele mesmo tanto uma *produção*, formado através de uma variedade de processos sociais e intervenções humanas, quanto uma força que, por sua vez, influencia, direciona e delimita possibilidades de ação”⁸⁷. Cada uma das obras trouxe de modo diverso reflexões a esse respeito.

Com relação ao espaço, acontece em *Cântico* algo bastante parecido no que se refere ao seu tratamento do tempo: sua descrição é imprecisa, com exceção da abadia, cujas características vamos conhecendo durante toda narrativa; porém, pelas diferenças de sua descrição, podemos perceber as mudanças que acontecem ao seu redor. Se em *Fiat Homo* a abadia era uma construção antiga, de pedra, ela se transforma em um dos modernos prédios em *Fiat Voluntas Tua*, análogos ao de qualquer zona urbana contemporânea:

Ainda havia metal a ser encontrado, se alguém se dispusesse a rachar as pedras que o encobriam. A própria abadia fora construída com essas pedras. (CL, 24)

O refeitório novo era funcional, revestido de cromo, acusticamente perfeito, com iluminação moderna e proteção contra germes. Nada de pedras enegrecidas pela fumaça, de lâmpadas de sebo, de tigelas de madeira e de queijos curtidos na cela. Não fosse a disposição dos lugares em forma de cruz e uma fila de imagens na parede, o lugar se assemelharia a um refeitório de fábrica. (CL, 250)

Formam-se as vilas e delas, as cidades (a mais evidente é a que se formará ao redor da abadia, Sanly Bowitts), mas pouco detalhe é dado sobre sua localização geográfica exata, exceto pelos nomes se aproximarem dos antigos (que para o leitor seriam contemporâneos),

⁸⁶ Jameson, *Archaeologies*, op. cit., p. 308.

⁸⁷ Wegner, Phillip. *Imaginary Communities*. Berkeley, University of California Press, 2002, p. 11.

como Texarkana, Laredo e pelos nomes dos rios, que se localizam nos Estados Unidos. Assim, o autor circunscreve a ação a um pequeno espaço no início da narrativa que é fruto do próprio processo de ‘simplificação’, que elimina a tecnologia de transportes e impede a rápida circulação. Também, percebemos a inevitabilidade que o progresso vai trazer com relação aos meios de organização espacial. As vilas, por relação de causa e efeito, vão se transformar em grandes centros urbanos. Ao destruir os meios de transporte e comunicação, frutos da ciência, ampliam-se as distâncias que esses se propunham superar, fossem elas espaciais ou cronológicas.

O espaço sofre, igualmente, uma expansão e fragmentação, já que o todo (mundo) é transformado em uma parte, a abadia vira, a princípio, o centro do mundo cognoscível: a porção de terra que conhecemos como os Estados Unidos é conhecida apenas como uma porção territorial dominada por várias tribos (CL, 58-9). Na segunda parte, *Fiat Lux*, o espaço toma forma de um conjunto de monarquias, impérios e repúblicas (CL, 119) e, finalmente, conseguimos vislumbrar o planeta, mas este se encontra dividido em ligas ou confederações de monarquias parlamentares.

Desse modo, os lugares assumem um caráter alegórico. Os Estados Unidos se tornam o mundo, pois é lá que a destruição, a Simplificação, o Renascimento e a nova destruição acontecem. Era, antes da primeira queda da bomba, o Éden material, a terra prometida. Nas duas primeiras partes, sem a tecnologia das comunicações ou dos transportes, as distâncias são aumentadas, e cruzar o oceano é algo quase impossível, por isso localizar Nova Roma dentro do quadro geográfico norte-americano. Somente na terceira parte existe uma ampliação da percepção espacial: a consciência planetária é representada, por exemplo, pelo globo que pertence ao Irmão Joshua, além da expansão por via da conquista do espaço, que transcende a tecnologia do mundo empírico, mas ainda, não se configurava como um elemento de acesso universal.

Tomou nas mãos um globo que havia sobre a escrivaninha, fazendo-o girar de modo que o oceano Pacífico e a Ásia Oriental lhe passassem sob os olhos. Onde? Precisamente onde? Fez o globo girar ainda mais rápido, com repetidas pancadinhas, até que o mundo tomou o aspecto de um pião, com os continentes e oceanos misturados numa única mancha. (CL, 239)

Um teste ilícito? Impossível. Se quisessem fazê-lo, iriam para o outro lado da Lua ou, melhor, para Marte, a fim de não serem pegos (CL, 237)

Mesmo tendo acesso a essa consciência transplanetária, ainda existem divisões na geografia política. Tal mundo imaginado se encontra dividido em pólos, de um lado, tendo o Conselho de Regência da Confederação do Atlântico, chamada de Coalizão Cristã. Do outro, a Liga Asiática. Pouco é informado sobre cada um desses lados. Apesar de apresentar essas duas direções da batalha, o autor não explora suas formações e constituições. Assim, a teoria da diferença, da alteridade, que se desenvolvia nos anos 1950, e ganhou força décadas depois, parece não afetá-lo muito, como aconteceu de certa forma com Blish em *Saia do meu céu!*.

Na forma do romance, a divisão em capítulos e, mesmo dentro do capítulo, algumas linhas em branco possibilitam os saltos espaciais, ou seja, o narrador não se fixa num determinado ponto, podendo “transitar” entre os locais mais diversos, em sequência:

Zerchi andou até sua cadeira e afundou-se nela. – Um alerta de defesa. Por quê?
Joshua deu os ombros. – Fala-se de um ultimato. É tudo quanto sei, sem falar dos medidores de radiação.
– Sempre subindo?
– Sempre subindo.
– Chame Spokane.

O vento poeirento levantava-se no meio da tarde. Soprava da mesa para a cidadezinha de Sanly Bowitts.(CL, 234)

O que se pode concluir sobre a maneira que o espaço é representado em *Cântico* é que tanto na forma utilizada por Miller de intercalar os diferentes espaçamentos narrativos (mudanças de capítulos), quanto nas possibilidades de relação das pessoas com o espaço (redução do mundo à abadia até a consciência planetária), há um fechamento, já que os espaços do romance coincidem com os tipos de relação encontrados na realidade empírica. Pouca oportunidade sobra para que se possa vislumbrar novas formas de organização social do espaço ou novas formas de narrativizá-los.

Em *Saia do meu céu!*, encontramos uma divisão do espaço físico que tem consequências sociais. Como já dito, a história retrata dois planetas, um chamado Home, que possui um planeta gêmeo – girando sobre um centro comum, numa mesma órbita –, Rathe, e localizados em um sistema estelar qualquer. Enquanto Home é um imenso oceano, Rathe é formado por desertos. Essa característica de contraposição física vai se repetir em diversas camadas da narrativa, nas instâncias políticas, culturais, até o limite do espaço do corpo.

A narrativa principia quando os habitantes dos dois planetas se descobrem e estabelecem contato. Esse contato não é apenas subjetivo, mas envolve a descoberta do espaço do Outro, na visita de Aidregh ao planeta vermelho. Como o espaço de Home é um dado para o personagem, temos a constituição melhor detalhada do espaço ratheano, que se configura como um estranhamento, ainda que seja um instrumento para que o leitor possa vislumbrar certas características do que é reprimido a respeito de Home:

As dunas não eram muito elevadas; o ar rarefeito de Rathe não possuía força suficiente para amontoar grandes quantidades de areia; mas como estas eram as primeiras dunas jamais vistas por Aidregh ele estava impressionado. Não havia desertos em Home. (...) Para um homem habituado à arquitetura de Thrennen, estruturada horizontalmente, eram algo confuso. As edificações eram dispostas verticalmente, com as partes superiores aguçadas e como que apoiadas num mastro central. (...) Havia agora menos areia; as encostas que cercavam o vale eram rochosas. (SMC, 73-5)

Dessa forma, o espaço é explorado primeiro em seu aspecto natural (dunas) e depois em sua arquitetura, ou seja, na forma do homem interagir com esse aspecto natural. Mas o mais marcante, no caso do romance, é como o espaço vai se configurar numa dimensão particular que se torna uma das causas centrais da constituição dessa narrativa, qual seja, a da dimensão da corporificação. Esse conceito pode ter diversos desdobramentos. Em *Cântico*, veremos, ela pode ter uma conotação histórica (mal-nascidos como memória), ao que logo retornaremos. Já aqui, teremos o que Jameson afirma ser “uma parábola metafísica da relação epistemológica da raça humana com seu não-eu em geral: onde este não-eu não é meramente a natureza, mas um outro ser vivo”⁸⁸. Tais relações estão, entretanto, disfarçadas pelo fato de não serem terráqueos nenhum dos dois povos (seriam humanóides?), mas ao se parecerem muito conosco, poderíamos interpretar tal disfarce apenas como um deslocamento, uma estratégia do gênero para poder explorar certos aspectos sócio-políticos mais livremente, podendo entender tais povos como alegorias do humano.

Considerando esse detalhe, a primeira diferença a ser estabelecida é a dos próprios homeanos com o leitor. Apesar de Blish reproduzir em vários níveis, na construção narrativa de Home, sua sociedade contemporânea, chegando até a usar a palavra ‘humano’ em “a história mais épica da história humana” (SMC, 51), quando se referia à história de Home, a aparência desses seres deve conter certos traços de modo a provocar um efeito de realidade

⁸⁸ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, pp. 108-9.

próprio a uma história que se passa não na Terra, nem com humanos, mas com uma sorte de entidades diversas:

O porta-voz do Partido da Oposição tinha um queixo nem mais nem menos proeminente do que a maioria dos homens de Thrennen ou, neste particular, dos habitantes do vizinho continente de Noone; tinha seis dedos em cada mão como todo mundo, inclusive os dois costumeiros polegares; se alguém lhe retirasse as sandálias verificaria não possuir ele mais membranas vestigiais entre os dedos dos pés do que Aidregh, ou seu filho Aidresne – ou Corlant, sua futura nora. Comparado aos homens de Rathe, cujas imagens semi-obscurcidas Aidregh vinha observando há aproximadamente um ano através da televisão, Signath podia ser considerado um tipo extremamente apresentável. (SMC, 16-7)

O narrador trabalha com comparações graduais, contrapondo Thrennen com a nação vizinha Noone, já que até então, a diferença não havia sido estabelecida, pois, como vemos na citação, todos compartilham das mesmas características. Só quando se alcança Rathe é que a diferença se afirma. Entretanto, notamos vestígios de um momento anterior, no qual Rathe não existia e era necessário para Aidregh achar algum elemento que o opusesse a Noone, que era seu Outro, a fim de afirmar-se como "threnniano". Temos a percepção dessa diferença, na descrição que o narrador faz do filho de Aidregh:

Os cabelos aparados à escovinha de Aidresne eram pretos, o que o colocava em minoria em relação aos homens de cabelos geralmente mais claros de Thrennen; ele os herdara, sem dúvida, de sua mãe [que era de Noone]. Era um jovem meio atarracado, um pouco mais baixo que Aidregh, e seu pai nunca o julgara bonito. (SMC, 25, 36)

Assim, o autor utiliza características físicas, como cor dos cabelos ou da pele, altura, para tentar racionalizar o conceito de raças distintas. Isso é problematizado a partir do fato de que esse conceito de raças se desloca. A descrição do novo Outro, mais minuciosa, ocorre quando ele descreve a diferença entre Margent e Aidregh:

O rosto que os mirava da tela era mais ou menos semelhante ao do próprio Aidregh; isto é, possuía os mesmos órgãos em igual número e em idêntica relação uns com os outros; mas havia uma grande quantidade de pequenas diferenças.

As sobrancelhas do Ratheano, por exemplo, muito embora escuras e cerradas não eram dispostas sobre uma proeminência óssea como as de Aidregh. Seu nariz não era achatado, e as narinas, tão pequenas a ponto de serem quase invisíveis. (...) As mãos dos Ratheanos tinham, como as suas próprias, seis dedos (...) Margent fazia sentir-se como se ele, Aidregh, representasse uma espécie que evoluíra diretamente

de rãs, enquanto que os Ratheanos pareciam descender de lagartos supremamente inteligentes. (SMC, 40-1)

Há cristalizado, neste trecho, uma ambiguidade que dá sinal sobre a sociedade da qual o romance tira seu modelo: o indivíduo buscava uma forma de diferenciar-se. Contudo, encontrava eventuais semelhanças físicas, que eram óbvias, por exemplo, ambos as raças tinham mãos, narinas, “mesmos órgãos” em relação similar. Porém, esse mesmo indivíduo buscava identificar e focar nas diferenças, que eram os fatores que concediam alteridade àquele ser que ele observava. Vários episódios seguem a mesma linha e acontecem principalmente quando há o contato direto entre os ratheanos e a comitiva de Aidregh, a partir do capítulo III.

Vislumbramos, então, uma maneira diversa de organizar o espaço, na figura da arquitetura e moradia em Rathe, mas à qual o personagem e o narrador não têm completo acesso nem julgamento devido à precariedade das condições do encontro entre as raças (a dizer, não há tempo para um estudo mais aprofundado, nem é essa a especialidade de Aidregh etc.). O espaço acaba sendo mais um elemento de duplos colocado em contraponto para a construção da alteridade e não para sua transcendência.

Outra maneira de lidar com o conceito de espaço pode ser observada em *Os mercadores do espaço*. Já no título da obra, o espaço é apresentado como uma mercadoria: só tem direito a ela quem paga por sua posse. Então, qualquer espaço, seja o externo (mundo), seja o interno (consciência), é colonizado pelas relações do capital e, portanto, sua descrição está espalhada por toda a narrativa.

Um ponto central está na descrição dos efeitos das mudanças climáticas. As causas de tais mudanças, normalmente, estão naturalizadas e são implícitas (dados sociais). A água utilizada é majoritariamente salgada, pessoas andam com filtros de respiração acoplados às narinas. Tais fatores estão diretamente relacionados ao cerne do romance, com a questão dos Conservacionistas, que será esmiuçada adiante. Não apenas uma questão ética do ponto de vista da ecologia, temos que as condições distópicas de existência (falta de água ou ar puro) refletem o movimento do mercado de transformar a água doce em um artigo de luxo e vender filtros de ar. O mesmo movimento é o que vai incentivar a venda de Vênus, ou seja, mais do que uma maneira de desafogar o planeta, Vênus é um campo livre para novas explorações. Terrenos, matéria-prima, toda uma gama de elementos em escassez, tornando-se abundantes e

disponíveis àqueles que possuem os meios para se chegar até lá ou levar as pessoas para lá. Este lá já incorporado por tais pessoas como sua possessão.

Os transportes, por exemplo, sofrem tanto um retrocesso quanto um avanço. Os automóveis, por exemplo, não são mais *auto*-móveis. Eles ganham pedais. Não é que as bicicletas substituíssem os carros. Os carros eram adaptados e assim: “Quando dou um passeio, pedalo meu ‘Cadillac’” (ME, 3). Além disso, a ciência, já tendo dominado a técnica, lança foguetes tripulados, ampliando o escopo de acesso (ainda que de forma embrionária) a um espaço que dá impressão de ser quase infinito. Assim, os meios de transporte também se comportam segundo uma lógica mais simbólica (valor de troca) do que prática (valor de uso). A escassez de combustíveis não cria alternativa à necessidade de transporte ou a novos meios, mas apenas, adapta os já existentes.

Concomitantemente a essa ampliação espacial, os autores abordam o espaço, tratando da questão da superpopulação, tema recorrente em romances de ficção científica. Um exemplo é *JEM* do próprio Frederik Pohl. Nele, o planeta atinge o ápice populacional e é necessário que se conquistem outros espaços para que a vida continue possível, mas a única possibilidade é um planeta que possui um intrincado sistema ecológico, cuja participação humana é pouco bem-vinda. Já no romance analisado, a percepção do espaço é claustrofóbica, pois temos que os apartamentos, mesmo os de funcionários de primeira classe, são bastante reduzidos.

A única coisa que aconteceu foi que eu bati minha canela ao suspender a cama, e isso acontecia o tempo todo. Até mesmo Kathy, com seus movimentos cuidadosos de cirurgiã carregava as cicatrizes das batalhas da vida em um apartamento na cidade. Suspendemos a cama à noite, recolhemos de manhã, suspendemos a mesa para o café e a recolhemos para chegar à porta. Não era para menos que alguns míopes suspiravam pelos antigos dias espaçosos. (ME, 44)

Porém, o fato de se possuir um espaço, já é um símbolo de distinção de classe. As relações de hierarquia no trabalho são marcadas pelo espaço, a promoção indica a possibilidade de ter um escritório privado e subir alguns andares (ME, 9). Se a situação é essa para aqueles que possuem meios, pode-se imaginar o que acontece com aqueles da classe oposta, dos consumidores – nada menos do que a institucionalização do espaço de deslocamento tornado “privado”, pelo menos por algumas horas. Os enormes arranha-céus

são fonte de abrigo para a noite, não por meio das unidades de *cômodos*, mas de um modo deslocado:

Era quase dez da noite e os consumidores cujas moradias eram as escadas começavam a aparecer. Fui o mais cuidadoso possível, mas quase me meti em uma briga no septuagésimo quarto andar, porque o homem que dormia no terceiro degrau tinha pernas maiores do que eu pensava. Felizmente, não havia ninguém dormindo para além do septuagésimo oitavo. Ali era a terra dos diretores. (ME, 102).

Isso é levado a um ponto extremo no romance, principalmente, quando o personagem encontra-se em seu exílio indesejado. A mercantilização vai afetando todos os espaços, que são cada vez mais escassos para uma população descontroladamente crescente. Necessidades fisiológicas são motivos para novos arranjos: camas são compartilhadas em turnos pelos trabalhadores e até o banheiro tem uma programação que controla o tempo de uso das cabines, descontando do salário o tempo de uso (ME, 83). Isso lembra um pouco o que mais tarde seria o muito citado episódio de *Ubik*, no qual o protagonista discute com sua porta, por não ter dinheiro e, portanto, estar impedido de movimentar-se para sair de seu apartamento. A diferença é que no caso da obra de Philip K. Dick, o pagamento devia ser feito na hora, enquanto, aqui, Mitch tem esse valor descontado do salário, numa espécie de sistema de crédito, que estava em pleno desenvolvimento nos anos de escrita do romance⁸⁹.

O espaço externo também sofre uma refuncionalização. Percebemos o estranhamento do personagem, sua inabilidade perceptiva, ao se deparar com um espaço livre ou vazio, o que demonstra uma certa acumulação não apenas vertical, na figura dos prédios, mas também horizontal:

Estranhamente, a coisa mais impressionante pra mim sobre o campo não era o foguete em si, mas a larga faixa ao redor dele. Por uma milha completa a terra estava limpa: sem casas, sem plataformas de estufas, sem tanques de alimentos, sem capturadores solares. Em parte por segurança, em parte pela radiação. (...) Não havia provavelmente outra vista como aquela na América do Norte. Ela incomodava meus olhos. Por anos eu não os focava em nada menos que alguns metros. (ME, 47)

Tal condição é uma extrapolação ou uma representação que leva a extremos a experiência dos grandes centros urbanos que, já nos anos 1950, ao menos nos Estados Unidos,

⁸⁹ Essa afirmação é corroborada pelo aparecimento do sistema de crédito também em *IEI*, quando o narrador afirma que “tal opulência em larga escala deveria induzir, a longo prazo, a uma sensação confortável de saciedade e segurança. Isto não aconteceu, orgulho-me em dizer. O salvador da pátria foi o fato de que muito do que possuíamos não estava pago. Nós devíamos uns aos outros, às companhias de crédito, e bancos que financiavam as nossas compras e, geralmente, para o governo por taxas sobre os ganhos que já havíamos gasto”. (*IEI*, 136)

pareciam crescer sem controle, invadindo e integrando zonas mais afastadas, reconfigurando toda a noção de espaço. Segundo Aronowitz, a época viu o “declínio da vida na cidade pequena”⁹⁰.

Dessa maneira, mais evidente que nos outros objetos de estudo, o espaço representado pela narrativa mostra uma projeção negativa como mera mercadoria, em última instância, um exagero criado a partir do aumento descontrolado da população, dos centros urbanos e da exploração natural. A única alternativa parece ser Vênus, que está a um passo de ser tomado também como mercadoria, mas acaba se transformando em lócus utópico, ou espaço para onde a energia de mudança vai ser direcionada.

Um dos objetos de estudo, que menos vai trabalhar com o espaço no sentido até agora tratado, é aquele que também tem espaço no seu nome. No seu título, "Invasores do espaço interior" desloca a noção de externalidade do espaço, como paisagem, mercadoria ou corporalidade e trabalha a noção de espaço subjetivo. Temos que lembrar que em inglês, a expressão *outer space* está relacionada a um significado mais geral, o de espaço fora da Terra. Contudo, a ideia de *inner space* toma outra conotação, e ela é usada ao referir-se ao espaço da subjetividade de um determinado indivíduo.

Em vez de um espaço geográfico ou político que poderia representar determinada alteridade, gerando um conflito, temos que a própria consciência torna-se um lócus simbólico para a dúvida e estabelece a verdade como norte, colocando, em segundo plano, todas as outras formas de relação entre as pessoas. Porém, o conto reprime como as relações de organização espacial mudaram, num nível micro, só explicando que o livre desenvolvimento da ciência transformou “até mesmo em viagens espaciais [num ato em] que um passageiro pode decolar em um foguete para um planeta inexplorado com tanta preocupação quanto teria numa viagem de avião de Nova York a Paris”. (IEI, 154)

Há outros indícios da transformação do espaço físico, já que o narrador nos informa a respeito de uma viagem feita a “um lugar chamado Las Vegas” (IEI, 139). O modo com que o narrador fala dessa cidade implica a falta de referentes de tal lugar para o possível leitor do seu tempo (nosso futuro), sugerindo que certas cidades desapareceram, enquanto outras (a Paris e Nova York da citação anterior) continuam. Assim, o foco não vai estar no produto da

⁹⁰ Aronowitz, Stanley. *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*. Duke University Press, 1992, p. 324.

transformação da natureza (mundo objetivo), mas no evento de transformação em si, que está mais relacionado com a categoria do tempo, a qual mais tradicionalmente se atrela a subjetividade na narrativa⁹¹. A subjetividade, sendo afetada pelo espaço, como já havia sido aparecido marginalmente em *Mercadores*, não chega a se configurar como um dos focos do conto.

Assim, percebemos que a categoria de espaço acaba apenas se restringindo ao que já existe e pouco podemos perceber dos *novums* nas obras, seja no tratamento gráfico das narrativas (o modo de transição entre espaços diferentes), seja na exploração de novos espaços ou, mais especificamente, das novas relações dos homens com tais espaços, ainda que passíveis de inovações. Tal descoberta nos faz pensar numa hipótese na qual o fechamento ideológico da época atacava, principalmente, a categoria de espaço, mais do que o foco narrativo ou o tempo, onde as tentativas de inovações parecem ter maior peso. Assim, nos parece lícito partir para uma discussão acerca de como as obras abordam o aspecto do tempo.

O tempo

Quem controla o passado controla o futuro: quem controla o presente controla o passado.

George Orwell, 1984

A história é mais ou menos uma bobagem. É tradição. Nós não queremos tradição. Queremos viver no presente, e a única história que vale a pena é a história que nós fazemos hoje.

Henry Ford, 1916, *Chicago Tribune*

A categoria do tempo vai estar no cerne da preocupação da FC (assim como havia sido uma preocupação modernista⁹²). Tal afirmação nos incita a investigar se a FC poderia, como gênero, funcionar tal qual sintoma e reflexo da ação do tempo, por intermédio das escolhas narrativas. O que se percebeu, durante a leitura dos romances e do conto foi o

⁹¹ Wegner, *op. cit.*, pp. 11-2.

⁹² “Um dos grandes temas que convencionalmente se tem identificado como dominante no modernismo literário – especificamente o da temporalidade em si, e aquele ‘tempo profundo’ que Bergson pensou poder conceituar, e no qual tantos escritores modernos tentaram concentrar-se como em algum mistério fundamental – é, muito precisamente, um modo pelo qual essa estrutura econômica de transição do capitalismo incompleto pode ser identificada e registrada como tal.” Jameson, *Modernidade Singular, op. cit.*, p. 168.

tratamento dado à História, observando pelo menos alguns de seus aspectos de maior relevo nas obras: a futuridade como projeção histórica e o foco na sincronicidade (e consequente apagamento da diacronia).

Aqui, pensamos a sincronia como o momento em que a pessoa ou a personagem vive e as ações acontecem, enquanto todo o fluxo dos acontecimentos passados define a diacronia. Ao se focar apenas nas ações momentâneas, desconsiderando o processo histórico, a obra de arte tende a colocar tal caráter processual em segundo plano: não é importante que esse determinado momento seja fruto de ações e acontecimentos e seja levado por diversas forças para novos e diferentes atos e ocorrências ou para a repetição das mesmas.

Devido ao modo diferenciado de tratar do tempo, como discutiremos a seguir, as narrativas vão lidar com a questão do tempo inevitavelmente, por ser essa uma convenção própria do gênero. A História se representa de três formas distintas: uma é quando ela aparece da forma mais marginal possível, sendo *reprimida* pela torrente de fatos imediatos. Em outros casos, ela é apresentada de modo mais explícito, mas ainda parece haver alguma insegurança em colocá-la como aspecto central: ela é *fragmentária* e se reduz a flashes, objetos ou rituais. A temporalidade como História pode ser materializada de forma explícita, ao ser vivida por um personagem ou vários, dentro de um recorte temporal coletivo (eras, séculos), somente possível pela *longevidade* da personagem ou do narrador.

Primeiramente, faremos uma tentativa de entender por que o futuro nas obras é algo dado. Isso ocorre de forma geral, não apenas nas obras em estudo, mas na ficção científica como um todo. Por isso, vamos procurar justificativas na fortuna crítica que expliquem tal deslocamento temporal.

Sobre tal projeção histórica, recorreremos a Jameson em seu ensaio “Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?”⁹³ e a Carl Freedman⁹⁴ em seu capítulo intitulado “The Critical Dynamic: Science Fiction and the Historical Novel”. Em ambos, o que temos é uma defesa da ideia de futuro, não como um registro cronológico, mas um foco de alteridade radical ao presente transformando-o em um passado concreto historicizado, afastado e determinado em vista de “algo ainda por vir”.

⁹³ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, pp. 281-295.

⁹⁴ Freedman, *op. cit.*, pp. 44-62.

Freedman localiza em *Frankenstein* o “aparente presente”, sendo transformado em um “futuro potencial”⁹⁵. Jameson, por sua vez, decide abordar a FC como “sintoma e reflexo da mudança histórica”⁹⁶. Esse movimento, contudo, não se iniciou na FC, mas, como nos mostra Lukács, com o estudo do gênero do romance histórico, que foi uma das consequências da revolução cultural burguesa. Com a consolidação da burguesia, um processo de re-estruturação do sentido de temporalidade e valores culturais chegou ao auge. Os autores burgueses mostravam, nos romances históricos, que o presente (deles) era diferente do (e “melhor” que o) passado feudal. Assim, temos o momento quando a própria História passa a ser um curso institucionalizado, passando a ser uma experiência em massa, cujas mudanças afetam a vida cotidiana de todos.

Porém, o próprio momento histórico causou o colapso do vigor crítico do romance histórico: com a consolidação da burguesia,

a estimulação de uma memória histórica deu espaço a uma compensação de nostalgia que compensava as mudanças profundas reveladas pelo conhecimento histórico em favor de lembranças instrumentais de um passado que agora se tornava parte do universo ideológico da reinante cultura burguesa⁹⁷.

Exatamente nesse contexto, a FC passa a emergir como gênero que desloca o sentido do passado para o do futuro. Porém, não podemos cair no erro de ler de modo ingênuo o gênero apenas por seu viés antecipatório: de preparar e acostumar nossa percepção para a mudança, que de outra forma seria chocante demais. Afinal, os diversos modos de construir o futuro são datados e foram estabelecidos em um instante que é agora nosso passado. Assim, em vez de nos focarmos em “imagens do futuro”, devemos “desfamiliarizar e re-estruturar nossa experiência do próprio *presente*, e fazê-lo de uma forma distinta de todas as outras formas de desfamiliarização”⁹⁸. O que temos, é um presente inacessível, complexo e inimaginável por nós, pois engloba uma quantidade enorme de objetos e indivíduos, igualmente, estando preso à densidade de nossas fantasias privadas e à colonização de nossa existência pelos estereótipos da invasiva cultura de massa.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁹⁶ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 284.

⁹⁷ Moylan, *op. cit.*, pp. 26-7, ao explicar o citado ensaio de Jameson.

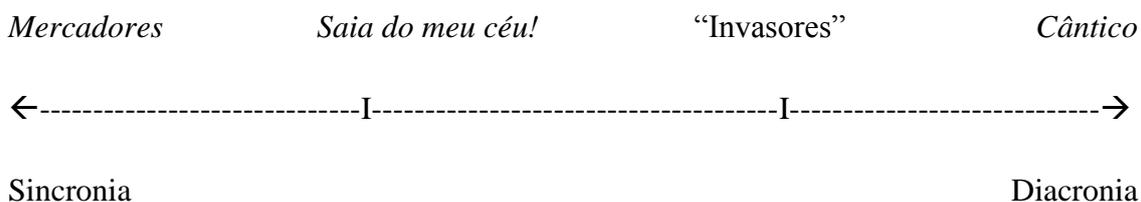
⁹⁸ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 286.

Assim, o futuro desnatura esse momento, mostrando-o “nem como um momento arbitrário, nem inevitável, mas o resultado conjectural de processos materiais complexos e cognoscíveis”⁹⁹. Tal resultado transcende a ideia de “fim da história” e se move para algum tipo inimaginável, ainda que inevitável, de futuro “real”. O presente volta a ser história e um local onde a mudança é possível.

Contudo, mesmo esse impulso utópico sofre um revés já que ele funciona por fracasso: ele revela a atrofia da nossa imaginação sobre a alteridade e a diferença radical. As tentativas de mediação do desconhecido, achando-se presas ao que é extremamente familiar, tornam-se uma contemplação dos nossos limites. E, entre outras, certas experiências específicas podem ser apontadas nos objetos em estudo para notarmos as inter-relações (e o movimento ideológico) de cada narrativa com a História e que demonstram, não obstante o seu caráter utópico, esses limites.

A ênfase na sincronicidade está relacionada ao que podemos chamar de apagamento da História. De acordo com Jameson, a crescente acumulação de fatos sobre uma época determina uma mudança na atitude de se pensar a teoria da História, passando do assim chamado *pensamento linear* para o entendimento *sistêmico*¹⁰⁰.

Isso posto, poderíamos localizar as obras em um *continuum*, no qual um dos extremos (ainda que não absolutos) está na sincronicidade repressora do fluxo histórico e o outro, em um enfoque mais diacrônico: a História se faz presente e é uma das premissas da narrativa. Teríamos o seguinte esquema:



Com tal esquema em vista, partimos de *Mercadores do espaço*, que lida menos com a questão da diacronia. O que nos chama a atenção é o fato da narrativa possuir pouca datação exata. Percebe-se apenas que se trata de um futuro próximo, já que há uma série de efeitos, cujas causas podem ser traçadas em nosso tempo (poluição, aumento da densidade

⁹⁹ Freedman, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁰ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 287.

demográfica etc.). Normalmente, quando o autor estabelece uma data ao título de seu escrito, como vemos nas conhecidas obras *1984* ou *2001*, estas datas são alegorias da questão do distanciamento. Como o autor não pode criticar abertamente sua situação presente, por medo de represálias, ele tenta se distanciar, e para fazê-lo, uma data futura concede certa verossimilhança à futuridade.

Na verdade, as únicas datas que aparecem como detalhe, a certa altura da obra, estão em um dos poucos momentos de acesso à História no romance, em referências marginais:

Olhei fatigado para os apontamentos. ‘Seis cores. Tudo quanto seja possível sobre os vãos anteriores, que falharam. Citar Learoy, 1959, Holden, 1961, McGill, 2002, e todos os pioneiros heróicos e seus supremos sacrifícios, etc., etc. Não falar de Myers e White, 2010. Devem ter explodido antes de saírem da órbita da lua. (ME, 136)

Talvez a própria tradução¹⁰¹ seja uma ferramenta que sirva para justificar a hipótese sobre o distanciamento. As datas das duas primeiras obras citadas são bem próximas da data de publicação. Não parece ser objetivo dos autores afastarem as referências de seu tempo histórico, como no próprio desejo em atingir a lua¹⁰². Mas a tradução, sendo publicada em 1973 teve que alterar as duas primeiras datas, pois a projeção do futuro seria datada *no passado*. Assim, mudaram as duas primeiras para 1991 e 1993, sem mencionar as duas últimas. O distanciamento se manteve, ainda que o motivo dos tradutores para a escolha dessas datas mais distantes seja obscuro.

A análise sincrônica, em *Mercadores*, essencial ao gênero satírico no qual essa obra se insere, parece deslocar a historicidade, que é substituída por descrições das relações como elas estão, sem uma comparação ou comentário de como tais relações se configuravam antes. Como já explicitado, o romance reprime as datas, e todos os eventos acontecem muito rápido. O próprio enredo toma uma posição central na narrativa, marginalizando as suas contrapartes (análise espacial e temporal). Certamente, o modelo de mundo proposto pelos autores é diferente da sua realidade empírica, mas tais diferenças são tácitas e devido ao processo de causalidade, maximizando os efeitos até que eles saltem aos olhos, parece haver certa naturalização do que o mundo é, a ponto de não se conceber que aquele futuro é fruto de decisões, não de um determinismo causal. A diacronia, a que poderemos chamar também de

¹⁰¹ Somente aqui nos pareceu relevante citar a tradução, como sintoma. Pohl, Frederik e Kornbluth, C. M. *Os mercadores do espaço*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa, Livros do Brasil, 1973, p. 141.

¹⁰² Que se mostrou na realidade, anos depois, em 1969, menos um movimento científico ou filosófico do que político e militar.

memória, é impedida de “ser um modo de dissociação dos fatos naturalizados, um modo de ‘mediação’ que anula, por alguns momentos, o poder onipresente de tais fatos.”¹⁰³

Um dos indícios mais fortes a respeito da perda da diacronia é encontrado em alguns excertos espalhados pela obra, estando mormente associados à questão da memória, a que logo nos debruçaremos. Mitch e outros personagens não explicam ou se questionam a respeito de certas mudanças, ao que parece, simplesmente por não perceberem serem mudanças. No trecho “Um morador de Nova Inglaterra pode ser atraído pelo calor de Vênus, um homem de Tijuana, nunca. Já é quente demais no Cal-Mex.” (ME, 31), a expressão final refere-se provavelmente a uma nova configuração espacial, consequência de mudanças sócio-políticas que não se explicam em nenhum ponto da narrativa. Um outro episódio revelador é quando o personagem Herrera usa um objeto e explica que “eles o chamam de apito de Galton, mas quem foi esse Galton eu não sei.” (ME, 88) Tal situação de desconhecimento sobre o passado ajuda a naturalizar a experiência, como se afirmasse “é assim, pois sempre foi assim”. Isso se repete em alguns outros pontos da narrativa, de modo que o acesso ao conhecimento histórico parece restrito. Um exemplo de mesma ordem seria,

‘Courtenay, você já ouviu falar de Albert Fish?’

‘Não.’

‘Ele foi um fenômeno do começo, dos primeiros dias da Era da Razão’ (ME, 113)

Um elemento que poderia ter causado tal efeito está no fato de que livros, estabelecidos como o meio hegemônico de transmissão de informações (nos anos 50), tornam-se objetos de estranhamento e até medo. A literatura se vê refuncionalizada: “(...) ele devorava uma cópia carcomida de algo chamado *Moby Dick* (...) Eu não conseguia relaxar na presença de tantos livros que não continham uma palavra de propaganda. Não me importo com prazeres individuais, desde que eles sirvam um propósito útil.” (ME, 95-6). Esse excerto parece dar conta de materializar um tipo de estrutura de sentimento relacionado a dois aspectos da época de escritura do romance. Primeiro, a questão que já vinha desde primórdios do século XX e diz respeito ao dilema da arte entre prazer e utilidade. A questão de estar em contato com resíduos de uma outra forma de organização social em que as propagandas não eram parte constituinte da cultura, acaba transformando o sujeito em alguém que teme, ou se

¹⁰³ Marcuse, Herbert. *One-dimensional man*. Londres, Routledge, 1964, p. 98. Também disponível em: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/64onedim/odmcontents.html>. Acessado em: 27-10-2008.

sente enjoado (ainda que ele não tenha o impulso pela destruição, como veremos adiante) de tais aspectos residuais. Também, a experiência estética é rebaixada a algo que tenha uma utilidade, como no caso da propaganda, a de educar os sentidos a desejar o que os publicitários quiserem. O segundo aspecto, que podemos inferir a partir desse trecho, é o da questão dos prazeres individuais. Aqui, temos a tecnologia da televisão que aparece no romance como formas hipnotizantes de uso dos consumidores. Ela estava, então, alterando a forma de sensibilidade da cultura de massa, e os autores parecem imputar em Mitch esse medo, ou rejeição pela fruição individual imposta pela forma-livro e especulam acerca das possibilidades de controle e acesso dos televisores.

Assim dito, percebemos, contudo, não ser o romance consistente em sua repressão da memória histórica. Vejamos alguns exemplos que podem problematizar o que dissemos acima.

O primeiro exemplo está na forma de punição que é sofrida pelos criminosos e inimigos comerciais: fritar seus cérebros (*brainburning*) remete a um certo processo descrito no romance como um processo químico (injetável) de desorganização dos processos mentais (“Minha voz não funcionou direito, nem minha memória. Eu não conseguia me lembrar se minha empresa era Fowler Schocken ou Schocken Fowler” [ME, 115]). Assim, em vez de punições como tortura física, prisão ou qualquer outro, o método punitivo selecionado, usado contra o grupo ilegal dos Conserva, ou qualquer outro considerado criminoso, embotava a capacidade cognitiva e, conseqüentemente, privava o sujeito de sua memória.

Em alguns episódios, o protagonista dá sinais de estar consciente acerca da questão do conhecimento diacrônico. Em uma viagem através da Califórnia, Mitch interrompe a ação e o diálogo com uma digressão sobre a história do lugar, que justifica a existência de terremotos constantes ali. (ME, 51) De modo mais sério, somos confrontados com um estranhamento no momento em que um elemento a que Mitch se refere aparentemente de forma natural:

‘Inviolada noiva de quietude e paz,
Filha do tempo lento e da muda harmonia’

Esse tipo de coisa ela teria escrito antes do advento da publicidade. A correlação é perfeitamente clara. Propaganda em alta, poesia lírica em baixa. (ME, 40)

O estranhamento, para o leitor, está em perceber como em um mundo já despido de sua poesia e para um sujeito que, até então, dava indícios de pouco saber sobre o que havia no mundo antes de sua existência, fosse possível citar com perfeição o dístico inicial do poema de John Keats.¹⁰⁴ Sendo esse um elemento da alta cultura, que tenderia menos a se manter como elemento residual do que outras fórmulas mais populares, como poderia ter sido recitado a partir de reminiscências? A explicação para tal fato poderia estar na ideia que a indústria cultural assimilava elementos da alta cultura, de forma descontextualizada e os associava a comerciais ou programas de entretenimento.

Finalmente, explicita-se em uma certa cena que o personagem tem acesso ao que se chama de pré-história, ou seja, a história antes do advento ou da velada tomada do poder pela propaganda, ainda que em muitos casos Mitch não faça uso dela: “Tauton falou: ‘você estudou a pré-história, Courtenay. Você deve reconhecer o nome de Gilles de Rais.’” (ME, 114)

Há ainda, um fato que está mais relacionado a um elemento do enredo. No momento de transição entre o início da narrativa, no qual Mitch é um executivo, e o segundo, no qual ele é transformado em Groby, há uma série de mudanças em seu perfil, como a tatuagem identificatória e roupas, para que ele não fosse reconhecido. Contudo, seu conhecimento sobre quem é e de onde vem é mantido e é ele que se coloca em contraposição às experiências que ele tem na sua nova vida como consumidor. Dessa forma, a memória tem um papel importante na narrativa, já que é só por esse contraponto que o protagonista vai atingir seu aprendizado.

Assim, é possível perceber a tensão entre o apagamento da história e sua inscrição no romance, de forma que a sincronia tem prioridade – seja por uma atenção aos eventos do enredo, seja por uma impossibilidade imposta pelo foco narrativo – no lugar de focar nos processos de constituição das relações. Em outros termos, o fechamento (*containment*) político e cognitivo da Guerra fria vai se inscrever, nesse romance, na repressão da memória, cujos traços podem ser notados em episódios isolados.

O que notamos, nesse ponto, é que o apagamento da história, o que poderíamos chamar de perda da memória, também vai ocupar um importante papel no estudo das outras

¹⁰⁴ No romance a referência não é dada. O poema é “Ode sobre uma urna grega”. Usamos a tradução de Augusto de Campos.

obras que constam do *corpus*. Mas seria a memória um lugar? Um objeto? Não. Ela seria um “conjunto de sistemas e práticas”.¹⁰⁵ Em Platão (*Teeteto*) a memória era o espaço da criatividade, mas num sentido circular no qual aprender era relembrar, e o futuro autêntico era a recuperação de um passado autêntico, que, ainda assim, se contrapunha ao esquecimento cotidiano. Porém, na concepção moderna de memória, temos a lembrança de algo valioso que foi perdido. Assim, a memória é pessoal, histórica e particular. Além disso, o que desejamos vai influenciar o processo de memorização, assim como certas velhas memórias impedirão novas, e as novas substituirão antigas, numa dança cambiante e instável.

Atrelar os acontecimentos do enredo apenas ao que acontece presentemente poderia reprimir a sensação de que a história está em movimento. A repressão da história acontece por meio da naturalização dos fatos, em vez de os enxergar como processo: tudo o que existe sempre existiu desta forma e vai existir assim para sempre porque é natural. A visão embotada de classes e sua luta, que aparece no romance quando Mitch confronta sua nova identidade com a antiga, coloca em primeiro plano uma visão de sistema que nos cerca e nos rege de forma eterna e hermética.

Depois, mesmo com a alteração de paradigma, por meio da consciência de si e de classe do personagem, colocado no contexto de um consumidor, Mitch não tem tempo para refletir sobre o que lhe sucede e de assumir efetivamente uma nova perspectiva. Assim, talvez a mudança no ritmo da narrativa reprima a percepção de si como ser histórico. Na primeira parte da obra, até aproximadamente o capítulo oito, a ação se desenvolve de uma forma bastante uniforme. Depois, da metade para o final, o ritmo se acelera e muitos fatos acontecem, acelerando o desenrolar do enredo e multiplicando as mudanças da narrativa: Mitch retorna para Nova York, é perseguido pela agência rival, capturado, consegue escapar. Então, seu chefe é assassinado, ele herda a empresa, descobre que sua mulher e Jack O’Shea são agentes conservacionistas.

Todas essas ações acontecem em poucas páginas. Tudo acontece num período de poucos meses, do início ao fechamento do romance, o recorte cronológico compreendido tem uma pequena duração e muito pouco se sabe sobre o que aconteceu antes disso. Nada sobre o que aconteceu depois é explicitado, ou seja, torna-se difícil perceber a diacronia implícita no

¹⁰⁵ Geoghegan, Vincent. “Remembering the Future”. In: *Not Yet: reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel e Tom Moylan. Londres, Verso, 1997, pp. 15-32. As afirmações que seguem foram retiradas desse texto.

recorte sincrônico. A aceleração dificulta, para o leitor, apreender o romance como uma fatia de um momento coletivo e processual que é a história e impede que o personagem tenha tempo de se questionar sobre o que acontece.

Passando para o próximo ponto em nosso contínuo, *Saia do meu céu!*, ainda que o acesso aos fatos históricos esteja colocado como ponto importante, o deslocamento do foco para noções de alteridade estão em primeiro plano. De forma mais abundante que em *Mercadores*, temos possibilidade de ver uma série de momentos que antecedem a narrativa, através do uso de *flashbacks*. Esses adquirem uma função dupla, de conceder ao leitor elementos para reconstrução do “paradigma ausente” daquele mundo imaginado, ao mesmo tempo em que remontam cenas já conhecidas por nós, pois se parecem demais com o nosso processo da modernidade. Assim, a partir do momento que vamos reconstruindo a história daqueles povos, percebemos que esta não difere em quase nada do tipo de desenvolvimento histórico da Terra, mais especificamente daquela do Ocidente, após o século XVII.

Assim, esses flashes, como veículos da memória histórica não têm a função utópica que encontramos em Marcuse, por exemplo, quando afirma que a memória serve para “conservar as promessas e as potencialidades que são traídas e até proscritas pelo indivíduo maduro, civilizado, mas que outrora foram satisfeitas em seu passado remoto, e nunca inteiramente esquecidos”¹⁰⁶. Ela não se remete a um tempo anterior à repressão, já que ela se configura como um ajuntamento de fatos, de impressões: o narrador e a personagem central meramente os informam e não refletem sobre como as coisas poderiam ter sido diferentes.

Lembremos como se configura a questão da memória em *Saia do meu céu!*. Segundo o estabelecido, a História se configura de forma mais clara, mas a ação presente é o foco. Em Home, o desenvolvimento da Ciência e da racionalização atinge um ponto muito semelhante ao desenvolvimento alcançado pelo capitalismo tardio no ocidente nos anos cinquenta. Muitos indícios levam o leitor a completar as lacunas de forma a fazer analogias com o que conhecem e o “paradigma ausente” se aproxima cada vez mais da realidade empírica.

Contudo, não apenas por meio dos *flashbacks* e digressões do narrador e das lembranças do protagonista, a história como processo aberto luta contra seu apagamento. Existe a sobreposição de dois desenvolvimentos históricos, o de Home e o de Rathe, correndo

¹⁰⁶ Marcuse, Herbert. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio, LTC, 1999, pp. 38-9.

em paralelo até o ponto de eles se afetarem. Isso pode desarmar a universalidade que se imporia ao leitor ao mostrar que uma única forma de desenvolvimento histórico é a repetição do processo ocidental de modernização, a aceitação do progresso como ideologia e a inevitabilidade do capitalismo. Essa alternativa é Rathe e ela vai se delineado a Aidregh por meio do relato de Margent, que mostra o domínio não apenas de sua própria história, mas da de Home:

Naquela ocasião [as primeiras emissões de rádio ratheanas] vocês estavam em meio a uma guerra; foi durante a liquidação dos Medani. Aquele crime nos horrorizou, e, contudo nada podíamos fazer exceto ficar irremediavelmente de lado enquanto ele era cometido. Lentamente nos veio a convicção de que a nossa vez também chegaria; e que, pondo de lado nossas próprias convicções, deveríamos preparar algum meio de defesa contra vocês. ‘Vocês não vão me compreender quando disser que a época que se seguiu foi como uma orgia, mas não me ocorre compará-la a qualquer outra coisa’. (SMC, 85)

Contudo, apesar de aparentemente mais desenvolvidos moralmente, os seres de Rathe projetam, por sua vez, certa imagem de um Outro que buscará sua aniquilação, ainda que este modelo não seja aquele que rege as relações sociais ratheanas. Por que tal atitude estaria presente neles? Se eles estavam em harmonia com a natureza e com seus semelhantes, por que esse instinto também passou a permear seu pensamento? A personagem Margent já se questiona neste ponto: “como é possível cultivar um senso ético enquanto se está simultaneamente fabricando bombas de fissão?” (SMC, 86) Porém, esse questionamento deve permanecer em suspenso até que possamos nos debruçar sobre ele¹⁰⁷.

Pode-se notar que *Saia do meu céu!*, mais que *Mercadores*, materializa o desejo pela História, porém ainda de forma alegórica e indireta, por via da memória de um indivíduo, Aidregh, cuja ciência dos fatos o narrador indica como insuficiente, entretanto, personagem do qual ele não consegue se desprender. Aidregh se percebe numa posição alienada e alienante de uma série de relações, cujo conhecimento só é possível graças ao que lhe é narrado pelo (cada vez menos radicalmente) Outro ratheano e por episódios como quando ele lê um pergaminho de história ratheana (SMC, 103) – um texto aleatório que serve apenas para testar sua apreensão da força *voisk*.

Isso posto, a configuração de uma alteridade histórica que deveria barrar a sensação de inevitabilidade, de naturalização, acaba desembocando, nesse romance, na própria

¹⁰⁷ Como faremos parcialmente no capítulo 2, na discussão sobre a Ciência e no capítulo 3, ao falar sobre o progresso.

inevitabilidade em si, já que é necessário um nivelamento histórico entre os dois planetas. Ao se confrontarem, Rathe se contamina da mesma estrutura de sentimento de Home e permite que a história dos dois planetas, antes tão diversa, convirja para um mesmo ponto, fechando as alternativas.

Além de dois tipos de desenvolvimento histórico, um dos quais o personagem central, Aidregh, e o leitor vão tendo acesso juntos, a própria noção de acesso a memória apresenta uma alternativa: enquanto em Home, o tempo é individual e cada pessoa tem acesso ao que aprende, ou é limitado pelas experiências que vive, em Rathe a memória é um aspecto coletivo, passando de geração para geração, de pessoa para pessoa, por meio da telepatia.

Porém, nem o desenvolvimento histórico diverso, nem sua capacidade de compartilhar experiências e memórias, impedem a armadilha que se coloca para os ratheanos: ao exigir que Aidregh aprenda logo a controlar a força *voisk*, os reatheanos demonstram sua incapacidade de se desprender de um tipo de princípio de organização do tempo baseado no desempenho: exige-se uma maior produção ou resultado no menor espaço de tempo possível. Esse princípio nos apontava para fora da obra, para um sintoma que Marcuse descrevia, no qual,

sob o domínio do princípio do desempenho, o corpo e a mente passam a ser instrumentos de trabalho alienado; só podem funcionar como tais instrumentos se renunciam à liberdade do sujeito-objeto libidinal que o organismo propriamente é e deseja [ser]. A distribuição do *tempo* desempenha um papel fundamental nessa transformação.¹⁰⁸

O elemento seguinte que permite uma maior revelação da história, enquanto processo, é “Invasores do espaço interior”. Ali, diferente dos romances, percebemos uma das maneiras de buscar entender o momento presente: pela busca das linhas de força que conduziram ao lugar onde estamos, ou seja, compreender o presente como um momento que é fruto de um processo (ou diversos processos).

Toda a narrativa se coloca como um exercício de memória, um lembrar-se de uma “era de ouro”, que não remete a nenhuma das então conhecidas Eras de Ouro: nem o Éden para a Idade Média, não era a Grécia para os helenistas do século XIX, nem a vida rural e bucólica para os românticos. Essa à qual o inominado narrador se refere não é nada menos que o presente empírico do autor, ou seja, os anos de 1950. Por sabermos que Howard Koch

¹⁰⁸ Marcuse, *Eros e Civilização*, *op. cit.*, p. 59.

foi parar na “lista negra” e eventualmente, por falta de emprego e por dificuldades encontradas por essa situação, mudou-se para a Inglaterra, a probabilidade de ele pensar nos anos 1950 como uma “era dourada” só pode ter conotações irônicas.

Porém, se o conto se circunscrevesse a apresentar os anos 1950, como se alguém do futuro olhasse para o passado e só isso, teríamos uma projeção para o passado, mas resvalando de volta à sincronicidade. Então, é preciso haver um momento de quebra do enredo, no qual a descrição do que era (ou é) dá lugar à narração do que será, comparando os dois tempos. Mais ainda, nesse conto, é possível ver o que Jameson chama de “o Evento”¹⁰⁹. Ainda que seja problemática, tal especulação acerca de como o momento de transição ocorreu e suas consequências – que para o personagem-narrador já é passado e para os leitores futuro – dá conta de desautorizar o sentido de “fim de história” que a ideologia busca dar ao presente e o conto reforça em “Exceto por deslocados e não-conformistas crônicos, aqueles de nós que estávamos vivos acreditávamos que havíamos alcançado a sociedade final, infalível e impermeável a mudanças.” (IEI, 142) Mas ele mesmo demonstra que a História é dinâmica e lócus de mudanças.

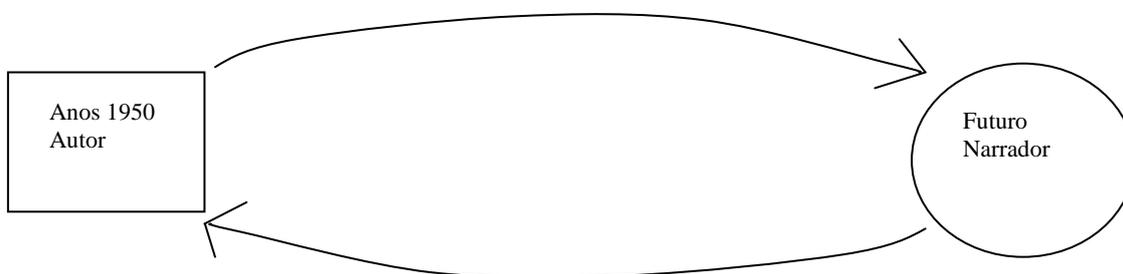
Mas aqui, parece haver uma certa resistência a esse movimento de hostilidade ao passado e ao futuro, pois, por meio de um “lapso”, percebemos que o narrador quer deixar o que escreve para as futuras gerações, ou seja, quer trazer o que estava esquecido de volta, fazendo uma ponte entre o passado, seu presente e o futuro, seja de forma idealizada ou factual. Ele discordaria de Jameson em relação à necessidade de “perder aquele mundo familiar no qual todos os nossos vícios e virtudes se enraízam (inclusive nosso próprio desejo pela Utopia) para dar lugar a um mundo no qual todas essas coisas e experiências – positivas ou negativas – terão sido obliteradas”¹¹⁰ e dando lugar ao *radicalmente novo*. Nosso protagonista rejeita o esquecimento – que será no final, sua redenção, ao “esquecer” de tomar a injeção que prolonga sua vida – nos mesmos moldes em que Christian Lenhardt afirma ser a sociedade socialista que *esquece* culpada por ingratidão, em vez de verdadeiramente emancipada: os males podem ter sido superados, mas devem continuar na memória

¹⁰⁹ Normalmente as utopias literárias mostram a apenas um antes e um depois, ou o mundo novo já como um dado. O Evento seria a transição de um sistema a outro, ou a revolução em si, e essa só raramente aparece, tornando-se um dos dilemas de representação da utopia literária. Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 87 e *passim*.

¹¹⁰ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 97.

(*anamnesis*) da humanidade liberta, ou a conquista da verdadeira solidariedade é uma outra forma de experiência uni-dimensional¹¹¹.

Na verdade, o conto poderia ser visto como um jogo, no qual as forças de um tempo *projetado* e do *agora* buscam representação. O presente, nesse sentido, poderia ser reconfigurado se ele fosse exposto sob a perspectiva do futuro, que vira o *agora*. Com esse modo de ler o nosso tempo, o presente empírico passa a se situar num compartimento fechado, e se torna histórico, como se já tivesse terminado, pois não sofre interferência das dinâmicas das forças sociais, ele vira um *então*. O presente é apresentado como se fosse um *passado*¹¹². Um esquema do que acontece poderia ser:



Temos assim, uma inversão completa entre o tempo presente da escrita e o tempo presente do narrador. Essa é, segundo Jameson, uma das antinomias que caracteriza a forma da Utopia. Ela está ligada à crise da noção de tempo, que é fruto da modernidade, e foi assumida com força total pela pós-modernidade: a questão entre o tempo coletivo (eras, ciclos) e o individual (cotidiano)¹¹³. Uma das soluções que a ficção encontra para poder lidar com essa antinomia e que encontramos no conto, é estender a vida humana para além do fisicamente (hoje) possível. Preferindo uma explicação baseada na ciência, à *la* século XX, (enquanto alguns autores nostálgicos utilizam a fórmula do século XIX de longevidade por

¹¹¹ Geoghegan, *op. cit.*, p. 21. Contra isso, as próprias utopias abraçam o esquecimento. Aqui parece ser relevante citar alguns exemplos que Jameson apresenta para ilustrar esse ponto (Jameson, *Archaeologies, op. cit.*, p. 187. As referências de páginas remetem às edições citadas por ele): em *Walden Two* de B.F. Skinner temos que “nós não ensinamos história... mantemos nossos jovens ignorantes dela, tanto quanto de mitologia, ou de qualquer outra matéria. Eles podem ler o que quiserem. Mas não a consideramos essencial para sua educação” (pp.237-8). Também, em *Looking Backwards* de Edward Bellamy o narrador nos conta que “nós já quase esquecemos, exceto quando é trazido de volta a mente por alguma ocasião tal qual o presente que nem sempre as coisas com o homem foram como estão. É uma exigência excessiva à nossa imaginação conceber os arranjos sociais dos nossos ancestrais imediatos.” (p. 205).

¹¹² Jameson, *Archaeologies, op. cit.*, Capítulo 2.

¹¹³ A pós-modernidade busca deslocar todo o foco para o tempo individual, portanto, nos termos que usamos até aqui, ela se atém à sincronia. *Ibidem*, p.213.

meios mágicos), uma injeção de moléculas previne a morte e o desenvolvimento da medicina permite que órgãos danificados sejam prontamente substituídos (IEI, 156).

Assim, o narrador pode transcender a vida individual (como a conhecemos), atravessando dois períodos históricos que o determinam de forma diferenciada. Isso permite que ele possa ter vivido não apenas num dos períodos, pré ou pós-revolução, mas também – e essencialmente – que ele nos mostre de que forma a mudança se deu, o momento de transição, o que pode ser muito útil dentro de uma tentativa de uma solução para o sistema. Porém, como veremos logo, é exatamente aí onde o conto encontra o seu “deslize”, o *novum* é desautorizado, pois ao apresentar uma solução, determinada por suas limitações histórico-sociais, o autor trabalha dentro da ideologia e desloca o impulso utópico para além das possibilidades humanas.

É por permitir a circunscrição da história no conto que a longevidade se torna central. Porém, ela se diferencia de qualquer tipo de sintoma que Jameson encontra em seu ensaio “Longevity as class Struggle”¹¹⁴. Por mais que conceda uma forma de fechamento (*containment*) ao presente, a longevidade aqui não resulta em uma alegoria da luta de classes, como os exemplos do crítico, mas se configura como produto de uma sociedade pós-revolução, sem classes, o acesso a ela é coletivo. Mesmo aqueles que, como o narrador, são contra o sistema, a recebem sem ter que pagar nada por ela, e isso faz com que haja uma inversão nas valências entre vida e morte, mostrando que esses conceitos são também dependentes da sua condição histórica.

O romance, *Um Cântico para Leibowitz* encontra-se no extremo mais diacrônico das obras sob estudo. Em face ao dilema entre o esquecer e o não esquecer, somos levados a um outro tipo de saída, menos marxista, mas inscrita dentro dos limites de pensamento dos anos 1950. Também baseada na longevidade, que permite uma análise dos lentos movimentos históricos que uma vida individual não comporta (apenas se ampliada como em IEI), e tendo a memória materializada no corpo dos personagens (os mal-nascidos), chega-se ao romance que mais parece inscrever a História em suas páginas. A obra vira palco da luta da memória contra o esquecimento.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 328-344.

Praticamente, a cada dez páginas, o romance traz algum tipo de menção direta ou indireta à História. Temos o processo de *Simplificação* no qual “até as escrituras Sagradas se tinham contorcido enegrecidas e dissipado em fumaça, enquanto as turbas ignorantes urravam e saudavam aquilo como um triunfo.”(CL, 34) De certa forma, existe nos sobreviventes da catástrofe o desejo de exterminar toda a fonte de seu sofrimento. O irracionalismo não era senão baseado em uma espécie de consciência, que foi fruto do momento de crise no qual o uso máximo dos recursos destrutivos atingiu proporções desumanas. A ação da *Simplificação* não foi um tiro no escuro, mas fazia parte de uma atitude consciente de expurgar o passado, como forma de lutar contra o presente, uma espécie de Revolução, que buscava (e de certa forma quase consegue) eliminar não apenas os aspectos político-econômicos, mas a totalidade das relações:

‘Simplórios! Sim, sim! Sou um simplório! Você é um simplório? Construiremos uma cidade que se chamará Cidade Simples porque então todos os espertalhões que causaram tudo isso já estarão mortos! Vamos! Mostremos a eles quem somos! Alguém aqui não é um simplório? Que morra! (...) A Simplificação cessara de obedecer a qualquer plano ou propósito logo depois de ter começado, e tornou-se um frenesi insano de assassinatos e destruição das massas. (CL, 65)

Conclui-se que o resultado disso foi um futuro radicalmente novo? Não. Ainda que percebamos, na primeira parte do romance, a regressão a um estado quase que medieval de existência, com várias cenas e descrições de fatos que estranham o leitor por serem parte de um passado remoto – como as discussões teológicas, ou cismas (p. 38) –, há um enclave de manutenção do antigo regime, uma pequena bolha de resistência ao que esse novo mundo se tornava, por meio da figura da *Memorabilia*. A abadia e seus membros são apenas células dessa instituição, cuja *preservação* eles indiscriminadamente pleiteiam, mas diferentemente da inicial consciência auto-destrutiva dos simplórios, que ataca a própria consciência, caminhando do *anti-racionalismo* para o *irracionalismo*, ela vai basear-se num impulso individual de Isaac Leibowitz, que se torna coletivo com a fundação da Ordem. Porém, a manutenção se dá de forma desproporcional, pois que também tem um caráter irracional: os monges copiam de forma alienada, sem a menor ideia do que copiam, desterrados de sentido, transformando conhecimento em mero símbolo, que seria decodificado assim que “um Integrador aparecesse e tudo ganhasse sentido outra vez” (CL, 67).

Assim, vemos no palco a atuação das duas forças, a repressão histórica, que não quer apenas reprimir, mas destruir, e a tentativa de mantê-la viva, não apenas pela repetição das práticas presentes, mas por seu foco em presentificar o passado. Isso implica que a própria cópia permite uma certa liberdade de criação que seria, então, o motor do que chamaremos de impulso progressista (e que dá conta dos aspectos positivos e negativos do “progresso”): “Quando o Irmão Horner iluminava um M maiúsculo, transformando-o em maravilhosa floresta de folhas, frutos, galhos e, por vezes, até numa astuta serpente, a letra permanecia legível. O irmão Francis não via por que motivo isso não se aplicaria ao diagrama.” (CL, 79)

Movendo-se na linha do tempo, e no desenrolar da narrativa, temos uma reformulação na discussão sobre o conceito de História e, portanto, sua inscrição como forma e conteúdo no romance. Refirmo-nos à segunda parte, *Fiat Lux*, onde percebemos um estranhamento do leitor com relação àquele mundo que, apesar de ainda conter os elementos medievais tão abundantemente, possui muitos dos elementos do Renascimento. A Igreja, fortalecida, já permite o desenvolvimento de um tipo de raciocínio divergente, ou hierárquico, que vemos no seguinte excerto:

O escolástico apontava para sombria figura de um campônio conduzindo um burro naquela meia-luz (...) ‘Ele não vem montado no burro’ declarou Mestre Taddeo ‘porque hoje de manhã o animal estava carregado com grande quantidade de milho. Não lhe ocorre que os cestos agora estão vazios. O que fez de manhã continua a fazer de tarde. (...) Você consegue acreditar que aquele bruto é descendente direto de homens que, segundo se supõe, construíram máquinas voadoras, viajaram para a Lua, dominaram as forças da natureza, construíram máquinas falantes e, aparentemente, pensantes?’ (CL, 121-2)

Assim, o tom dessa parte será marcado por aspectos como a dúvida sobre a própria história. O personagem Taddeo menciona que os “historiadores só falam de trivialidades” (CL, 121) e defende que “a dúvida é um poderoso instrumento que deveria ser aplicado à história” (CL, 123), chegando a nivelar os compêndios históricos a um livro de mitos.

Na forma, diferentemente das grandes digressões de Francis, na primeira parte, a História se fará presente de maneira dialógica. Alguns personagens incorporam certas posições e essas são colocadas em conflito, cuja síntese parece já ser determinada pelo lado que tomam. As digressões ainda existem, mas menos numerosas. A missão da História também se reconfigura: ela assume aqui o lócus da mudança, porém como progresso,

principalmente material, assunto ao qual retornaremos. Uma outra forma na qual ela aparece é nos comentários e descrições a respeito das alterações políticas que se dão de acordo com as “novas” organizações sociais.

Há ainda, outro aspecto de memória identificável no texto, que vai se fortalecer na terceira parte, *Fiat Voluntas Tua*. Temos, desde os primeiros parágrafos, o registro dos mal-nascidos, seres que carregam marcas do Dilúvio de Fogo, ou, numa explicação mais racionalista, humanos cujas cargas genéticas foram alteradas pela radioatividade das bombas atômicas. O grande intervalo temporal que separa as explosões desse futuro projetado não eliminou sua existência. Poderíamos entendê-los na narrativa segundo um dos personagens a quem o narrador acompanha, para quem,

era, sem dúvida, a silhueta da Sra. Grales. Ninguém mais seria reconhecível naquela meia-luz, pois o formato da saliência sobre seu ombro coberto por um capuz e a maneira como inclinava a cabeça para a direita não poderia ser de outra pessoa se não dela. (...) a deformidade da anciã não o repelia [ela tinha uma pequena segunda cabeça]; o mundo já se habituara a esses infortúnios genéticos e às peças pregadas pelos genes. Sua própria mão tinha uma cicatriz minúscula onde, na sua infância, lhes haviam extirpado um sexto dedo. Mas a herança do *Diluvium Ignis* era algo que preferia esquecer naquele momento. (CL, 238-9)

Assim, mesmo em posse da técnica necessária para extirpar o efeito de uma causa passada, usando a tecnologia para apagar a História, que se inscreve em seus corpos, a humanidade já se acostumara e tinha em si aquilo que a lembrava, geração após geração, o que os maus usos da ciência poderiam causar. Porém, esse tipo de memória está associado ao que Herbert Marcuse nos chama atenção: no capitalismo, a memória se volta a lembrar deveres, não prazeres; está ligada à má-consciência, culpa e pecado, representa punição¹¹⁵.

O esquecimento ou apagamento da ferida histórica, ainda que com muitas formas de ‘retorno do reprimido’, não impedem que o mesmo fato aconteça. O esquecimento não dá lugar ao *novo*, já que os heróis do romance ou a própria *Memorabilia*, se configuram como os mensageiros do eterno retorno.

Por conseguinte, a história como processo se insere no romance por conta das descrições precisas de tempo, as datações: somente no final de cada uma das duas primeiras partes há uma indicação exata das datas, enquanto na terceira parte há menção de datas numa carta.

¹¹⁵ Geoghegan, *op. cit.*, p. 25.

É importante notar que a datação que se encontra no final de *Fiat Homo* se refere à data da próxima parte, afinal, o primeiro capítulo começa há aproximadamente seiscentos anos após a explosão das bombas nucleares, o que seria mais ou menos o ano de 2500 d.C. Assim, a divisão em partes do texto não significa que cada uma dessas partes delimita o tempo: essa passagem de tempo é descrita por via de algumas estratégias formais, como pela observação dos animais.

De fato, percebemos neste romance, uma forte ligação entre a passagem do tempo e o foco narrativo: como ele não se fixa em nenhum personagem e dá conta de um longo processo, é necessário se fazer cortes, pular de um tempo para outro, assim como se “salta” de uma perspectiva para a outra. Nos outros objetos, o tempo é algo um tanto quanto autônomo enquanto aqui, sua passagem é mediada pelo narrador. Para esses saltos, a linguagem cinematográfica parece nos servir como analogia: um exemplo seria o tipo de movimento da narrativa nos episódios que terminam cada seção, que funcionam como o *zoom* da câmera do cinema, a imagem se fecha em uma determinada personagem e depois vai se afastando e tal afastamento amplia-se em uma visão panorâmica que para nos animais. Vejamos um exemplo:

Avançaram até poucos metros de Francis. Um pedregulho rolou com ruído. O monge que murmurava a terceira Ave-maria do Quarto Mistério Glorioso, voltou-se. A flecha atingiu-o em cheio entre os olhos.
— Comida! Comida! Comida! — gritou o filho do Papa. [1]

No caminho de sudoeste o velho peregrino sentou-se num toco e fechou os olhos para descansar do sol. Abanou-se com um velho chapéu de palha e mascarou seu tabaco aromático. Há muito tempo que andava. A procura parecia não ter fim, mas havia sempre a esperança de encontrar o que procurava depois da colina seguinte ou além da próxima curva da estrada.

(...)

O velho procurou um lugar em que a terra fosse suficientemente mole para cavar com as mãos e o cajado. Enquanto cavava, as aves de rapina, enfurecidas, circulavam baixo por cima das árvores, algumas vezes mergulhando na direção da terra, mas subindo outra vez na direção do céu. Durante duas horas esvoaçaram ansiosamente sobre a encosta coberta de árvores. [2]

Um pássaro, afinal, desceu e passou, com ar indignado, por cima de uma elevação de terra fresca com um marco de pedra em cima. Desapontado, alçou vôo outra vez. Os negros varredores abandonaram o local e subiram para o alto em correntes de ar ascendentes, enquanto, esfomeados, observavam a terra. [3]

(...)

As aves de rapina punham seus ovos na estação apropriada e amorosamente alimentavam os filhotes com serpentes mortas e pedaços de carne de cão. A nova geração assim fortalecida, voava a grandes alturas para lugares distantes com suas asas negras, esperando que a terra dadivosa entregasse benignamente os seus mortos. Às vezes, o jantar consistia em um sapo. Outras, de um mensageiro de Nova Roma.

(...)Como fazem todos os seres vivos, encheram a Terra muitas vezes com a sua espécie. [4]
Era o Ano do Senhor 3174.
Havia rumores de guerra. [5](CL, 109-111)

No trecho, que compõe o fechamento de *Fiat Lux*, temos uma divisão em cinco pequenas cenas. Os números entre colchetes mostram o final de cada uma delas. A passagem da primeira cena para a segunda se dá por meio de um espaço entre as linhas. O foco do narrador é alterado, assim como alguns minutos passam de um trecho ao outro. Esse recurso de espaço em branco entre os parágrafos é bastante comum por todo o romance e um dos seus principais usos é para representar a passagem de tempo.

A transição entre a cena [2] e [3] se dá sem que haja qualquer marcação gráfica ou expressão de passagem de tempo. Porém, pelo que é descrito, percebemos que do instante em que o velho cavava, passamos ao momento posterior ao seu trabalho de sepultamento do noviço. A cova já está pronta e o velho já se retirou do local. A visão não é mais da história de Francis e o próprio interesse do narrador já não se prende a um elemento humano. Ele passa para a ave. A cena [4] provoca uma nova quebra: não se fala mais do momento em que Francis morreu e foi enterrado, mas a descrição se afasta daquele tempo e espaço, acompanhando as aves em seus ciclos de vida e como elas “observam” o desenvolvimento de vida humana. O tempo aqui passa rápido, o que se pode perceber por palavras como “geração”, “estação”, “Durante algum tempo”.

Há uma nova interrupção e, finalmente, temos a cena [5] que é composta por apenas duas frases. O narrador não parte do ponto de vista de nenhum personagem. Trata-se de uma voz objetiva, enciclopédica, que estabelece a data, a qual não se sabe se faz referência a quando o noviço Francis morre ou ao momento em que se observa o surgimento da cidade. Pela data estabelecida, 3174, percebemos que se trata de 1200 anos além da época em que a bomba havia explodido. Assim, como Miller fala de ciclos de 600 anos, já estamos diante da época retratada em *Fiat Lux*, antes mesmo de entrarmos na parte assim denominada. Não fica claro se o primeiro capítulo, dessa segunda parte, se dá na data citada, ou se há alguma passagem de tempo da expressão dela até a abertura do novo capítulo.

A questão do ritmo da narrativa também sofre variações em *Cântico*. Em *Fiat Homo* a vida é lenta. As explicações encontradas e os questionamentos levantados têm relação com a

introspecção, o recolhimento. “Enclausurado como vivera, Francis se desacostumara do mundo exterior, com seus hábitos ásperos e atitudes rudes” (CL, 99). A narrativa, dessa parte, engloba vários anos e tudo acontece lentamente: a construção da estátua, a iluminura da planta, as viagens. Termos como meses, anos, semanas são comumente usadas para descrever a passagem do tempo.

Em *Fiat Lux*, a tecnologia começa a se prenunciar, configurando-se a era das mudanças. O ritmo muda um pouco, do lento para o mais acelerado, mas moderado, desde que as mudanças acontecem com certa lentidão. Seu caráter é episódico, há mais ações simultâneas, mais personagens envolvidos.

Em *Fiat Voluntas Tua*, o ritmo é rápido, a velocidade aumenta. A tecnologia faz parte do cotidiano das pessoas, em razão das máquinas, da eletricidade, da radioatividade, dos satélites. Tudo, por meio desses elementos, é identificável para aquele leitor da quinta década do século XX. A ação narrativa se dá em alguns dias. É comum o uso das palavras horas ou dias para caracterizar a passagem de tempo.

Assim, apesar da constância em saltar cerca de seiscentos anos entre cada uma das partes, a velocidade da narrativa é crescente. Por mais que, em número de páginas, elas tenham mais ou menos a mesma extensão, a quantidade de tempo representado vai diminuindo a cada parte. Dos muitos anos que atravessam *Fiat Homo* passamos a um período de alguns dias, da abertura à conclusão de *Fiat Voluntas Tua*.

Essa aceleração parece ser um sintoma da complexificação das relações com o passar do tempo. O aumento da quantidade de pessoas no mundo, suas diferentes formas de interagir e a própria forma de organização social parecem fazer os protagonistas de cada parte experimentar uma forma diferente de relação com o tempo. Mais ainda, a quantidade de informações, de estímulos, provoca como que uma barreira ao entendimento de tudo que se passa no mundo, impedindo ainda mais o entendimento da totalidade, como também aconteceu em *Mercadores*. Seria, afinal, a crescente fragmentação dos sujeitos, que os distanciam temporal e espacialmente de seus contemporâneos, aliada a um compromisso com o princípio de desempenho, que exigem mais em menos tempo, a explicação para tal aceleração?

Mediante tudo o que foi exposto, podemos notar que a projeção do tempo para o futuro, a repressão ou revelação da história nas narrativas e mudanças de ritmo vão tateando alternativas, modos de fechar o presente para analisá-lo.

Pela curta duração que levam os eventos mostrados em *Mercadores* – a pouca importância que se dá ao que aconteceu antes do início da narrativa, ou sobre o que acontecerá depois de seu desfecho –, temos a complicada relação entre representações da diacronia (processo) e a sincronia (momento), fortemente pendendo para a sincronia. A memória é apagada, fazendo as pessoas viverem o eterno presente do consumo. O narrador do romance não se vê numa fatia de um momento coletivo e processual, que é a história.

Tal relação é diferentemente resolvida em *Saia do meu céu!*: Aidregh, nosso protagonista, percebe-se inserido não apenas num outro modo de experimentar o tempo, mas também, num outro processo histórico, o de Rathe. Assim como o leitor pouco sabe sobre Home, Aidregh só tem acesso de forma fragmentária ao processo de desenvolvimento do outro planeta. Aqui, a sincronia das ações se mistura com as revelações históricas por meio dos *flashbacks*, levando-nos à segunda forma de representar a temporalidade, que a explicita fragmentariamente. Mais importante que a história conseguir aparecer, em vislumbres, é colocar lado a lado duas possibilidades diferentes de memória: a telepatia, permitindo que os ratheanos superem certas barreiras temporais e aprendam diretamente da experiência dos outros. Porém, há um problema no momento em que os dois sistemas convergem, e os ratheanos adotam o princípio de desempenho homeano: eles fecham as possibilidades de problematizar o outro, desautorizando seu próprio processo histórico.

“Invasores” apresenta de maneira mais explícita um espelhamento entre o tempo de escrita da obra e o tempo narrativo. O conto foca em uma das antinomias que existe na forma da Utopia: a diacronia se torna possível apenas ao focar o tempo coletivo (eras, ciclos) em vez do tempo individual (cotidiano). A longevidade serve como elemento validador do enredo e permite uma distância crítica do autor/narrador, concedendo-lhe a possibilidade de colocar sua própria época dentro de uma moldura, para que ele possa olhá-lo de forma mais total. Porém, ao mostrar, como nenhum dos outros faz, o momento de transição entre o seu passado e o presente, o personagem-narrador acaba caindo em uma armadilha que revela a dificuldade histórica de pensar alternativas.

Já *Cântico* é onde a história aparece mais. O que faz isso possível é a longevidade que se concede ao narrador, permitindo que ele selecione momentos, não de um tempo sincrônico, como a vida de uma pessoa, mas um tempo mais coletivo, como as eras. Seja na forma de digressões, nos diálogos e nos episódios ou como tema da narrativa. O futuro se distancia cronologicamente dos anos 1950, mas se aproxima dele nas formas de experimentar a temporalidade, o ritmo acelerado das ações, indicando uma possível fragmentação das relações sociais ou um comprometimento a um princípio de desempenho para o qual mais, em menos tempo, é a regra. A memória se inscreve no romance através da *Memorabilia* e mais importante, dos mal-nascidos, mas ela não é suficiente para suplantar o seu contrário – representado pela *Simplificação*.

Antes de prosseguirmos:

O que se poderia concluir de forma resumida até esse ponto é que diversos elementos narrativos, da forma romance ou conto, são responsáveis pelo estabelecimento do *novum*, assim como são podem funcionar como seus potenciais neutralizadores. O potencial existe, mas, dependendo da conjuntura histórica, fica mais verossímil aos autores representar o oposto de soluções, a distopia, visto que as decisões políticas e econômicas que afetam suas vidas tornaram a possibilidade de um mundo melhor mais distante.

Num primeiro nível, analisando as menores unidades discursivas, como as palavras e suas relações, a FC como um modo de escrever, cria um conflito entre o que está dito e o que não está dito no texto. A *surpresa* passa a ser constitutiva e um indício de que ela é possível no mundo empírico, ao mesmo tempo em que ela é minada pela ideologia que age de modo a desarmonizar e a tentar englobar o radicalmente novo: a novidade se torna mera aparência, mas em essência tudo continua igual.

Assim, itens como a escolha lexical – através de neologismos e do que é descrito sobre esse novo mundo – servem como tentativas de realização do desejo de materializar alternativas, tentando figurar o *novum*. Porém, a linguagem é afetada pelas preocupações e limites ideológicos nas obras. Assim, já a partir de uma leitura mais atenta aos modos de construir a narrativa, podemos perceber o que nelas contribui na materialização do impulso utópico, nas possibilidades de um mundo melhor e quais aspectos ideológicos tendem a neutralizar tal impulso, contendo a gama de possíveis mudanças.

Além disso, chamamos atenção para a múltipla forma de organização do foco narrativo: duas visões de mundo – onisciência e subjetivismo – interagem com as duas vozes do discurso – a primeira pessoa e a terceira – na experimentação por diferentes formas de organizar os conteúdos.

Diferentemente da esperada associação do subjetivismo ao uso da primeira pessoa e a onisciência à terceira, vemos aqui que cada obra toma uma postura diferente já que duas delas (“Invasores” e *Saia do meu céu!*) não seguem essa fórmula e servem como experimentos de narração.

O foco narrativo também se mostra como uma dupla estratégia formal: permite experiências no nível estético, nas quais os autores podem testar um novo modo de se relacionar com a realidade. Porém, não se pode evitar que as forças de suas experiências históricas barrem a imaginação, ou seja, sobre qualquer uma das tentativas parece atuar uma neutralização ideológica.

As soluções simbólicas encontradas pelas narrativas, no nível do foco narrativo, avançam em certa medida, pois experimentam com formas diferentes de narrar, mas acabam retrocedendo, na medida em que “falham” em dar voz às possibilidades utópicas do *novum*. Essas “falhas” das diversas tentativas de experimentação com foco narrativo são mais sintomas que certas mudanças não transcendem o nível superficial da narrativa, pelas determinações ideológicas dos autores. O fechamento traz a distopia em outro aspecto, mas, nem por isso, as experimentações deixam de ser necessárias como um modo de se posicionar e agir – apenas simbolicamente, que seja – no mundo.

A dimensão seguinte, a da representação espacial, que já se configura no título de duas das obras (*Mercadores do Espaço* e “Invasores do **espaço** interior”), além de ser remetido em *Saia do meu céu!* (onde céu funciona como um espaço) vai ser mais uma peça no nosso mapeamento das formas de pensar dos anos 1950. Seja no tratamento gráfico das narrativas (o modo de transição entre espaços diferentes), seja na exploração de espaços diferentes dos existentes na realidade empírica, a ideologia se faz presente e anula essa exploração. Ainda, algo de consequências mais sérias, como a análise das novas relações dos homens com tais espaços diversos, ainda que passíveis de inovações, acabam apenas se restringindo ao que já existe e pouco podemos perceber dos *novums* ali. Trata-se de cidades,

do espaço público afastado do privado, do espaço da fisicalidade ou da mente, sendo colonizado por estímulos externos de forma irrefletida. Parece-nos, assim, que o fechamento ideológico da época atacava principalmente a categoria de espaço, mais do que o foco narrativo ou o tempo, tornando-a altamente reificada.

Finalmente, vimos que a categoria de tempo abre outro viés para possibilidades narrativas. Os romances e o conto lidam com a questão do tempo inevitavelmente, e o fazem de três formas distintas: projetando a ação para o futuro, reprimindo ou revelando a história como processo – pelo esquecimento ou memória – e alterando o ritmo do enredo. No primeiro caso, o futuro permite enxergar o presente como passado e explicá-lo de forma mais plausível, mas não de forma aproblemática. No segundo, o processo histórico sofre uma tentativa de repressão, ou aparece ora de maneira abrangente por causa longevidade (do narrador ou dos personagens) ora surgindo apenas de forma fragmentária – por meio de flashes e observações aleatórias. Ainda, a alteração do ritmo do enredo, que aparece em alguns dos romances, nos ajuda a perceber aspectos como a percepção da passagem do tempo se altera de acordo com as relações sociais, fazendo com que a maior velocidade impeça a reflexão e automatize e fragmente os indivíduos.

Porém, os elementos que restringem as possibilidades utópicas e podem ser encontrados nas diversas categorias formais não vão se restringir a elas. Já temos indícios suficientes sobre essa camada da narrativa e nos parece lícito iniciar uma análise de outro nível que forma os romances e o conto.

Nossa hipótese é a de que também na escolha dos materiais sociais, assim como o tratamento desses dentro da narrativa, vai ser influenciado por uma estrutura de sentimento específica dos anos 1950, por seu caráter distópico, contendo as possibilidades de pensar um mundo melhor.

Capítulo 2: Um mundo ou nenhum¹¹⁶

A ciência, no sentido abrangente que dá conta da maior parte do conhecimento organizado, já atraiu muita atenção acadêmica, particularmente após Auschwitz e Hiroshima. Temos acesso a muitas imagens da ciência nesse século: uma atividade nobre, desprendida, na busca de novos conhecimentos e uma obsessão patológica por controlar o mundo; um meio para melhorar a qualidade material de vida e uma ameaça à própria sobrevivência física do planeta; um progresso incansável rumo a um maior esclarecimento e uma tentativa manipulada politicamente de escravizar a humanidade; uma busca abnegada pela verdade objetiva e a fabricação rotineira de fatos científicos construídos socialmente; uma nova forma de entender o divino e uma implacável antítese à religião; uma atividade baseada na liberdade pessoal e uma base para negar aos humanos seu livre arbítrio.¹¹⁷

Tendo em foco objetos literários sob análise, três romances e um conto dos anos 1950, resultados e, ao mesmo tempo, participantes em condições históricas específicas, percebemos que eles contêm em si uma série de elementos que os constituem e interagem, um conjunto de ideias ora similares ora contrastantes, reveladoras sobre a possibilidade de ampliar os limites de como imaginar ou figurar o momento histórico e como solucionar, mesmo que apenas simbolicamente, os dilemas que ele nos impõe.

Há, entretanto, como indicado nas seções anteriores, um movimento duplo entre o revelar e o reprimir, entre o dito e o não-dito, através da comparação do que se encontra na página com o que está ali apenas como possibilidade. Afinal, o leitor só pode entender o que não existe em sua realidade a partir do momento que se relaciona com o que existe, e nesse processo, podemos perceber uma das qualidades do gênero de FC: através do afastamento de sua realidade já naturalizada e de um jogo entre um elemento de novidade e a aproximação com o conhecido, os autores criam um sistema lógico no qual inserem tal novidade. Eles buscam materializar suas experiências em forma de narrativa e, para isso, lançam mão de estratégias já existentes ou de tentativas de criar novas maneiras de expressar os novos dilemas e suas possíveis soluções.

¹¹⁶ O título do presente capítulo foi inspirado pelo livro *One World or None: A Report to the Public on the Full Meaning of the Atomic Bomb*. Um historiador da cultura norte-americana explica que "em março de 1946, sete meses após a Segunda Guerra ter terminado nas ferozes explosões sobre Hiroshima e Nagasaki, a Federação dos Cientistas americanos publicou *One World or None*, um livro de oitenta e seis páginas que imediatamente se tornou um *bestseller* nacional." Além disso, ele afirma que hoje "o livro continua sendo um documento de interesse cultural pela forma que ele reúne... o ativismo político dos cientistas do átomo, o interesse pós-Hiroshima em um governo mundial e no controle internacional da energia atômica." Boyer, Paul. *By The Bomb's Early Light*, University of North Carolina Press, 1994, p. 16.

¹¹⁷ Rabkin, Yakov M. e Mirskaya, Elena. "Science and Tolitarianism". In: *Science and Ideology*. Nova York, Routledge, 2003, p. 17.

Tais dilemas/soluções, assim como as estratégias narrativas, são coletivos e determinados, ainda que às vezes aparentem ser individuais e a-históricos. Cada materialização, através do ato da escrita é individual, admite-se, mas esse ato só se faz possível dentro de uma série de convenções – primeiramente uma língua – que são práticas sociais compartilhadas. Assim, a obra se constitui a partir de certos materiais ou matérias-primas encontráveis no contexto da obra, que são organizadas de uma ou outra maneira, de modo que cada área da vida social recebe um tratamento diferenciado, sendo desde quase completamente reprimida da narrativa, até podendo chegar ao ponto de obter uma importância maior que ela tem na sociedade (ou seja, uma prática social residual ou emergente passa a ser hegemônica).

No caso dos romances e do conto em análise, há uma confluência de materiais sociais recorrentes, posto que todos possuem características similares nas condições de produção: foram escritos por homens, heterossexuais, brancos, membros da classe média, nos anos 1950, nos Estados Unidos. Por pertencerem a uma mesma geração, viveram situações históricas parecidas (a Segunda Guerra, por exemplo). Certamente, essas são ainda generalizações, pois, do início ao final da década em questão, diversos eventos históricos fundamentais aconteceram e, mesmo se tratando dos Estados Unidos, temos autores que viviam na porção costeira e norte do país, enquanto outros no centro-sul, por exemplo. Porém, tais generalizações intentam, de algum modo, circunscrever o contexto e aproximar-se das preocupações que transcendem o âmbito individual.

A Guerra Fria, ainda que seja um fenômeno histórico do pós-guerra, estava atrelada e intensificou certos elementos de um período maior que se costuma chamar de Modernidade, cujas origens remontam aos séculos XVII e XVIII, quando o processo civilizatório da Europa se desenvolvia a olhos vistos e criava condições e relações até então não experimentadas historicamente.

Portanto, quais seriam os aspectos sociais que servem como base para a construção de obras como *Saia do meu céu!* ou *Um cântico para Leibowitz?* São eles diferentes ou recorrentes em “Invasores do Espaço Interno” ou em *Os mercadores do espaço?* Como primeiro passo para esboçar uma resposta, recorreremos a um trecho de *Mal-estar na Civilização*, de Sigmund Freud, no qual encontramos reunidas algumas medidas usadas pelos

homens no século XX para lidar com suas vidas, ou seja, alguns indícios acerca dos temas que irão constituir os dilemas do sujeito moderno:

a fim de suportar [a vida], não podemos dispensar as medidas paliativas: derivativos poderosos, que nos fazem extrair luz de nossas desgraças, satisfações substitutivas, que as diminuem, e substâncias tóxicas que nos tornam insensíveis a ela. (...) a atividade científica constitui um derivativo (...) a arte, uma satisfação substitutiva. Ilusões eficazes, graças ao papel que a fantasia assume na vida mental. (...) só a religião é capaz de resolver a questão do propósito da vida.¹¹⁸

A atividade científica, a religião e a arte são três fatores que estão diretamente ligados às obras analisadas e constituem um corpo de práticas e significados sociais, com desenvolvimentos históricos próprios, ainda que integrados. Os mundos que os autores constroem e seus *novums* tratam, centralmente, desses assuntos, de modo a reproduzir, investigar, contradizer ou negar as imagens e representações de tais fenômenos e cada um especula como esses três fatores se comportarão em uma sociedade, cujas relações entre as pessoas, ou entre as pessoas e o meio em que vivem, estão organizadas de uma forma diversa da experiência histórica dos sujeitos.

Similarmente ao que ocorre aos elementos formais, como tempo, espaço e foco narrativo, os *temas escolhidos* e o *tratamento*, dado a cada um nas obras, podem também funcionar como estratégia de contenção da narrativa, sem prejuízo do fato que nesses aspectos evidenciem-se igualmente traços utópicos de cada material social, tornando a obra numa espécie de ponto de embate entre duas ou mais possíveis representações de relações e práticas humanas.

Não é a Ciência, a Religião ou a Arte que estão em foco, mas sim, o uso que se faz delas. Todas possuem potencialidades, assim como realizam ações que poderiam ser chamadas de desumanizadoras. Tomemos o exemplo da ciência. Alguns historiadores percebiam que ela sofria, já nos anos 1950, certa inversão de valores: “A tecnologia, uma vez considerada a pedra de toque da ideia do progresso, tinha se tornado um instrumento de escravização”¹¹⁹. Assim, uma prática ou instituição criada pelo homem pode sobrepujá-lo e parecia agir por si só, numa espécie de determinação. As atitudes dos envolvidos com a prática científica podiam resultar em destruição e exploração ou em construção e resolução de

¹¹⁸ Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1997, pp. 22-3.

¹¹⁹ Aronowitz, *op. cit.*, p. 325.

problemas. Ora a positividade ora a negatividade de certos aspectos da ciência aparecem nas obras que analisamos. Nossa análise busca, então, apontar esses elementos de positividade ou negatividade na representação e, também, refletir acerca de como a representação positiva ou negativa contribui para uma abertura ou fechamento das possibilidades de pensar alternativas utópicas para o que a ciência significa, enquanto prática social.

A ciência

Optamos por fazer um recorte metodológico e escolher um dos materiais sociais que engloba os outros, principalmente num gênero que se coloca como científico em sua própria definição. Porém, buscaremos entender o processo científico como uma prática humana e coletiva, que possui uma história e é lócus de lutas, estando fortemente atrelada à política. Não se trata, então, da Ciência, assim grafada com letra maiúscula, uma força objetiva que trabalha em função do também maiúsculo Progresso, racionalização inevitável e inescapável da realidade.

Assim, poderíamos indicar o início da ciência com o nascimento da própria História. A partir do momento em que o homem começa a pensar sobre o sentido de si e do universo que o cerca, já temos acesso a um tipo de pensamento feito de uma ordenação de experiências. A linguagem em si mesma é o resultado de experimentações vocálicas e forma de interagir com o mundo ao redor. O mundo vai se complexificando e, já na Antiguidade, surgem estudos sobre a natureza. Mas ainda, não podemos dissociar as reflexões acerca da física (ciência) dos da metafísica (filosofia). Segundo John Losee¹²⁰, Aristóteles foi o primeiro filósofo da ciência, ao voltar seu olhar a certos problemas que surgiam na tentativa de explicar o mundo de forma racional.

Durante toda a Idade Média, a teologia reinou como estudo hegemônico e o desenvolvimento das ciências materiais foi dificultado, porém, o método de Aristóteles foi afirmado e desenvolvido. No século XV, temos a primeira mudança importante de paradigma, uma das ditas “revoluções científicas”, com a teoria de Copérnico, mudando para o heliocentrismo a concepção corrente da Terra como o centro do universo, ideia esta defendida pela Igreja. Assim, percebemos que, diferente da impressão de um campo unificado de

¹²⁰ Losee, John. *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*. Oxford, Oxford University Press, 1993.

descobertas, a ciência apresenta-se como um local de lutas e posições. O termo revolução, nesse contexto, ficou muito famoso após a publicação de *A estrutura das revoluções científicas* de Thomas Kuhn em 1962, obra que suscita muitas discussões acerca da possibilidade de “não apenas uma mudança radical de teorias e técnicas específicas, mas também uma mudança nos tipos de questões que as teorias se propõem a responder e os critérios para julgar aquelas respostas (...) uma transformação na visão de mundo (...) uma mudança de um ‘paradigma’ a outro, para usar um termo que Kuhn mesmo veio a abandonar mas que muitos outros observadores da ciência acham agora indispensável”¹²¹.

Dessa forma, na modernidade, os historiadores da ciência identificam duas grandes guinadas no pensamento. Em cada uma, teorias e métodos que antes eram emergentes, passam a ser hegemônicos e determinam¹²² a forma de organizar o pensamento: importante lembrar que “leva muito mais tempo para entender e explicitamente aceitar a visão de mundo metafísica associada a um paradigma do que aceitar suas teorias e procedimentos científicos”¹²³.

A primeira guinada, chamada mecanicista, provém das teorias de Descartes e Newton. Não apenas eles, mas figuras como Galileu, Francis Bacon, Lavoisier e Kant. Os princípios norteadores eram uma separação entre “o mundo do espírito e o mundo da matéria e do movimento”¹²⁴ e a questão do determinismo. Na visão determinista, o universo era visto como uma máquina perfeita, cuja ação passada e futura poderia ser prevista e, como consequência, os fenômenos da natureza poderiam ser explicados e reduzidos em termos de um conjunto limitado e fixo de substâncias (químicas) ou propriedades (físicas).

¹²¹ Brush, Stephen G. *History of Modern Science: A Guide to the Second Scientific Revolution, 1800-1950*. Iowa, Iowa State Press, 1 ed., 1988, p. 5. É a fonte principal dos argumentos e informações históricas que seguem. Losee apresenta o motivo de o conceito de paradigma ser criticado e abandonado por Kuhn: ele possui um sentido estrito e um sentido geral. No sentido geral, paradigma se refere a uma “matriz disciplinar” ou uma “constelação de crenças, valores técnicas e etc., compartilhados por membros de uma dada comunidade” e no sentido estrito, ele é um “exemplar, uma apresentação influente de uma teoria científica.” Assim, se Kuhn usou paradigma no sentido estrito, a diferença entre ciência normal e revolucionária sofre uma redução, a transição entre exemplares não pode ser chamada de revolução. Se ele se referia ao conceito geral, então ele se torna vago demais para ser útil como ferramenta de análise histórica. (Losee, *op. cit.*, pp. 226-7).

¹²² Uma explicação sobre a determinação e sobre os conceitos de hegemônico e emergente (além do não citado residual) foram desenvolvidos pelo crítico Raymond Williams, a partir dos escritos de Gramsci. Cf. seu ensaio “Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory”. In: *Problem in Materialism and Culture: Selected Essays*. Londres, Verso, 1989.

¹²³ Brush, *op. cit.*, p.6.

¹²⁴ *Idem*.

Durante todo o século XIX, as áreas das ciências foram se especializando e diversas interpretações do método foram apresentadas. Muitos se afiliavam a uma ideia que defendia a inferência indutiva através do empirismo (seguindo Hume), ao passo que outros cientistas eram partidários de uma perspectiva mais centrada na criação de hipóteses (visão dedutivo-hipotética) desenvolvida a partir de Kant¹²⁵.

Nas primeiras décadas do século XX, em meio a debates sobre os estudos dos fenômenos que as teorias não abarcavam, ou as chamadas “anomalias”, os cientistas viram surgir um novo paradigma. Porém, como explica Brush, ele não surgiu de uma revolução, que destruía os conceitos anteriores, “mas foi reunido a partir de componentes já presentes no século XIX, mas não vistos então como revolucionários”¹²⁶.

O modelo mecanicista foi substituído por um positivista. O relativismo da experiência, que varia do ponto de vista de cada observador, ganhou a batalha contra os construtos hipotéticos universalizantes. Dois foram os fatores que passaram a dominar: o evolucionismo e a relatividade.

O primeiro, ainda que seja rapidamente associado a Charles Darwin, foi formulado como princípio por Kant em 1755. Há embutido, na própria etimologia do termo, uma ideia de progresso e determinismo, pois se trata do “desdobramento de um plano original”¹²⁷. Mas, a proposta de Darwin não coadunava com o determinismo, pois colocava a variação como *aleatória*. Por mais que não admitisse tal premissa, Darwin e seus discípulos não foram capazes de especificar uma causa plausível para a variação, exceto na afirmação de mecanismos pelos quais uma mudança específica ocorre (seleção natural e seleção sexual). Os conceitos do darwinismo foram muito debatidos e deram origem a muitas ciências, a maioria racista, sexista ou eugênica. A própria psicanálise deve sua existência à porta que Darwin

¹²⁵ Losee, *op. cit.*, especialmente cap. 9 e 10.

¹²⁶ Brush, *op. cit.*, p. 8.

¹²⁷ *Idem*. De acordo com um dicionário etimológico, evolução é uma palavra primeiramente registrada em 1641, significando "se desdobrar, abrir-se, expandir-se" do Latim *evolvere* "desenrolar" a partir de *ex-* "para fora" + *volvere* "rolar". Originalmente significava "desenrolar um livro"; foi usado pela primeira vez pela vez na ciência moderna em 1832, pelo geólogo escocês Charles Lyell. Charles Darwin usou o termo apenas algumas vezes, em poucos capítulos e uma vez na conclusão de *The Origin of Species* (1859), preferindo descendência com modificação, parte porque evolução já havia sido usada no século XVIII na teoria de desenvolvimento embriológico do *homunculus* (primeiramente proposto sob tal nome por Bonnet, 1762), parte porque ela carregava um senso de “progresso” que não estava presente na teoria darwiniana. Contudo, a crença vitoriana no progresso prevaleceu e Herbert Spencer e outros biólogos popularizaram o termo evolução. Disponível em: www.etymonline.com. Acessado em: 12/09/09. (tradução nossa)

abriu ao afirmar que nós, humanos, somos frutos da aleatoriedade evolutiva – sendo ainda a mente humana afetada por paixões animais.

A relatividade, do mesmo modo, não foi descoberta por Einstein, mas foi ele quem a refuncionalizou. O cientista sugeriu em estudos que os processos atômicos são governados pelo acaso. Em tal premissa, os físicos basearam a física quântica. Seguiu-se um ataque à ortodoxia¹²⁸: estudos sobre a luz e o eletromagnetismo foram ampliados; houve o desenvolvimento de experiências e instrumentos que permitiam melhor entendimento dos comportamentos dos átomos, além da percepção que tempo e espaço não eram absolutos, mas variavam, de acordo com a velocidade (movimento) do observador. Assim, a aleatoriedade (entropia) transcendeu os domínios da física e passou a afetar todas as outras ciências.

Mas não queremos aqui afirmar que tanto Darwin quanto Einstein fossem totalmente defensores das ideias vinculadas por suas teorias. Outros cientistas se apropriaram delas, de seus argumentos centrais, e chegavam a conclusões que foram negados por eles, como mostra Brush, enfatizando o aspecto coletivo das descobertas científicas:

Assim como Darwin negava que estivesse postulando a aleatoriedade como princípio básico na evolução, apesar de sua teoria da seleção natural parecer não oferecer nenhuma alternativa à suposição que as variações ocorrem ao acaso, Einstein proporcionou a base do indeterminismo na física ainda que afirmasse que ‘Deus não joga dados’.¹²⁹

Nesse contexto de novos paradigmas, temos a ocorrência de duas guerras mundiais, e nelas foi possível utilizar-se dos desenvolvimentos da ciência e de seu novo alter ego, a tecnologia. Situações extremas exigem medidas extremas, então, a maneira mais racional de acabar com um conflito é através do uso instrumental da ciência na busca de controlar a natureza e usá-la como uma aliada na luta contra o inimigo. Temos a bomba atômica.

Como a humanidade reagiu à explosão das bombas? Este e todos os outros desdobramentos das ciências em geral inspiravam, segundo Hobsbawm, “a desconfiança e o medo” posto que “a ciência era incompreensível, (...) suas consequências tanto práticas quanto morais eram imprevisíveis e provavelmente catastróficas, (...) ela acentuava o desamparo do indivíduo, e solapava a autoridade”.¹³⁰

¹²⁸ Losee, *op. cit.*, cap. 13.

¹²⁹ Brush, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁰ Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 511-2.

Isso nos leva a imaginar o cenário do pós-guerra, como aquele mostrado em *Um cântico para Leibowitz*: a humanidade se rebelando contra uma certa porção de homens a quem elas enxergavam como apartada de si, os Cientistas, figuras quase míticas, fáusticas, que decidiam o futuro do mundo de dentro de seus laboratórios. Pessoas sem alma, já que de outra forma, nunca poderiam ter inventado uma arma que não apenas destrói em massa, mas espalha a radiação, que mata também os descendentes dos que sobreviverem.

Não é esse o quadro que nos mostra Jessica Wang em seu capítulo sobre as visões políticas que competiam na ciência do pós-guerra¹³¹. Seguem algum de seus apontamentos acerca dos Estados Unidos.

Logo após a destruição de Hiroshima e Nagasaki, os cientistas, envolvidos no projeto de construção da bomba, resolveram unir discussão à ação. Começaram a se organizar num grupo conhecido como “movimento dos cientistas atômicos”, nas palavras de Wang, o movimento “constituiu o primeiro e mais bem sucedido esforço de influenciar a política em âmbito nacional a partir de uma base política de massa. Por um breve período, entre 1945 e 1946, parecia que o movimento teria o potencial de se tornar uma força permanente na política americana”¹³². Eles buscavam a criação de uma comissão *civil* de energia atômica, que asseguraria seu uso pacífico num âmbito mundial.

Além disso, grupos de cientistas liberais e progressistas queriam ligar a pesquisa básica ao bem estar público, reconciliando as tensões entre as regras especializadas e o controle democrático e, ainda, evitar a dominância de imperativos militares. Mesmo vaga e imperfeita, criaram uma política científica de esquerda, que tinha esperança pela expansão das reformas sociais e econômicas do *New Deal*¹³³.

Os cientistas atômicos não apenas agiram na discussão e criação de projetos de lei, mas marcaram presença na vida americana por meio de entrevistas, artigos, lançamentos de

¹³¹ Wang, Jessica. “Competing Political Visions for Postwar Science: Scientist and Science Legislation, 1945-1947”. In: *American Science in an Age of Anxiety*. Chapel Hill, UNC Press, 1999, pp. 10-43.

¹³² *Ibidem*, p. 12.

¹³³ O *New Deal* (cuja tradução literal seria "novo acordo") foi o nome dado à série de programas implementados nos Estados Unidos entre 1933 e 1937, sob o governo do Presidente Franklin D. Roosevelt, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana, prejudicada pela Grande Depressão. Os opositores do *New Deal*, os quais protestavam contra o crescimento dos gastos públicos e a centralização de atribuições dos Estados para a União norte-americana, conseguiram interromper a sua expansão em 1937 e abolir alguns dos programas a partir de 1943. Todavia, programas e agências importantes então criados subsistem até hoje, como a *Social Security*, entre outros.

livros, participações radiofônicas, palestras abertas, onde discutiam a legislação vigente e as implicações sociais e políticas da internacionalização da energia nuclear.

Porém, não se deve deixar de perceber que havia um setor mais conservador entre os cientistas que era contrário à democratização da ciência. Vannevar Bush, Robert Oppenheimer e James Conant encabeçavam os cientistas-administradores, que não se importavam com a predominância militar financiando as pesquisas e não desejavam um controle popular da ciência, e sim especializado.

O que se seguiu entre dezembro de 1945 e julho de 1946 foi uma batalha política e projetos de leis eram criados e modificados, sendo que, inicialmente, buscavam a integração entre a ciência e a sociedade; criavam mecanismos civis para controle da pesquisa, com ampla divulgação de informação, incentivando a cooperação internacional e a incorporação de patentes pelo Estado e não pelas corporações. Isso, no entanto, acabou sendo enfraquecido, mutilado, re-escrito, até virar lei, que em quase nada lembrava seu projeto inicial.

A inabilidade de articulação dos cientistas, ligada à instabilidade interna e às tensões internacionais, fez com que o movimento se fragmentasse, perdesse unidade. A maneira de lutar por políticas mais justas, que dava aos cientistas visibilidade e prospecção política, certamente atraiu a atenção de instituições que começavam a se destacar como o Comitê Doméstico de Atividades Não-Americana (HUAC, em inglês) e o FBI. Já em 1950, pouca era a dissidência, posto que pouca era a oposição que se colocava contra a repressão¹³⁴.

Partindo da historiografia da ciência e do contexto dela na época de escrita dos romances, retomemos a epígrafe desse capítulo, e vejamos nela uma lista de possíveis representações¹³⁵ da ciência no século XX, identificadas *a posteriori* (anos 1990):

Temos acesso a muitas imagens da ciência nesse século: uma atividade nobre, desprezada, na busca de novos conhecimentos e uma obsessão patológica por controlar o mundo; um meio para melhorar a qualidade material de vida e uma ameaça à própria sobrevivência física do planeta; um progresso incansável rumo a

¹³⁴ Voltaremos a esse assunto no capítulo 3.

¹³⁵ Os autores do artigo de onde extraímos a citação da epígrafe usam o termo **imagem** para conotar as diversas formas que a prática científica foi historicamente decodificada, porém, preferimos a palavra **representações** para seguir a argumentação de Gérard Klein, que busca diferenciar imagens (*eikons*) de representações (*eidons*). As primeiras remetem a uma representação empírica, fruto de algum método observativo: através de grafias (fotografia, radiografia, etc.), que falam por si mesmas e possuem, não raro, apelo emocional e estético. Já as segundas podem ser bastante abstratas e são majoritariamente concepções imaginárias derivadas de induções, generalizações e, ou seja, são as versões sociológicas ou mediadas por conceitos das imagens. Klein, G., "From the Images of Science to Science Fiction". In: Parrinder, P. (ed.). *op. cit.*, 119-126.

um maior esclarecimento e uma tentativa manipulada politicamente de escravizar a humanidade; uma busca abnegada pela verdade objetiva e a fabricação rotineira de fatos científicos construídos socialmente; uma nova forma de entender o divino e uma implacável antítese à religião; uma atividade baseada na liberdade pessoal e uma base para negar aos humanos seu livre arbítrio.

Como podemos ver, ela é organizada em pares de oposição. Buscaremos identificar se e como os romances formalizam ou trabalham esteticamente um dos pólos das antíteses ou ambos (portanto em conflito, intra ou intertextualmente). Cada dicotomia, a seguir, possui um elemento positivo e um sentido negativo, do ponto de vista humano. Além de uma análise de cada representação, vamos também atentar ao quanto de potencial há nas obras, e dependendo do resultado, poderemos afirmar se houve ou não uma tendência ao fechamento das possibilidades positivas de desenvolvimento da ciência, como vimos ter havido quando ocorreu o enfraquecimento dos movimentos dos cientistas ao longo da década anterior.

Certamente, essa lista não compreende todas as possíveis representações da ciência em contexto mundial, mas através delas, podemos captar as principais estruturas de sentimento e ter um ponto de partida para nossas leituras.

1) Uma atividade nobre, desprendida na busca de novos conhecimentos e uma obsessão patológica por controlar o mundo

Em nenhum dos objetos analisados, o protagonista ou o narrador é um cientista. Dessa forma, eles só vão tratar do papel do cientista de uma forma indireta, sem prejuízo do fato de que todos tratam dele, ou da ciência de forma geral. Em dois romances, podemos notar a representação da busca desprendida ou preservação de novos conhecimentos, como um aspecto positivo. Entendemos desprendimento como um deslocamento de interesses pessoais para a resolução de problemas que se colocam para todas as pessoas. Às vezes, ele pode envolver abnegação de aspectos particulares, processos dolorosos para o indivíduo e por isso, tratados como nobres ou, de certa forma, heróicos.

Em *Um cântico para Leibowitz*, logo na primeira parte, *Fiat Homo*, não é possível dizer que estamos lidando com a figura tradicional do cientista, já que esta irá emergir a partir dos eventos que acontecem na parte subsequente. Porém, uma linha de raciocínio sugerida pelo romance é que as descobertas dos anos vindouros só seriam possíveis a partir do esforço inicial dos monges em copiar determinados registros, cujos significado e valor eles mesmos desconheciam. Em um episódio é apresentado ao leitor um monge chamado Irmão Sarl.

Seguindo a norma, os monges deviam copiar os livros mais exigidos pela demanda: bíblias, enciclopédias etc. No tempo restante, podiam escolher um outro trabalho para fazerem de acordo com suas inclinações. Esse monge, então, “parece que encontrou um meio de restaurar palavras e frases que faltam em alguns dos velhos fragmentos do texto original da *Memorabilia*.” (CL, 73) Ao questioná-lo quanto tempo ele havia demorado para descobrir o modelo matemático que o auxiliava na restauração de quatro páginas até o momento, Francis descobre que foram “quase quarenta anos – disse o Irmão Horner. – Naturalmente ele só passou mais ou menos cinco horas por semana nesse trabalho, que exige muita aritmética.” (*idem*)

Porém, é só num pequeno parágrafo adiante que a impressão acerca desse personagem se completa e, por analogia, temos acesso ao mito que se cria sobre o trabalho de certos cientistas – principalmente os ligados à alta teoria – em dois aspectos: o de entregar sua vida à pesquisa e o de desenvolver instrumentos dos quais somente a posteridade pode dar conta (conforme especula o narrador):

O Irmão Sarl terminou a quinta página de sua restauração matemática, tombou sobre a mesa de trabalho e morreu poucas horas depois. Suas notas estavam intactas. Alguém, um ou dois séculos depois, se interessaria por elas e talvez as completasse. Por enquanto, subiam aos céus orações pela alma de Sarl. (CL, 81)

Outros momentos que ilustram o papel da ciência como uma atividade na qual os homens devem colocar suas necessidades coletivas acima das individuais, configurando dessa forma um desprendimento, podem ser encontrados em outra das obras em análise. Nesse ponto, achamos relevante lembrar ao leitor que o “heroísmo” associado ao desinteresse do indivíduo parece ser um mito, assim, como já o afirmamos ser o estilo¹³⁶, pois ainda que “herói” aja contra vontades pessoais, ele vai estar sob o domínio do contexto ideológico em que se insere sua prática científica; as pressões políticas sobre o cientista não arrefecem nem no âmbito de sua afiliação política, nem teórico-metodológica.

Há em *Saia do meu céu!* um episódio indiretamente ligado ao aspecto científico do desprendimento. Quando os preparativos para a viagem a Rathe estão concluídos, um dos problemas práticos era ter que adiar o casamento do filho de Aidregh (nosso protagonista), com a filha de Dr. Ni. Ainda que seja um evento com conotações políticas, pois realizaria uma

¹³⁶ Cf. Cap. 1, primeira subseção.

união entre dois países em conflito, o ato de postergá-lo devido à urgência do contato real entre Home e Rathe parece exigir uma dose de sacrifício e risco por parte do governo:

A cerimônia de casamento tinha sido planejada como um grande negócio de Estado (...) Uma geração já se passara desde que Thrennen presenciara um espetáculo de tal pompa encantadoramente entrelaçada ao romance, e o público, já saturado até as orelhas com a constante ameaça de guerra iminente, estivera esperando por esse novo evento simbolicamente de água na boca. (SMC 42, 63)

Certamente, o nível de abnegação desse exemplo está mais associado ao âmbito político que científico. Porém, tal decisão de postergar a cerimônia só pode ter sido tomada após a descoberta dos ratheanos e da produção de meios de chegar a Rathe. Ambos foram realizados por instrumentos desenvolvidos pelos cientistas. Em outras palavras, a ciência é o que possibilita a Aidregh passar para segundo plano seus próprios impulsos populistas, concedendo a esse episódio um status ambíguo de ser a ciência aquilo que pode impedir a guerra entre Home e Rathe (que impôs a condição de só discutir os termos de paz pessoalmente), possibilitando o encontro das raças. Ao mesmo tempo, é a consequência desse desenvolvimento técnico que vai adiar o casamento que simbolizaria, em certo nível, um apaziguamento dos conflitos entre duas nações de Home (Thrennen e Noone).

Como oposição a esse arranjo, temos a representação da ciência como uma busca pelo controle do mundo. Como já afirmado, o desenvolvimento da ciência moderna em si parte de um impulso do homem em dominar a natureza (o que inclui os outros homens)¹³⁷. Porém, esse controle assume duas facetas nos romances: também em *Um cântico para Leibowitz* e *Saia do meu céu!*, a motivação da dominação é justificada ou racionalizada pela questão biológica e insere-se num contexto mais físico, ao passo que o controle em *Mercadores do espaço* tem objetivos primordialmente econômicos e resvala ao âmbito psíquico e mental. Nenhum dos romances mostra a natureza de dominação incorporada por um único personagem, ou, nos moldes tradicionais da narrativa, não existe a figura de um vilão que reúne em si impulsos e desejos megalômanos e patológicos¹³⁸.

Assim, tomemos primeiramente a ideia contida em todo romance (*Um cântico para Leibowitz*), mas resumida em *Fiat Voluntas Tua*. Nesta parte, o mundo se encontra

¹³⁷ Cf. posição de Engels citada em nossa Introdução.

¹³⁸ Contudo, a figura do vilão era muito comum, especialmente naqueles autores dos anos cinquenta que haviam sido altamente influenciados pela *space opera* das décadas anteriores. Ainda que haja exemplos na ficção científica, o gênero fantasia em sua vertente chamada “capa e espada” (*sword and sorcery*), deu continuidade a tais personificações do bem e do mal em figuras específicas que, sendo sujeitos, poderiam ser considerados casos de patologia mental.

bipolarizado: de um lado, o Conselho de Regência da Confederação do Atlântico, também conhecida como a Coalizão Cristã; do outro, a Liga Asiática. De uma forma muito explícita, temos no futuro imaginado uma situação política parecida com a da década de cinquenta do século XX nos Estados Unidos: cristãos, ocidentais *versus* o “perigoso” e “bárbaro” Leste, que se vê em:

os governantes asiáticos tinham mandado a primeira colônia ao espaço. Então ouviu-se um clamor no Ocidente: ‘Permitiremos que as raças “inferiores” herdem as estrelas’? (CL, 273)

Está implícita nesse comentário a ideia de que herdar as estrelas significa, primeiramente, possuir os meios tecnológicos de atingi-las, fazendo a ciência ser uma medida na qual dois regimes políticos competem e tentando equalizar-se em esforços para dominar a natureza. Reforça-se tal argumento com o questionamento trazido pelo romance acerca da necessidade de se construírem bombas atômicas:

Ainda não tinham visto a loucura, os assassinatos e o declínio da razão. Então fizeram e viram. Agora, *agora*, os príncipes, os presidentes, os presídios, agora todos sabem, com absoluta certeza. Sabem pelos filhos que geram e enviam para os asilos de deformados. Sabem e, por isso, têm mantido a paz. (...) Não podem fazê-lo outra vez. Só uma raça de loucos agiria assim. (CL, 252-3)

Assim como nesse excerto, a narrativa em *Saia do meu céu!* baseia-se em mostrar como a ciência está atrelada a interesses bélicos e políticos. Esse é um dos temas mais recorrentes da ficção científica na época, que reflete o controle político que se impunha à pesquisa científica. Nos EUA, apesar de instituída a Fundação Nacional de Ciência em 1950, ela foi incapaz de absorver as pesquisas militares, já que possuía orçamento limitado e, até meados dos anos 1960, somente 10% das pesquisas eram subsidiadas pelo governo civil e não estavam nas mãos dos militares ou da Comissão de Energia Atômica (AEC)¹³⁹.

Outro aspecto que as obras trazem é a referência que fazem a uma estratégia de controle mais desenvolvido que apenas a ameaça física. O inconsciente sofria um ataque, o dito mundo interior ou subjetivo era colonizado pela propaganda. Nos anos 1950, a propaganda deu outro passo importante com o desenvolvimento da televisão. Pohl e Kornbluth, em *Mercadores do espaço*, não desperdiçam oportunidades para falar sobre a

¹³⁹ Wang, *op. cit.*, pp. 261-66.

propaganda em si, que é um dos cerne da narrativa. Logo no começo do romance, Mitch, nosso personagem-narrador, diz a que veio a propaganda:

Tínhamos de convencer as esposas que os foguetes eram mais importantes que as torradeiras; tínhamos de convencer a firma de constituintes do congresso que suas táticas eram impopulares e lhe custariam dividendos. (ME, 15)

Já nos anos 1930 a propaganda começava a se desenvolver como uma ciência e passava a fazer uso de uma nova área: o psicologismo aplicado. Um texto da época traz afirmações nesse sentido. Gilbert Russel dizia que “a propaganda está se tornando exata, de forma crescente todos os dias. Onde o instinto era suficiente, este vem sendo substituído pela pesquisa”¹⁴⁰. Harold Herd postulava que “agora que a propaganda está cada vez mais recrutando as melhores mentes do país, podemos esperar pelo crescente cientificismo desta grande força pública”¹⁴¹.

Por meio do psicologismo, temos o desenvolvimento de técnicas psíquicas que visam ao controle do maior número de pessoas, sem que se perceba que esse controle está sendo exercitado. Assim, temos a subliminarização:

‘Nunca leio os anúncios’ – disse ele, num tom de desafio.
‘Pois esse é o nosso triunfo! (...) Comprará o que quiser de outras empresas e fará de tudo o melhor uso que pensar. Mas com uma vaga sensação de descontentamento.’
(ME, 38-9)

Dos anos 1930 até os anos 1950, nos informa Williams¹⁴², a propaganda transcende seus meios de vinculação, que eram majoritariamente os jornais, por causa do desenvolvimento das outras mídias. Rádio e televisão trouxeram uma rápida expansão da área. Durante a Segunda Guerra houve, segundo o crítico, um declínio no volume de propagandas e certos estudiosos até previram que seria impossível retomar as condições de proliferação dos vinte anos anteriores. Mas ele, em 1961, já via que tal previsão havia sido frustrada:

A história, corretamente entendida, aponta para um crescimento maior, e para métodos mais novos. O campo altamente organizado do estudo de mercado, da

¹⁴⁰ Leavis, F.R. “Mass Civilisation and Minority Culture”. In: *Education and the University*. s/l, Chatto & Windus, 1943, p. 151. (tradução nossa).

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² Williams, Raymond. “Advertising: the Magic System”. In: *Problems in Materialism and Culture*. *Op. cit.*

pesquisa da motivação e a assimilação de sociólogos e psicólogos estão formidáveis, e sem dúvida guardam muitas surpresas para nós. Talentos de vários tipos são contratados com facilidade crescente. E há um desenvolvimento significativo que deve ser notado pra concluir: a extensão da publicidade organizada.¹⁴³

Em resumo, *Mercadores* figura o sistema de criação de necessidades e a simulação do inconsciente e umas das suas formas de imposição, em virtude da repetição e das técnicas subliminares. Mitch Courtenay vai desdobrando as minúcias da publicidade, mostrando a forma como ela funciona e quais são seus limites.

De acordo com Mitch, “a publicidade é uma arte, mas ela depende das ciências de amostragem, teste de área e pesquisa de consumo.” (ME, 53) Desse modo, possui fórmulas instrumentais como “renda regional e mundial, idade, densidade populacional, saúde, psicofricção, distribuição dos grupos de idade e causas e taxas de mortalidade”. (ME, 29)

Existe, entretanto, uma contradição na crença de Mitch na cientificidade da propaganda, pois adiante ele dirá sobre um panfleto dos Conservas que ele “era um apelo à razão e esses apelos são sempre perigosos. Não se pode confiar na razão. Há muito tempo a afastamos da publicidade e não temos muita saudade dela.” (ME, 85) Porém, a racionalidade, por mais que relativizada, ainda é o foco da ciência.

Assim, não apenas um “cientista” da publicidade, nosso personagem também sofre suas ações, principalmente na fase em que vive como o consumidor Groby. Porém, antes ainda da transformação, durante uma viagem, Mitch vai descrevendo a paisagem, mas é interrompido a todo instante por propagandas da Tauton Associados, a agência publicitária rival. Em seu julgamento como *connoisseur* da técnica, elas são de qualidade inferior àquelas que ele produz. Pela semelhança que a propaganda descrita por ele tem com as propagandas dos anos 1950, podemos dizer que mesmo parecendo estar criticando apenas os rivais, Mitch critica veladamente a propaganda em geral:

Sutiã Levanta, sutiã Levanta
Levanta pra valer,
Não vai cair, não vai sucumbir,
Não vai amolecer...¹⁴⁴

¹⁴³ *Ibidem*, p.183.

¹⁴⁴ No original, lê-se: *BolsterBra, BolsterBra, /Bolsters all the way; Don't you crumple, don't you slumple / Keep them up to stay!*(tradução nossa)

Ainda na viagem, temos mais propagandas que envolvem o uso de novas tecnologias, constituindo-se um *novum* por afetar sentidos que a propaganda, de então, não havia dado conta, como o olfato:

Minha flor, você cheira assim para o seu amor?

O olfatório ligou, e foi a gota d'água. Tive de usar a minha máscara enquanto a propaganda continuava:

Não é pra menos que ele não quer ficar! Use Su-Uar!

E um daqueles trios harmoniosos cantarolava num passo de valsa:

Transpire, transpire, transpire,

*Mas deixe que ele respire!*¹⁴⁵

E então uma voz grossa, prosaica e em tom instrucional:

O ministério da saúde adverte: não tente interromper a transpiração. É suicídio. Use desodorante e não adstringente.

E, então, de volta ao primeiro verso e ao olfatório. (ME, 57)

Dessa forma, por meio dos sentidos, o consumidor é bombardeado por todos os lados por estímulos e propagandas. Técnicas e mais técnicas são desenvolvidas para que ele possa consumir da forma mais efetiva possível. Um exemplo seria usar o nome das marcas para se referir aos produtos, fenômeno recorrente na realidade e no romance, e elas são utilizadas de forma naturalizada na própria narrativa: “Fui para a cozinha e agarrei um pouco de Coffiest, Thiamax e uma fatia de Bredd.” (ME, 138)

Mais do que uma forma de transmitir informações sobre as mercadorias, há um processo no qual o símbolo se tornou (às vezes até mais) significativo e transcendeu a necessidade material¹⁴⁶. Tanto que em “Invasores do espaço interior”, podemos ler que “não só a grande maioria de nós tinha o que necessitávamos, como também as grandes organizações produtoras empregavam especialistas que descobriam novas coisas para precisarmos.” (IEI, 135)

Contudo, a técnica basilar da propaganda é explicada por Mitch, uma das formas de controle que generaliza ao mesmo tempo em que personaliza a propaganda:

O impulso básico da raça humana é o sexo. E o que é essencialmente mais importante do que moldar e canalizar o mais profundo fluxo torrencial de emoção

¹⁴⁵ No original, lê-se: *Sister, do you smell like this to your mister? / No wonder he's hard to get! Use Swett! / Perspire, perspire, perspire, / But don't kill off his desire* (tradução nossa)

¹⁴⁶ Aronowitz, op.cit., p. 96 e Williams, op. cit., pp. 184-90.

humana em uma direção adequada? (...) Pois não há dúvida que ligar uma mensagem de venda com um dos maiores motivadores do espírito humano faz mais do que vender produtos; aumenta-lhe a motivação, ajuda-o a vir à tona, focaliza-o. E nos assegura um acréscimo anual de consumidores tão essenciais para a expansão. (ME, 77-8)

Essa linha de raciocínio ecoa Freud em sua teoria do princípio do prazer¹⁴⁷. Além disso, figuras de mulheres fatais como personagens das propagandas e trocadilhos sexuais (*puns*) acontecem comumente no decorrer da narrativa, por exemplo, o planeta para onde eles se dirigem, Vênus, que, segundo a mitologia greco-romana, representava a beleza e a sensualidade.

Tal movimento de apelar menos para a racionalidade e mais para o inconsciente (impulsos e necessidades sexuais), satisfazendo falsamente tais necessidades¹⁴⁸, ainda perdura até os dias de hoje, e tinha uma influência ainda maior nos anos cinquenta, quando a repressão sexual era grande. Até a homossexualidade se faz presente nas camadas consumidoras, sendo sugerida como um efeito colateral dessa manipulação psíquica: a sexualidade é tão explorada que ela acaba transcendendo os padrões da época. De forma não velada, é apenas um indício das consequências que a tentativa de controle do inconsciente pode ter.

Em um certo episódio, Mitch sofre um atentado e acaba inconsciente. Ao acordar, está dentro de uma embarcação, cercado de pessoas que ele identifica serem consumidores. Até aquele momento do romance, não havia ficado claro que a separação entre consumidores e classe estrela era tão acentuada, a ponto de um quase não ter contato com o outro. Estão no vagão muitas pessoas e ao tentar sair dali, temos o seguinte diálogo:

‘Olá’ eu disse. ‘Me diga, nós estamos realmente indo pra Costa Rica? Como posso falar como responsável pela embarcação? Isso tudo é um engano.
Oh’ disse o homem, ‘por que se preocupar com isso? Viva e deixe viver. Coma, beba e seja feliz, esse é o meu lema.’
‘Tire suas malditas mãos de mim’ eu lhe ordenei.
Ele estava determinado e abusado, eu me levantei e procurando a saída tropecei em pernas e torsos.
Aí me ocorreu que eu nunca tinha realmente conhecido consumidores exceto durante breves períodos quando me serviam. Ocorreu-me que eu tinha casualmente aceitado o componente homossexual deles e o explorado sem perceber a que tal atitude levava na realidade. (ME, 66)

¹⁴⁷ Sobre o assunto cf. Freud, *O mal-estar na civilização*, *op. cit.* e Marcuse, *Eros e Civilização*, *op. cit.*

¹⁴⁸ Aronowitz, *op. cit.*, p. 111.

Acreditar nas propagandas e em seu poder torna-se algo indispensável para que se possa manter a circulação de mercadorias. Sendo ela, nos termos do romance, uma espécie de religião e também uma ciência, menosprezá-la é um ato de rebeldia, até mesmo sinal de loucura. Em certo trecho, quando um consumidor reclama do abuso das propagandas, Mitch questiona se ele não acreditava no poder da publicidade e ele responde:

‘Eu quis dizer que ela cheirava um pouco forte demais, só aquela propaganda em particular. Não quis dizer propagandas em geral. Não há nada de errado comigo, meu camarada. (...) Canais de distribuição, construção de mercados, integração vertical. Vê? Sou perfeitamente são’. (ME, 58)

A reação desse personagem demonstra dois aspectos que localizam o romance entre os objetos culturais fruto dos anos 1950. Primeiramente, a possibilidade de dissidência existe, já que ele precisa se justificar perante Mitch, de sua submissão ao sistema das propagandas, mostrando que tal submissão, a partir do momento em que exige uma justificativa e permite crítica não é automática e “natural”. Em segundo lugar, o modo com que essa justificativa se configura parece resultado menos de certo adestramento, do que de uma repetição vazia de um discurso ou de conceitos pré-fabricados como forma de defesa. Ao assumir essa função defensiva perante Mitch, que aparentemente não é uma autoridade, temos acesso ao tipo de atmosfera na qual viviam os cidadãos americanos da realidade empírica. Nos termos do narrador de “Invasores”,

poderia ter sido melhor se tivéssemos tido o *Big Brother*, de Orwell. Não importa quanto estabelecido um ditador possa estar ou quão abjeto seja seu populacho, sempre há uma chance de depô-lo e ter de volta nossa liberdade. Mas o que se pode fazer quando se vive numa sociedade na qual todos são seu *Big Brother* e você corre o risco de se tornar um também! (IEI, 154)

Palavras corajosas para tempos nos quais criticar a vigilância de todos por todos podia atrair gritos como “Comunista!”. A ironia desse movimento é completada quando numa explicação breve, o narrador nos informa que o Pentágono, sede do Departamento de Defesa, havia virado o Hexágono, já que outra ala tinha sido necessária para conter os arquivos sobre as ações de todos os cidadãos.

Ademais, como um diferente sistema de controle mental por meio da ciência, pode-se verificar a cooptação da psicanálise pelo *status quo*, a adaptação da teoria em um corpo de procedimentos práticos. Foi durante a década de 1950 que tal ramo da ciência médica

popularizou-se nos Estados Unidos, principalmente por meio da cultura comercial (cinema, literatura, jornais etc.), ilustrando o abandono dos ideais políticos e o foco na busca por um mundo interior¹⁴⁹. Tom Moylan aponta o episódio no qual Mitch é obrigado a fazer terapia como o momento em que ele passa a ver o sistema com novos olhos. Quando seu chefe, Schocken, recusa-se a crer em sua história (sobre seu sequestro, troca de identidade e aliança com os Conservas para poder voltar para Nova York) e o acusa de sofrer da mesma “psicobaboseira que era aplicada a tantas mulheres que estavam criando consciência nos anos 1950”¹⁵⁰, percebemos que emerge a consciência, mas ao inverso. Explica-lhe o próprio Schocken:

‘Você está numa embriaguez psicológica. Você fugiu de si mesmo. Assumi uma nova identidade, e escolheu outra, tão distante quanto possível da normal, trabalhadora e imensamente capaz. Você escolheu a personalidade de um preguiçoso, relaxado colhedor de escuma, sonolento sob o sol tropical... (...) fica claro para alguém que, uhn, entende nossos impulsos inconscientes. Eles dizem que você está a meio caminho do seu eu verdadeiro. (...) Símbolos velados, obscurecidos por atitudes ambivalentes, a fantasia-Tauton é extremamente clara. (...) Fiquemos gratos que você não fez nada pior a si mesmo. Veja bem, o id...’ (ME, 141)

Mas Mitch já não consegue seguir a linha de raciocínio de seu chefe e sabe que aquela experiência foi tão verdadeira em seu corpo e não apenas uma projeção de sua mente. Ele já não pode conformar seu “eu verdadeiro” dentro de uma definição arbitrária de ‘normalidade’ que a terapia espera dele¹⁵¹. Aqui, não nos referimos à teoria psicanalítica, mas a sua prática (a terapia), haja vista que a primeira “reconhece que a doença do indivíduo é fundamentalmente causada e mantida pela doença de sua civilização” enquanto a segunda, “almeja a cura do indivíduo, de modo que este possa continuar funcionando como parte de uma civilização enferma, sem que se lhe entregue inteiramente”¹⁵².

Tal prática, não aparecendo diretamente em *Saia do meu céu!* ou *Um cântico para Leibowitz*, é identificada e satirizada em “Invasores do espaço interior”. Nesse caso, também acontece na primeira parte do conto, antes da revolução, e além de uma forma de cura individual ou coletiva, a terapia serve transcende sua forma de aliviar as dores sociais, para torna-se refúgio e entretenimento:

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 115.

¹⁵⁰ Moylan, *op. cit.*, p. 172.

¹⁵¹ Cf. Eagleton, *op. cit.*, p. 245.

¹⁵² Marcuse, *Eros e Civilização*, *op. cit.*, pp. 210-11.

Contudo, uma grande gama de escolhas dava margem a danos emocionais. Aqueles que queriam abandonar o jogo podiam livremente se retirar para instituições criadas para esse propósito, apesar de que devo admitir que a maioria delas estivesse já superlotada. Mas, o grosso dessa massa de desequilibrados só precisava de um momento para respirar, consertar suas psiques danificadas e então voltar ao moinho da competição, geralmente com vigor e agressividade renovadas. O refúgio mais popular destes problemáticos era o divã do analista.

Lá pra década de 1970 todo adulto era ou psicanalista ou um estudioso da área. Mesmo então, eles estavam tão cercados de pacientes que eles tinham que tratá-los em grupos: pacientes eram enfileirados, divã após divã, em grandes salas que lembravam dormitórios coletivos. Ainda que eu nunca tenha participado, visitei uma dessas sessões e achei-a muito atraente – uma vasta sala lotada de pessoas reclamando sobre suas figuras-paternas e recitando os mais extraordinários sonhos pornográficos para o deleite óbvio dos outros presentes. Apesar do atual ceticismo sobre estas exhibições, mantenho que elas proviam uma terapia útil, tanto quanto excelente entretenimento. (IEI, 141)

Assim, se por um lado, havia certo desprendimento em colocar a ciência e as necessidades coletivas antes de suas necessidades individuais, entregando o tempo de toda uma vida a estudos ou adiando planos, os objetos sob estudo vão materializar com mais ênfase a desconfiança na ciência que produz meios de dominação de poucos, seja ela de natureza física – como no caso das bombas atômicas – ou mental, como é o caso da propaganda ou da psicanálise. As possibilidades positivas da ciência perdem o primeiro *round*.

2) Um meio para melhorar a qualidade material de vida e uma ameaça a própria sobrevivência física do planeta

Não obstante o clima de suspeita contra o intelectual e o cientista, fruto do desenvolvimento e uso das bombas atômicas, ícones do “avanço” técnico do século XX, do qual trataremos em seguida, os anos 1950 também foram um período de grande desenvolvimento em áreas como a medicina¹⁵³, a cibernética, as telecomunicações¹⁵⁴, entre outras.

De longe, a obra que mais representa uma visão positiva dos desenvolvimentos da ciência como melhoria da qualidade de vida, ou seja, seu aspecto utópico, é “Invasores do espaço interior”. Nos romances, as vantagens da técnica parecem ser eclipsadas pelos

¹⁵³ Cf. texto de Barrett, Jim. “Back to the 50’s”. Disponível em: <http://www.uthscsa.edu/mission/fall94/fifties.htm>. Acessado em 25-11-2008.

¹⁵⁴ Mindell, D., Segal, J., Gerovitch, S. “From Communications Engineering to Communications Science”. In: *Science and Ideology*, pp. 66-96

problemas que ela traz. Como no exemplo que demos anteriormente sobre a cena na qual o Abade Zerchi e o autoescriba “lutam”¹⁵⁵, mostra-se a necessidade de existência de máquinas que mediem as comunicações, mas o fato de ela estar com defeito parece passar para segundo plano, a melhora na qualidade material de existência, ou seja, o fato de se comunicar sem a língua ser um empecilho.

Similarmente, há um elogio à tecnologia em *Mercadores do espaço*, num momento específico já quase no fechamento do romance, no qual é exatamente a tecnologia que possibilita aos Conservas que se reúnam e utilizem o foguete para emigrar para Vênus. Certamente, a melhora na vida das pessoas, livres do controle da Terra, da publicidade, dos meios predatórios de obter produtos, ou seja, as consequências de tal melhora estão ausentes do romance e só viriam a se configurar (de forma ainda problematizada) na continuação *The Merchants' War* (1984).

Saia do meu céu! traz inovações bélicas, telecomunicacionais (satélites) e de transportes (foguetes tripulados). Não fica claro se outras inovações tecnológicas, como computadores, telefones, lasers foram desenvolvidos. As outras formas de desenvolvimento técnico fazem parte do que chamamos de o paradigma ausente – estão suprimidas do texto. Temos o desenvolvimento dos “assuntos sérios”, como as ciências sociais, citados por Margent em conversa com Aidregh, porém, pouco se vislumbra desses desenvolvimentos, colocados em segundo plano; cita-se a telepatia, mas pouca importância é dada a ela. Voltaremos a essa diferença de visões de mundo no sub-capítulo a seguir.

Porém, é apenas na segunda parte de “Invasores” que temos a configuração da melhoria da qualidade de vida através da ciência, mediante o fato de que ela está desatrelada à estrutura das corporações e do controle militar:

a ciência começou a se imiscuir em tudo o que fazíamos, não deixando quase nada para a contingência. Até mesmo em viagens espaciais vemos a nova ciência calcular as condições extraterrestres com tal acuidade que um passageiro pode decolar em um foguete para um planeta inexplorado com tanta preocupação quanto teria numa viagem de avião de Nova York a Paris. (IEI, 154)

¹⁵⁵ Cf. Capítulo 1, sobre o tempo e o Capítulo 3, sobre o progresso.

Não houve apenas melhoria nos meios de transporte. Mais relevante foi o ato de que a educação e a medicina eliminavam doenças mentais e físicas, tornando possível adiar a morte, não apenas pela prevenção, mas pela reparação física:

‘Agora não há uma só criança no pré-escolar que não tenha aprendido cientificamente tudo que se pode aprender a respeito do assunto. Qualquer satisfação que ele é capaz de ter com sexo quando ele crescer, nunca pode ter a mesma intensidade do que quando ele era experimentado com um delicioso senso de pecado.

E pense também no que está acontecendo com a morte. Cada ano esta ficando mais e mais difícil morrer. Sei disso por experiência própria. Com injeções moleculares que eles nos aplicam, meus tecidos celulares se recusam a desgastar. Posso verdadeiramente dizer que não me sinto nem um dia mais velho do que cinquenta anos atrás quando tinha meus cento e poucos. Os germes mais virulentos estrebucham sob o abraço forte de moléculas renovadas, uma união que causa nada mais do que saúde. E acidentes, estes raramente acontecem. Mas quando acontecem, qualquer órgão no corpo pode, caso danificado demais para ser curado, ser trocado.’ (IEI, 155)

Porém, o conto não retoma um dos problemas apresentados na primeira parte, em sua segunda parte, ou seja, não revela a possibilidade técnica utópica dele. Segundo o narrador, havia uma dificuldade no que dizia respeito à questão do trabalho: sua relação com as máquinas. Segundo ele,

quando os robôs começaram a deslocar o trabalho humano para fora das indústrias, a maioria de nós, sinto dizer, estávamos em desvantagem em saber o que fazer com todo o tempo disponível. Na verdade, a situação ficou tão séria que o anúncio de uma nova redução no tempo do dia de trabalho para empregados da Super-Corporação de veículos provocou uma reação tão violenta que havia rumores de greve para exigir mais horas (IEI, 141)

Não fica óbvio se, após a grande mudança, os robôs continuaram a realizar o trabalho, de forma a permitir uma emancipação do homem do trabalho e do mundo da necessidade. Tanto que esse episódio remete a vários aspectos da questão, como aos problemas neo-ludistas¹⁵⁶ das primeiras décadas do século vinte: experimentou-se um certo ressentimento contra a máquina que tirava os trabalhadores de seus postos e os deixava incapazes de vender sua força de trabalho e, assim, conseguir obter os meios de subsistir e consumir, a tal ponto que a greve – instrumento criado e utilizado para exigir a condições de

¹⁵⁶ Aqui a palavra ludista deve ser tratada de modo problematizado: desde o início da revolução industrial, há uma relação de amor/ódio, desejo/ressentimento do homem para com a máquina. Uma valiosa reflexão e historização do conceito podem ser encontradas em Pynchon, Thomas. “Is it O.K. to be a Luddite?” Disponível em: http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_essays_luddite.html. Acessado em: 15/09/09.

trabalho mais humanas, como a diminuição do número abusivo de horas de trabalho – tem valência invertida e vira um instrumento para exigir mais horas.

Esse debate era um tema muito caro aos estudiosos da época. Marcuse, por exemplo, defende o uso das máquinas já que “a racionalização e a mecanização do trabalho tendem a reduzir o *quantum* de energia instintiva canalizada para a labuta (o trabalho alienado), assim libertando energia para a consecução de objetivos fixados pelo livre jogo das faculdades individuais”¹⁵⁷. Nesse momento, o excedente de tempo e energia poderia ser usado de forma a conceder às pessoas maneiras de criar, pensar e se relacionar. Esse tipo de argumento já pode ser encontrado no próprio Marx. Porém, o pensador não é ingênuo a ponto de apenas celebrar a possibilidade utópica presente na tecnologia. Baseando-se na observação dos processos da civilização, ele conclui que “quanto mais perto se encontra a possibilidade real de emancipar o indivíduo das restrições outrora justificadas pela escassez e imaturidade, tanto maior é a necessidade de manutenção e dinamização dessas restrições, para que a ordem estabelecida de dominação não se dissolva”¹⁵⁸.

Dessa forma, ainda que a possibilidade melhorativa da ciência existisse e fosse expressada, nos tratados sociológicos e nos objetos artísticos, para não dizer na vida cotidiana como um todo – pelos eletrodomésticos, por exemplo –, a força política e ideológica que a mantinha dentro de certos limites e usadas para certos propósitos era hegemônica. A ideologia afeta os cientistas do mesmo modo que age sobre todas as outras pessoas, exercendo pressão para que se conformem. Além disso, em certas situações (como na Alemanha nazista), os ideais que se afirmavam não tinham um embasamento científico e a ciência “tinha que ser distorcida para proporcionar um [suposto embasamento]”¹⁵⁹.

Não é sem propósito que “Invasores” é o texto que mais claramente referencia os desenvolvimentos de uma ciência desatrelada dos interesses militares, posto que é o texto mais utópico dentre os que foram selecionados. Mesmo *Saia do meu céu!*, cujo enredo aparentemente termina de uma forma pacífica, só o faz mediante uma mistificação generalizada e através da ameaça.

¹⁵⁷ Marcuse, *Eros e Civilização*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ Walker, Mark. “Introduction” In: *Science and Ideology*, *op. cit.*, p. 3.

Assim, chegamos ao outro extremo desse binômio: a visão da ciência com o perigo de destruição e coerção. Temos, nessa categoria, diversas materializações de modos de representar nos romances e no conto: a mais pungente e que aparece em todos os objetos, tendo pesos diferentes em cada um deles é a bomba atômica.

Presente em *Um cântico para Leibowitz* desde o princípio, potencialmente na figura do abrigo anti-radiação, segue na figura dos mal-nascidos, cuja existência já é uma espécie de estigma da bomba ou fruto de sua ação.

Logo no terceiro parágrafo do primeiro capítulo, em *Fiat Homo*, temos a sensação de estranhamento, na figura de São Raul, o Ciclope, padroeiro dos Mal-nascidos. Em um parêntese, o narrador explica que os mal-nascidos são aqueles “monstros” que quando nasciam vivos “pela lei da Igreja ou da Natureza, tinha de viver e ser ajudado a atingir a maturidade” (CL, 13).

Essa classe social atravessará toda a narrativa, como forma simbólica de memória do que havia acontecido por motivo do dilúvio de fogo. A primeira informação que temos da sociedade, recriada ficcionalmente por Miller, é que existe uma classe de seres que são isolados e temidos e que existe uma regulamentação: a lei da Igreja. Não são nada mais que os mutantes resultantes da radiação, que sobreviveram, mas não sem uma punição. São eles que carregam o estigma dos fatos que aconteceram 600 anos antes e transmitem este estigma de geração para geração. Por ser a Igreja a única que deseja protegê-los, são conhecidas como “filhos do Papa”, através deles, a tentativa da Igreja em manter viva a memória do passado.

Na parte final (*Fiat Voluntas Tua*), a bomba aparece como uma entidade material, construída e nessa parte se desenvolve uma discussão dos seus aspectos éticos. A bomba é, por assim dizer, uma das protagonistas da história.

Mesmo com o passar dos séculos, com a presença dos mal-nascidos, representados nas figuras da bicéfala Sra. Grales/Rachel e do Irmão Joshua. A primeira é uma lavradora de tomates, que vende o excedente à abadia, e que deseja ser integrada à sociedade, sob a lei do batismo:

- Recusou-se a batizar Raquel?
- Foi o que ele fez, o tolo.
- A senhora está falando de um padre, Sra. Grales, ele não é um tolo, pois conheço-o (sic) bem. Deve ter suas razões para recusar. Se não concorda com o que ele disse,

vá falar com outra pessoa qualquer, mas não com um monge. Fale com o arcepreste em Santa Maisie, por exemplo.

– Sim, também já fiz isso. – A Sra. Grales lançou-se numa narrativa, que parecia ser longa (...)

[Joshua pergunta após sua saída] Mas quem é Raquel? Por que não querem batizar a criança? É filha desta mulher?

O abade sorriu sem vontade. – É o que diz a Sra. Grales. Mas não se sabe bem se Raquel é filha dela, irmão, ou apenas uma excrescência no seu ombro.

– Raquel! *Aquela outra cabeça?* (CL, 248-9)

Não fica claro o motivo da negativa do padre Selo, mas implicitamente e pela reação do Irmão Joshua, notamos que os mal-nascidos ainda são discriminados, tal como no começo da narrativa, quando são ladrões ou assassinos. Buscando integrá-los ao sistema, existem as operações cirúrgicas que apagam suas origens. Sobre este mesmo Joshua, temos que “sua própria mão tinha uma cicatriz minúscula onde, na sua infância, lhes haviam extirpado um sexto dedo” (CL, 239).

A cena final do romance, das bombas explodindo, descrita com tanta perfeição parece trazer para o leitor a sensação nefasta sentida por aqueles que não puderam viver a realidade de bombas explodindo suas cidades, mas desconfiavam que o “controle” afirmada pelas autoridades do átomo, não trazia segurança e sim, “medo e desconfiança”¹⁶⁰.

As armas atômicas também são motivadoras da ação em *Saia do meu céu!*, o estado de guerra e o perigo de uma aniquilação mútua rondam grande parte do romance e servem de mote para o contato, que em vez de ser uma oportunidade de troca de conhecimentos e cultura, de reconhecimento mútuo, é uma tentativa desesperada de evitar a destruição.

Em *Home*, o desenvolvimento da Ciência e da racionalização atingia um ponto muito semelhante ao desenvolvimento atingido pelo capitalismo tardio no ocidente nos anos 1950. A época de Aidregh distancia-se da era pré-mecânica – temos o navio turbinado, o avião, o foguete, satélites e televisões –, opondo-se a uma prática anterior no qual havia certa “combinação de ousadia, [engenharia], e pura superstição.” (SMC, 14)

Porém, o ponto alto de tal desenvolvimento tecnológico foi o desenvolvimento de bombas, ordenadas pelas próprias autoridades, como admite Aidregh a Margent: “a maioria

¹⁶⁰ Boyer, *op. cit.*, p. 8.

das armas que constitui essa ameaça [a Rathe] foram fabricadas por ordem minha”. (SMC, 82)

Paralelamente, em Rathe, ocorria o processo inverso. Devido às condições internas, como a ausência de metais (principalmente os metais pesados), água e terras aráveis, nenhuma ciência física foi aperfeiçoada. Desenvolvem-se, por conseguinte, as ciências do espírito. Margent explica:

Assim, à medida que nossa civilização envelhecia, tendemos a nos concentrar nas humanidades – nas artes, na ética, na comunhão dos espíritos, nas ciências sociais. Sob influência desses estudos eliminamos nossas noções primitivas, desenvolvemos uma linguagem comum, reduzimos o governo ao mínimo essencial, eliminamos o crime, e de um modo geral nos desembaraçamos de uma quantidade de problemas, o que nos permitiu que nos dedicássemos a assuntos sérios. (SMC, 84)

Imaginamos, então, que Rathe seja uma Utopia, um planeta cuja raça elevou-se a outro tipo de sistema-mundo, onde o Iluminismo mantém sua concepção filosófica de auto-consciência, sem permitir o florescimento do individualismo e da competitividade.

Contudo, eventualmente, os Ratheanos puderam desenvolver certa quantidade de tecnologia material. Começando com os rádios, incluindo a televisão e os satélites, que como soubemos, nos dois primeiros capítulos (antes do contato físico direto), estes eram os meios de comunicação interplanetários, assim como tinham função de exercer a defesa. Além disso, tinham paridade, ou mesmo superioridade armamentista. Dominavam a energia nuclear, como bombas de fissão. Mas, seguindo a própria lógica não-bélica de Rathe, estes dispositivos foram feitos com objetivo de serem defesas, contra um possível ataque de Home. São frutos de uma vontade que só passou a ter existência depois da descoberta do Outro. Em Rathe, a concepção de guerra não havia existido até o contato. Na verdade, ela foi motivada pelo sentimento de preservação e como consequência é vista como um atraso:

foi durante a liquidação dos Medani. Aquele crime nos horrorizou, e, contudo nada podíamos fazer exceto ficar irremediavelmente de lado enquanto ele era cometido. Lentamente nos veio a convicção de que a nossa vez também chegaria; e que, pondo de lado nossas próprias convicções, deveríamos preparar algum meio de defesa contra vocês. Vocês não vão me compreender quando disser que a época que se seguiu foi como uma orgia, mas não me ocorre compará-la a qualquer outra coisa. (SMC, 85)

Assim, apesar de aparentemente mais desenvolvidos moralmente, eles também projetam por sua vez certa imagem de um Outro que buscará sua aniquilação, ainda que este modelo não seja o modelo que rege as relações sociais de Rathe. Por que tal atitude estaria presente nos ratheanos? Se eles estavam em harmonia com a natureza e com seus semelhantes, por que este instinto também passou a permear seu pensamento? A personagem já se questiona neste ponto: “como é possível cultivar um senso ético enquanto se está simultaneamente fabricando bombas de fissão?” (SMC, 86)

O mesmo se repete e “Invasores do espaço interior”, onde a bomba não poderia estar ausente do relato histórico que o narrador faz do seu passado (os anos 1950), focando no tipo de jogo político que mantinha a pesquisa ativa e a produção crescente, mas o uso controlado:

Enquanto os dois lados jogavam esse jogo com uma seriedade letal e montavam enormes estoques dos mais devastadores explosivos, havia certo acordo de cavalheiros de não arremessar sobre os outros, ao menos como último recurso. Se nós tivéssemos que soltar nos nossos adversários qualquer coisa que nossos cientistas haviam tirado da cartola, logo não haveria mais nenhum adversário, o que nos deixaria numa situação embaraçosa de contar com uma defesa e ninguém contra os quais nos defendermos. (IEI, 139)

De forma irônica, o narrador coloca a questão ética como um arranjo prático. Assim como diria Hobsbawm, ao nomear um dos capítulos de *A Era dos Extremos*, os cientistas eram mágicos ou feiticeiros, que podiam tirar das suas cartolas os artifícios mais aterrorizantes.

Em um outro nível, isso se conecta a um aspecto da ideologia daquela época. Na década de 1950, os soviéticos resolveram tomar certas decisões que eram contraditórias: havia forte propaganda contra o ocidente. Ao mesmo tempo, as relações de comércio com o mundo capitalista foram intensificadas, principalmente como modo de “exercer pressão no Ocidente para relaxar o controle estratégico ao comércio”¹⁶¹. Após a morte de Stalin, em 1953, Malenkov reafirmava uma “competição pacífica ou co-existencial” com os capitalistas, ou seja, o prosseguimento do intercâmbio entre o Leste e Oeste, desde que fosse lucrativo para eles. Entretanto, fatores como a dificuldade de encontrar no ocidente escoamento de produção e sendo os padrões de exportação tão instáveis, percebia-se que a necessidade ou dependência

¹⁶¹ Kovner, Milton. *The challenge of coexistence*. p. 47

não era multilateral. “Desde o começo, [a Guerra Fria] foi uma guerra de desiguais”, diz Hobsbawm¹⁶².

Percebia-se que a “cooperação amigável”, não sendo apenas um cessar-fogo ou uma contenção bélica, havia levado apenas a atitudes regionais, com pouco efeito em escala global. Uma minoria percebia que a Rússia tinha um objetivo bem distinto:

devemos reconhecer que não temos nenhuma ligação com os assuntos *políticos* da Europa Oriental, como a Rússia não tem nenhuma ligação com os assuntos políticos dos Estados Unidos, América Latina e Europa Ocidental... Gostemos ou não, a Rússia tentará socializar sua esfera de influência assim como tentamos democratizar a nossa...¹⁶³

Assim, o que o narrador de “Invasores” não menciona, mas deixa implícito, é que as bombas não apenas acabariam com os adversários, como também poderiam acabar com potenciais consumidores, impedindo a possibilidades de expansão do mercado.

Mercadores do espaço, em contrapartida, não oferece muitos exemplos das armas nucleares, provavelmente por contar com um sistema político-econômico unilateral. Assim, há apenas uma menção rápida do elemento radioativo tório (às páginas 58-9) e em seu uso militar e energético – que acaba se configurando como a única menção desse uso pacífico do potencial atômico.

Ainda que o perigo atômico não configure um dos elementos de desagregação humana em *Mercadores do espaço*, é nesse livro que os outros problemas que ameaçam a existência têm maior importância. A questão da superpopulação, como ilustração, é tema recorrente em romances de ficção científica, estando presente em *Mercadores do espaço* e pouco explorado (ainda que vislumbrado) nos outros objetos, projetando a escassez de espaço e recursos, sendo necessárias diversas medidas para que a vida continue possível, e o romance é lócus para a discussão de tais alternativas.

Em *Um cântico para Leibowitz*, mais precisamente em *Fiat Voluntas Tua*, há duas entrevistas com o ministro de Defesa do Atlântico, única voz de autoridade política apresentada, nas quais ele é perguntado sobre a maternidade:

Uma repórter: - O senhor é favorável à maternidade, Lorde Ragelle?

¹⁶² Hobsbawm, p.247

¹⁶³ Schlesinger Jr., Arthur. p. 84

Ministro da Defesa: - Oponho-me fortemente a ela, minha senhora, pois exerce uma influência maligna na juventude, especialmente nos jovens recrutas. Os serviços militares teriam soldados excelentes se não fossem corrompidos por essa ideia.

(...)

Uma repórter: - Como está hoje sua opinião habitual sobre a maternidade, Lorde Ragelle?

Ministro da Defesa: - Espero que a maternidade pense de mim o mesmo que penso dela.

Uma repórter: - É bem o que o senhor merece. (CL, 227, 242)

Com ironia, ele se opõe fortemente a ela, sinalizando para um possível excedente de pessoas no mundo e o desenvolvimento de práticas governamentais para controle de natalidade. Ainda que possamos inferir tais atitudes, poucos são os elementos para que configure esse *novum* na narrativa.

Já *Mercadores do espaço* apropria e, de certa forma, inverte a teoria de Thomas Malthus. Segundo esse economista e demógrafo, havia um potencial para que as populações crescessem mais rápido que os suprimentos de alimentos, causando então um problema de abastecimento. Já no romance, a lógica é de quanto maior o índice de natalidade, melhor para as vendas, para a expansão do capital, ou seja, em vez de tentar controlar os índices de natalidade de acordo com as possibilidades de abastecimento, busca-se a produção não apenas de produtos, mas de um corpo crescente de consumidores, para que a demanda seja sempre maior que a oferta. Mas que tipo de consumidores seriam esses? De acordo com o próprio Mitch, resumindo o que diriam os teóricos da Escola de Frankfurt ao criticarem esse sistema, “crescimento populacional era sempre uma boa notícia para nós. Mais gente, mais vendas. Diminuição do QI era sempre uma boa notícia para nós. Menos cérebro, mais vendas.” (ME, 92) Dessa forma, a melhor maneira possível de vender era através de um “emburrecimento” da população, transformando pensadores em meras máquinas de consumir.

Mas estariam todos a favor da superpopulação na Terra? Como já visto, isto está em direta relação com o tratamento do espaço na narrativa. Lembremos que até poucos anos atrás, a maior porcentagem da população vivia nos campos. Com a Revolução Industrial, iniciou-se um movimento de migração dos campos para as cidades, em movimento crescente desde meados do século XIX. A consequência da mudança pode ser observada nas relações sociais. A situação levada ao extremo na obra, onde milhões de pessoas se apinham nas cidades ou em regiões de trabalho. Os prédios atingem tamanhos extraordinários, mas o espaço é uma mercadoria, só o tem quem paga mais. Duas instituições surgem, em conflito,

para defenderem seus interesses. Uma é a PregNot, que luta pela prevenção dos nascimentos, Gravidez, não! (*Pregnancy not!*); a outra é o Instituto Americano de Ginecologistas – AIG (*American Institute of Gynecologists*), cujos interesses se antepõem aos da outra instituição, defendendo o maior número de nascimentos. O curioso é que o dilema apresentado é que não há um lado certo ou errado, ambas as instituições, sendo clientes da empresa de publicidade para qual Mitch trabalha, necessita-se que os publicitários desenvolvam alguma técnica para que ambas continuem dependentes de seus serviços. No caso, o conflito é resolvido simbolicamente, mas isso nos possibilita enxergar que existem forças opostas, ainda que ‘legalmente’ aceitas, no plano das relações sociais, um grupo de pessoas contra e outro a favor do controle da natalidade.

Esperam que os especialistas contem a eles as histórias de costume, mas em vez disso você vai arranjar as coisas, inunde-os com tabelas e gráficos, de modo a dizer que o PregNot não os prejudica, mas antes é a razão de sua existência. (ME, 30)

Moylan nota que esta explosão demográfica traz como consequência um desgaste ao meio ambiente, um terceiro problema que ameaça a vida na Terra, não apenas pela ausência de recursos, mas pelo acúmulo de resíduos: “O desenvolvimento dessa economia, entretanto, foi atingida às expensas do meio ambiente natural, porque não somente a ordem natural foi preterida ao crescimento industrial mas também o crescimento populacional descontrolado foi encorajado para produzir novos consumidores”¹⁶⁴.

Certamente, podemos notar pequenos comentários durante o romance sobre as condições materiais de existência nos quais há alguma melhora ou aparente progresso. Com relação à alimentação, por exemplo, um *novum* apresentado é a discagem de alimentos: “a esposa discando o café e suspendendo a mesa...” (ME, 6) ou “ela se retirou e sentou-se do outro lado da sala, ostensivamente, discando para uma bebida” (ME, 24).

Assim, a comida manufaturada, ao invés da cultivada, era mais acessível às pessoas. Havia ainda traços da existência de alimentos naturais, como podemos ver nos seguintes trechos: “Herrera insistiu em pedir uma batata para cada, e insistiu que ele pagasse por elas – Não, Jorge, isso é uma comemoração.” (ME, 95), ou em “mastigando um sanduíche de queijo regenerado” (ME, 55) ou ainda, “definitivamente eu sou um cara que fica muito nervoso quando paga preços de proteína-nova e recebe proteína-regenerada.” (ME, 25). Contudo,

¹⁶⁴ Moylan, p. 170

Moylan nos lembra bem que essa troca por carne regenerada não tem relação com uma preocupação com a saúde.

Para completar, os dois tipos de alimento são produtos e o natural acaba virando artigo de luxo e sinal de *status*, uma vez que demora mais para ser produzido e necessita de condições (água, espaço) que também são escassas. A alimentação, portanto, parece representar, de fato, um diferente aspecto de inquietação com o descontrole do que chamamos da lei de Malthus invertida.

Não apenas os alimentos, mas também o ar, a água e a madeira tornam-se artigos de luxo. Filtros nasais são comuns e logo na abertura do romance, a água salgada é utilizada em substituição da cara água doce. Móveis também utilizam madeira regenerada (ou artificial) e quando Mitch vê algum móvel de madeira legítima fica deslumbrado. Mesmo flores são raras extravagâncias como presentes (ME, 41). O vale do Amazonas foi transformado na “Elétrica Três, que calhava de ser a maior hidrelétrica do mundo”. (ME, 57) Afinal, a demanda de energia, que já esgotara os combustíveis fósseis, também seria enorme, necessitando-se usar toda alternativa para construção de hidrelétricas. Os autores tratam de forma efêmera, possibilidade para a utilização da energia nuclear, solar ou eólica (59) como fontes de energia¹⁶⁵.

A Terra tinha chegado ao seu limite explorável e por isso, a transição para Vênus não seria meramente acaso. Porém, vemos nesse impulso uma série de problemas: os publicitários desejam Vênus para explorar suas matérias-primas e transformá-lo numa mercadoria, como vemos no excerto:

Podemos dizer que conquistamos esse mundo. Literalmente. Como Alexandre o Grande, sonhamos com novos mundos para conquistar. E *ali* – apontou para a tela, atrás dele – acabamos de ver o primeiro desses mundos. (...) Não se trata apenas da Índia. Nem apenas de uma mercadoria. Trata-se, sim, de um planeta inteiro que é preciso *vender*. (ME, 7)

Os Conservas desejam estabelecer uma comunidade utópica na qual a ética ecológica será hegemônica e as relações transcenderão as relações comerciais. Contudo, o fato de os Conservas se organizarem para construir essa sociedade longe da Terra, numa atitude escapista, será discutida adiante.

¹⁶⁵ Até o ano de 2007, os fósseis ainda representavam cerca de 80% de toda energia consumida nos Estados Unidos. Informações disponíveis em http://www.eia.doe.gov/aer/pecss_diagram.html. Acessado em 02/07/2008.

Por um lado, temos a representação de desenvolvimentos tecnológicos, na figura de novos meios de transporte, comunicação, da medicina e dos computadores, e humanos, na figura misteriosa de Rathe, com suas práticas sociais mais simples e sua ausência de criminalidade ou (*a priori*) do conceito de guerra.

Por outro lado, o que é mais explorado nos romances e no conto são os aspectos destrutivos da ciência. Símbolos como a bomba atômica e fatores como o desenfreado crescimento populacional abundam nas páginas e dominam o cerne dos debates e discussões suscitados. No caso da primeira, um reflexo da realidade e presente em todos os objetos sob estudo e no segundo caso, uma consequência inferida a partir do que se observava nas últimas décadas. Novamente, temos no binômio apresentado, o foco no aspecto negativo da ciência e apontamos o fechamento das alternativas positivas como razão.

3) Um progresso incansável rumo a um esclarecimento maior e uma tentativa manipulada politicamente de escravizar a humanidade

As representações da ciência não eram consideradas, na sua acepção, apenas como sinônimo de tecnologia e desenvolvimento material. Uma grande parte dela voltava-se a desenvolver o entendimento do homem sobre si próprio e aqueles que o cercavam. Afinal, não apenas uma época repressiva, os anos 1950 continham os germes das lutas e movimentos das décadas seguintes¹⁶⁶. As chamadas ciências sociais, como a antropologia, a sociologia e a filosofia sofriam transformações, principalmente motivadas pelas mudanças sociais da época que Hobsbawm chama de Revolução Social (1945-90)¹⁶⁷. Entre as mudanças mais importantes estava a massificação do ensino, principalmente o superior, a redução drástica do campesinato e a maior participação da mulher nos processos sociais.

Há indícios dessas preocupações materializadas nas obras em questão, seja de modo positivo, problematizado ou como projeto frustrado.

O aspecto positivo está na única obra utópica do grupo selecionado. Em “Invasores do espaço interior”, é possível perceber um movimento que é o de acumular conhecimentos, no sentido de progresso que já aludimos, mas não somente material e sem as restrições que a neutralização da emancipação provocava.

¹⁶⁶ Aronowitz, p.329 e ss.

¹⁶⁷ Hobsbawm, p. 282

Mas como Smith havia previsto, o cérebro humano se provou mais adaptável. Uma vez que ele se colocou no caminho do conhecimento, não houve parada e hoje dificilmente se encontra um mistério que o homem não tenha ameaçado esclarecer. (...) Estou disposto a concordar que ainda temos pioneirismo hoje, mas na maior parte das vezes no reino das ideias. (IEI, 153-4)

O uso da palavra ‘esclarecer’ (*illuminate*) parece relevante ao passo que se aproxima do projeto iluminista, uma síntese da dialética estudada por Adorno e Horkheimer¹⁶⁸. Ainda, esse excerto mostra que dentro das relações humanas, enquanto a tecnologia atinge um ápice, o conhecimento nas áreas do pensamento continua apresentando novos desdobramentos e potencialidades.

Um posicionamento similar é mostrado em *Saia do meu céu!*. Uma alternativa ao Iluminismo tal qual o conhecemos é apresentado pela alteridade dos ratheanos. Ali, ocorria o processo inverso. Devido às condições físicas, como a ausência de metais (principalmente os metais pesados), água e terras aráveis, nenhuma ciência física foi altamente aperfeiçoada. A ausência de barreiras naturais (como o caráter insular de Home) é apontada como outro fator que tornou a guerra – outro agente de desenvolvimento científico – praticamente desconhecida, ou seja, faltavam a motivação e os meios. Margent explica:

Assim, à medida que nossa civilização envelhecia, tendemos a nos concentrar nas humanidades – nas artes, na ética, na comunhão dos espíritos, nas ciências sociais. Sob influência desses estudos eliminamos nossas noções primitivas, desenvolvemos uma linguagem comum, reduzimos o governo ao mínimo essencial, eliminamos o crime, e de um modo geral nos desembaraçamos de uma quantidade de problemas, o que nos permitiu que nos dedicássemos a assuntos sérios. (SMC, 84)

O que problematiza esse exemplo é que, desenvolvida o quanto fosse, a sociedade ratheana não conseguiu meios de evitar o pânico e a “orgia” de desenvolver máquinas de destruição em massa. Portanto, todas as melhorias não foram suficientes para trazer a paz e a felicidade como metas finais. Dessa forma, não obstante tenha sido apresentada uma alternativa ao modo de ser na realidade, ele é problematizado pela própria narrativa, ao homogeneizar as reações e igualar os dois povos pelo impulso bélico e destruidor.

Provavelmente, Blish não ignorava os eventos da década anterior nos quais parte dos cientistas buscava incentivar o desenvolvimento das ciências sociais. De acordo com Jessica Wang, em seu relato sobre a ciência nos primórdios da Guerra Fria, isso poderia ser visto na

¹⁶⁸ Conferir *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer.

postura de dois importantes legisladores da ciência: Senador Harley Kilgore e Vannevar Bush. Enquanto o primeiro incluiu em seu projeto de lei “uma divisão para as ciências sociais na Fundação Nacional de Ciências [NSF, em inglês]”, Bush “sentia que as ciências sociais propriamente deveriam se circunscrever a uma agência própria, não numa fundação dedicada às ciências naturais”¹⁶⁹. A consequência disso foi vista já no começo dos anos 1950, tal agência própria nunca foi criada e a NSF concentrou a maior parte dos recursos. Sem incentivo, os estudos das ciências humanas tenderam a um segundo plano.

O exemplo no qual a alternativa moral é vislumbrada, mas não apresentada, é em *Um cântico para Leibowitz*. Ela aparece nos questionamentos do abade Zerchi, na última parte. O abade confronta-se com os elementos materiais de progresso e, acima de tudo, faz constantes reflexões morais acerca do papel do homem naquele mundo altamente tecnológico, mas pobre de uma ética propriamente humana:

Diminuir o sofrimento e aumentar a segurança são meios naturais e próprios da sociedade e de César. Mas tornaram-se os únicos fins e a única base da lei – e perverteram-se. Inevitavelmente, então, ao procurá-los, encontramos apenas o oposto: o máximo de sofrimento e o mínimo de segurança. (CL, 298)

Seguindo ao outro extremo dessa possibilidade de alternativa ao desenvolvimento material e esclarecedor do Iluminismo, como já afirmamos, os objetos em análise não trazem a figura de um líder que contenha em si as diretrizes da exploração e do mal. Porém, todos eles lidam com essas diretrizes em uma forma socialmente organizada. Ao contrário da moda da época em imputar a certas figuras (tipos ou estereótipos) um desejo patológico de controle e dominação, como, por exemplo, ao afirmarem que o indivíduo Adolf Hitler causou a Segunda Guerra (sem considerarem razões como o estado econômico da Alemanha nos anos 1930, ou a presença militar no governo), eles partem para uma representação menos superficial entre a ciência e a política, ambas como práticas sociais e coletivas e, portanto, uma como ferramenta da outra no processo de impedir a emancipação dos homens, ou seja, mostram a ciência como instrumento da política (que se encontra na mão de uma determinada classe social), para a manutenção do estado de coisas.

Já tratamos da busca de solução nas profundezas do indivíduo (e sua neutralização por ferramentas que controlam esse âmbito) quando falamos sobre a psicanálise. O inconsciente estava sendo colonizado. Os que buscavam esta alternativa terminavam no “divã

¹⁶⁹ Wang, *op. cit.*, pp. 28, 32.

do analista” a ponto dessa prática individual se tornar coletiva: uma sala cheia de pessoas “reclamando sobre suas figuras-paternas e recitando os mais extraordinários sonhos pornográficos para o deleite óbvio dos outros presentes”, de modo que elas serviam ao duplo propósito de “uma terapia útil, tanto quanto excelente entretenimento”. (IEI, 141)

Além disso, o narrador do conto nos explica que nos anos 1950 a única alternativa de ocupação do tempo livre conhecida era o entretenimento de massa. Televisão e rádio seriam as maneiras de se poder estar livre do trabalho, “matar o tempo, horas e horas”, consumindo o tempo cotidiano, ou usando o tempo livre do trabalho para o consumo de imagens, produtos etc. Ele tem uma perspectiva da televisão como um momento de ação do sistema através do estímulo maciço ao consumo, que provia apenas intervalos para que o consumo pudesse deixar de ser contemplado para poder ser efetuado (IEI, 142).

Notamos, com surpresa, que ele aborda o tema de forma crítica, seguindo os ensinamentos dos teóricos da Indústria Cultural¹⁷⁰. De fato, os meios de comunicação associados à massificação, como jornais, rádio e televisão são mostrados majoritariamente como instrumentos de manipulação e controle, em *Saia do meu céu!* e na terceira parte de *Cântico para Leibowitz*, além de altamente associados a consumo não apenas em “Invasores”, mas também, em *Mercadores do espaço*.

Ainda em “Invasores do espaço interior” e *Mercadores do espaço* os personagens-narradores contam episódios que envolvem as drogas, tidas como a última possibilidade de escapatória de uma realidade nociva. Seja ‘a Coisa’ (*the stuff*), em *Mercadores*, ou qualquer um dos produtos da Super-corporação farmacêutica, no conto, tais substâncias permitiam um momento de escapatória real, através do esquecimento. Não há a representação no uso de drogas por um viés moral, como um instrumento de rebelião, de desafio ou de superioridade, como viriam a ser vistas mais tarde¹⁷¹. Sem assumir um discurso relacionado às drogas ilícitas que poderia trazer consigo um eco dos argumentos da Direita do consumo de drogas como uma ameaça à soberania nacional¹⁷², eles se referem aos produtos das próprias corporações

¹⁷⁰ Adorno, T. e Horkheimer, M.. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. In: *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. Londres/Nova York, Verso, 1993, pp.120-147.

¹⁷¹ Aqui nos referimos aos anos 60 e 70. Cf. Hobsbawm, *op. cit.*, pp. 326-7.

¹⁷² “A mensagem da última campanha americana contras as drogas é: ‘Quando você compra drogas, você dá dinheiro aos terroristas!’ ‘Terrorismo’ é assim elevado até se tornar o ponto oculto de equivalência entre todos os males sociais.” Zizek, S. “Are we in a war? Do we have an enemy?” Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v24/n10/zize01.html>. Acessado em 10-01-07.

das drogas, a indústria farmacêutica americana: álcool, tranquilizantes, cafeína, benzedrina e antidepressivos. De certa forma, até elas se submetem à racionalização do sistema já que funcionam em cadeia, o consumo de uma depende do consumo de outra. Assim, até a fuga do sistema está subordinada à influência dele:

O Super-Fabricante de tabaco-medicamentos-e-destilados, que havia tomado o mercado da fuga, aconselhava uma dieta balanceada – anfetamina ao acordar, um tranquilizante às 10 horas para amenizar o efeito da anfetamina, cafeína ao meio-dia para eliminar o efeito depressivo do tranquilizante, um sedativo às três da tarde para neutralizar o efeito da cafeína, três doses de qualquer bebida alcoólica pra superar os últimos efeitos de qualquer coisa, e finalmente, antes de ir pra cama, uma pílula pra dormir com duas doses espaçadas para que, com alguma sorte, você conseguisse dormir a noite toda. (IEI, 142)

Porém, o maior representante da tentativa de controle da coletividade parece ter sido descrito por Blish em *Saia do meu céu!*. Conforme o que já discutimos, em Home, o desenvolvimento da ciência e da racionalização havia atingido o auge. O progresso havia se estabelecido nos costumes políticos, numa tentativa de racionalizar e combater a superstição, como o já citado episódio das baixelas: “esperava-se de cada novo Ministro que adicionasse um prato e retirasse outro, como um símbolo de progresso realizado durante o seu governo.” (SMC, 35)

Mesmo com esse desenvolvimento, as relações em Home se configuram por meio de uma estrutura social hierárquica e piramidal. Há de um lado, os dirigentes e de outro, o povo. Para que isso se mantenha, demanda-se certa estrutura de controle social. No romance, tal controle falha em Home, sendo necessário, por mais paradoxal que possa soar, importá-la de Rathe. Dizemos paradoxal porque se Rathe é uma sociedade sem hierarquias, porque necessitariam ou dariam a Aidregh uma forma de controle social? Sem mais explicações e reflexões sobre isso, somos apresentados a um novo tipo de “ciência” nomeada por uma palavra que não existe no idioma Homeano – que é, na verdade, a língua inglesa – o *voisk*.

É através desse *novum* que os ratheanos pretendem vencer a guerra, mas não a utilizando eles próprios. Alguém de Home deve aprender seus rudimentos para utilizá-la com seu povo, já que o enredo atinge uma complicação dramática: Signath, líder da Oposição em Home, toma o governo daquele planeta, enquanto Aidregh visita Rathe, declara guerra interplanetária e dá três dias antes que as bombas sejam lançadas.

O leitor passa por um processo de cognição concomitante ao do protagonista desde que, para ambos, o *voisk* é um *novum*. Impossível de ser definido na língua dele, ele vai aprendendo pela negação, ou seja, percebendo o que ela não é. A primeira definição que ele tem desta substância é que se trata de uma energia ou de forças, que o ajudariam a dominar (*sway*) um auditório. Palavras que poderiam pertencer ao mesmo campo semântico: “uma delas seria *empatia*; a outra é *carisma*. Nenhuma delas é a força à qual nos referimos”. (SMC, 102)

Ao leitor poderia ocorrer, que *voisk* seria, portanto, uma forma da Retórica, mas essa hipótese é descartada por Aidregh e pelos Margents: “Para esta audiência tal engrandecimento era obviamente mais que inútil – era na verdade um [e]mpecilho para o que quer que eles estivessem tentando fazê-lo compreender.” (SMC, 106)

O que se pode apreender de tal força é que ela serve para dominar ou influenciar um número grande de pessoas. Mas há algumas limitações de tal força: não se pode usá-la para convencer um sujeito de uma situação irreal e a platéia deve estar em contato visual com o falante. Apesar de soar deveras abstrata, existem máquinas que podem analisar e medi-la. Contudo,

as leis a que obedecem não seguem as regras quantitativas da física; elas são, ao contrário, inteiramente topológicas. Pode-se retirar de um aparelho toda a sua carga de força (...) e elas ainda assim continuaram a funcionar. Tem-se, no entanto, de suprir alguma forma simbólica de conexão, a fim de substituir as ligações que foram cortadas. (SMC, 112)

Até certo ponto, a arte/ciência pode ser ensinada e testada. Dali em diante, dependeria somente do protagonista superar as expectativas e atingir seus objetivos. Com o domínio da técnica, dependeria somente dele, do indivíduo, a quem as condições foram dadas para que o desenvolvimento acontecesse. Nem mesmo poderia ele depender das máquinas: “Deve-se melhorar o homem – o que não pode ser feito mecanicamente [pela máquina]. Uma coisa dessas não pode, de forma alguma, ser ‘fabricada’; o próprio homem terá que empreendê-la; mais ninguém.” (SMC, 116)

Não podemos deixar de enxergar as similaridades entre essa força e o fascismo, instrumento mor para controle político em geral, popularizado no século XX. Ambas possuem um cabedal de técnicas em que uma figura-chave consegue mobilizar certas estruturais

emocionais e mentais de seus observadores. Porém, no romance, a força *voisk* é mostrada sob uma ótica aparentemente positiva. É ela que poderá impedir que os homeanos ataquem e façam Rathe revidar. Encontramos uma lacuna da narrativa, uma contradição inerente à palavra *voisk*.

Ao passo que a energia é o instrumento de “cooperação” (palavra-chave do discurso que Aidregh faz no final do romance, responsável manter a paz entre os planetas), ela possui uma etimologia curiosa. Como costuma acontecer nos romances de ficção científica, é comum o autor criar nomes para os elementos de *novum*. Porém, diferente das regras de composição de neologismo, como a derivação por justaposição, aglutinação ou hibridismo, esse termo soa estrangeiro, seja para nós, seja para um leitor anglófono. Lembra curiosamente o idioma russo, sendo que não há qualquer referência a isso no romance. Descoberto posteriormente à leitura que ela de fato pertence a esse idioma. Seu significado está associado ao caso genitivo plural de um substantivo: "voisko", "voysko", "vojsko" – a transliteração varia: ela significa "tropas" ou "exército". Por exemplo, a frase "raspolozheniye voisk" significa "deslocamento de tropas"¹⁷³.

Assim, *voisk* é uma palavra que está elencada como uma ciência, com suas técnicas, apesar de não depender de máquina e, afinal, sendo definida como um modo de domínio de espectadores, remetendo ao sistema militar, implica a aceitação acrítica por seus membros (ou alvos?). Mas o aspecto mais contraditório de tal conceito-prática jaz no fato de ter sido desenvolvida, considerando-se sua acepção militar, num mundo onde todos amam incondicionalmente os outros e vivem em paz (Rathe). Parece que a ideologia a que Blish se filia defende uma impossibilidade de construir um mundo no qual a dominação ou a belicosidade seja inexistente.

Em resumo, ao avaliarmos mais um binômio de representações da ciência, pudemos notar que os aspectos éticos do iluminismo são levados em conta e discutidos, provando que era possível conhecer uma sociedade onde as ciências humanas tivessem maior incentivo e valor que as ciências naturais. Seja através de um desejo não materializado (em *Cântico*), seja como uma realidade, que o leitor só pode ter acesso em fragmentos (no caso de Rathe, em *Saia do meu céu!*), os romances incentivam uma retomada do debate sobre a função social da ciência.

¹⁷³ Tais informações foram retiradas de correspondência pessoal com falantes nativos de russo.

Ao mesmo tempo, ela revela estratégias que se colocam ou não como ciência e visam ao controle de poucos sobre muitos. Não apenas nos já existentes métodos de fuga da realidade, pelo entretenimento de massa ou das drogas e medicamentos, mas também na misteriosa força *voisk*, que se constitui como um *novum*, mas lembra de perto uma das práticas também bem conhecidas (e combatidas) do fascismo.

Quantitativamente, todos os aspectos – positivos e negativos – parecem ser pouco explorados nas narrativas, só sendo mencionados brevemente, sem um aprofundamento. A exceção talvez esteja no tratamento dado ao *voisk* por Blish, que tem posição central na narrativa e influencia seu desfecho.

4) Uma busca desprendida da verdade objetiva e a fabricação rotineira de fatos científicos construídos socialmente

Esse binômio que pode ser usado para definir a ciência moderna traz em si uma série de conceitos que merecem ser discriminados para uma compreensão mais aprofundada de como eles foram trabalhados nos romances e no conto.

Em um pólo, temos palavras como “verdade”, “objetiva” e “desprendida”. Sobre o desprendimento já tratamos na primeira subseção ao questionarmos a figura heroicizada do cientista e o mito de a ciência estar desatrelada de ideologias e depender de uma vontade individual. Já os outros dois termos nos remetem a uma discussão filosófica maior, que se encontra no cerne da discussão sobre a ciência moderna.

Em vez de entrarmos em discussões no âmbito da lógica sobre o conceito de verdade, que estão fora do escopo deste trabalho, vamos dar voz aos objetos, que a discutem de forma mais explícita. O narrador-personagem de “Invasores do espaço interior” afirma que um dos motivadores da mudança de consciência mundial, ou seja, um dos causadores da revolução foi o acesso à verdade. Sobre esta, ele afirma:

quero deixar claro que nunca fui um daqueles que recusa a verdade – em doses moderadas que possam ser absorvidas sem produzir mudanças orgânicas. Mas quando ela vinha de todos os lados, não deixando nenhum espaço para as nossas mais queridas ilusões, eu a considerei – e ainda considero – uma usurpadora e tirana. Se isso parece perverso ou herético diante das atitudes atuais, deixe-me pausar a história para explicar meus motivos.

Ilusões são como amantes. Você pode ficar com um sem-número delas sem se prender ao senso de responsabilidade. Mas a verdade só aceita casamento. Uma vez que você a abraça, está atado a ela para sempre.

Isso não quer dizer que a maioria das pessoas considere isso hoje um casamento feliz. Elas não têm base de comparação. Elas nunca experimentaram o frio na barriga de estarem livres pra se divertir. Por outro lado, eu fui criado pra valorizar minha liberdade individual acima de todas as coisas, e a essência da liberdade está na escolha. A menos que você tenha alternativas de escolha, liberdade é uma palavra insignificante já que você não tem meios de exercitá-la.

Você pode fazer a escolha errada – pode virar à direita onde deveria ter virado à esquerda – mas este é um risco necessário se você quer ser livre. A verdade, por seu lado, move toda a ação para si mesma. Toda estrada leva a Roma, queira você ir pra Roma ou não. São águas passadas os caminhos alternativos e cruzamentos, o prazer do apostar, o encantamento da incerteza. (IEI, 143)

Com o perdão da extensão da citação, aqui o narrador parece definir e se contrapor ao conceito de verdade. Ela se opõe à ilusão, implica um senso de responsabilidade e move toda a ação para si. Sua opinião sobre ela – que devemos ler com o cuidado de perceber sua ironia – é que ela seja uma tirana e usurpadora. Porém, percebemos que ele trata a verdade como um aspecto único, usando o termo no singular. Isso parece estranho a nós que vivemos num período dominado pela relatividade no seu sentido mais amplo. Discursos de que a verdade não existe e só podemos ter acesso a “verdades” subjetivas e, por isso, nunca alcançamos realmente um entendimento coletivo encontra ecos quando ele coloca em oposição verdade e liberdade individual. Devemos perceber que o conto prefigurava certos conteúdos – como essa veemente crítica à verdade única – que fariam parte da *Gestalt* da década de 1960: o pensamento pós-estruturalista e seu ataque ao conceito de objetividade.

Não apenas nessa vertente crítica, ora conservadora ora alinhada aos valores liberais, é possível localizar uma maneira de não contrapor *uma* verdade à ideologia, mas também no pensamento marxista já desde os anos 1930. Para Lukács, por exemplo, em *História e consciência de classe*, a ciência ou a verdade são “‘expressões’ de uma *determinada* ideologia de classe”¹⁷⁴. Ele continua que a verdade, em sua posição, “é sempre relativa a uma situação histórica, e nunca uma questão metafísica inteiramente além da história”¹⁷⁵. O conto se coloca nesse mesmo nível ao dizer que a verdade, a que se refere, se contrapõe à liberdade individual. Ela seria então uma verdade coletiva e, por isso, histórica e pertencente à categoria que Lukács traz a partir de Hegel, o *autoconhecimento*.

¹⁷⁴ Eagleton, Terry. “A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental” In: *Um mapa da ideologia*, Trad. Vera Ribeiro, São Paulo, Contraponto, 1996, p. 181.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 182.

Seria esse autoconhecimento aquilo que levaria uma determinada classe a perceber a totalidade e, assim, poderia ela mudar as coisas? Seria essa a tal usurpação e tirania que o narrador de “Invasores” se refere, instrumentos de uma classe que se percebe como, ainda que histórica, capaz de “desnudar os limites de outras ideologias e, desse modo, desempenhar o papel de uma força emancipatória”¹⁷⁶? Apesar de não ficar claro se a sociedade pós-revolução da segunda parte do conto é uma sociedade sem classes, podemos pensar que a totalidade seria sugerida em “ela vinha de todos os lados, não deixando nenhum espaço para as nossas mais queridas ilusões”. Porém, o conto (e Lukács) sugere que a totalidade social não pode ser oposta a pontos de vista ideológicos parciais: “precisam ter alguma visão do sistema social como um todo e de seu lugar dentro dele, simplesmente para serem capazes de reconhecerem seus próprios interesses parciais e particulares”¹⁷⁷.

Para não nos perdermos nos meandros da discussão acerca da verdade, que possui pelo menos seis teorias substanciais¹⁷⁸ e atravessa a filosofia dos antigos aos pós-modernos, sigamos a indicação do conto: ele nos permite focar na representação da verdade como um compromisso com preocupações coletivas e humanistas. Ela é uma espécie de reconciliação, uma forma de transcender as principais dificuldades do homem moderno:

Estávamos convencidos que pela primeira vez na história nós tínhamos conseguido reconciliar o bem público e a iniciativa privada, desígnio e acidente, liberdade e conformidade, amor e ódio, paz e guerra, criação e destruição (...) é simples o bastante para os críticos de hoje provarem que estes conceitos eram totalmente irreconciliáveis e que nossa tentativa de igualá-los nos levou a um labirinto de ilusões em um mundo esquizóide dividido contra si mesmo (IEI, 142-3)

Assim, o ataque da verdade é feito contra a ideologia, continua o narrador, sendo esta vista no seu sentido mais perverso de instrumento de dominação e mistificação¹⁷⁹: o computador, livre de pressões ideológicas e com uma inteligência artificial, fez com que eles prosseguissem em um “violento ataque aos nossos mais queridos mitos” (IEI, 149).

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 181.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 182.

¹⁷⁸ A entrada em inglês (*Truth*) da enciclopédia Wikipedia, na presente data (16-08-09), enumera entre as teorias sobre a verdade: a de correspondência, a de coerência, a construtivista, a de consenso, a pragmática e a pluralista (além das teorias minimalistas).

¹⁷⁹ Alguns afirmam que essa é a visão de ideologia segundo o marxismo tradicional, mas mesmo em Marx, em *18 Brumário de Louis Bonaparte*, por exemplo, já temos uma concepção diferente de ideologia, que não a de “falsa consciência”. Cf. Eagleton, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo, Boitempo, 1997. Também Zizek, S. “Como Marx inventou o sintoma”. In: *Um mapa da Ideologia*, *op. cit.*, pp. 297-331.

A complicação se coloca porque a verdade, ainda que reprimida nos homens, provinha das máquinas: “era uma tendência do homem do século XX de confiar mais nas máquinas do que nos seres humanos (...) os computadores apenas tocaram numa veia de consciência reprimida que corria como pólvora seca bem abaixo de nossas respostas condicionadas” (IEI, 150). Isso acaba por conceder uma possibilidade não-humana de escapar do já mencionado ataque à objetividade, em todos os âmbitos das ciências. O conto aponta de novo para uma questão de consciência (de classe?), que estava reprimida, mas podia ser atingida, assim que se efetivasse o autoconhecimento, por meio dos questionamentos feitos aos computadores.

As máquinas passam a ser “objetivas”, por estarem além do comprometimento com alguma classe, e conseguem reconciliar o que parecia irreconciliável. Martin Smith, personagem que construiu os computadores, deu a eles um novo parâmetro moral, ou seja, “colocou numa máquina nosso ceticismo” (IEI, 152). Os computadores mostram que apesar de alguns pensadores atacarem a objetividade, ela pode ser alcançada, se ligada a uma característica da subjetividade, que se coloca nas máquinas e ele chama de “ceticismo”. Tal ceticismo se materializa, no conto, como um questionamento: os homens se questionam sobre tudo, sobre suas crenças, sobre suas práticas. As máquinas ensinam, dessa maneira, aos homens como usar tal ceticismo como um suporte cognitivo crítico para entender sua realidade. Não apenas isso, é ela que leva os homens, após atingir esse conhecimento, a mudar suas ações. Há uma analogia disso ao modo como funciona a dialética: no conto, dois elementos se constituem – de um lado, a ideologia ou a naturalização, de outro o questionamento dessa ideologia, sua negação – e ao se confrontarem revelam algo. Por exemplo, perguntam às máquinas onde estaremos se continuarem produzindo a quantidade de armamentos que se produzia então. O computador responde: mortos. Muda-se a pergunta, manipulam-se os fatos e a resposta continua a mesma: a máquina nega que seja normal produzir tal número de armas, posto que de um lado a ideologia afirma serem elas apenas mais um produto entre outros. Por outro lado, revela-se ser ilógico produzir tantas armas se não se procura a destruição e aniquilação.

Com o tempo, as máquinas se tornam desnecessárias e o processo de confrontar, negar e revelar continua sem elas. A subjetividade concedida às máquinas é percebida como

algo que pertence à esfera do humano, não a um sistema abstrato e mecânico. Elas viram peças de museu. Do mesmo modo, explica Jameson, que enquanto

o pensamento não-dialético estabelece uma separação inicial, um dualismo inicial, ingenuamente se pensando como uma subjetividade em ação sobre uma objetividade completamente diferente e distinta de si mesma, o pensamento dialético aparece como um alargamento e abolição de um dualismo inicial, já que tal pensamento percebe que é ele mesmo a origem daquela objetividade externa do qual ele havia imaginado ser algo separado¹⁸⁰.

Isso significa que temos, no conto, uma amostra da possibilidade de, nos anos 1950, criarem-se estratégias para transcender as ilusões e abraçar a verdade, que não é algo objetivo (separado), mas faz parte da subjetividade das pessoas, da sua relação com o mundo. Mas o autor coloca um problema: como a solução é dada pelo deslocamento do sentimento ou impulso de emancipação para as máquinas, já que o próprio inventor não tinha ideia do que estava criando quando construiu o implemento “altamente experimental”, acreditaria o autor do conto, Howard Koch, em uma natureza humana ruim que impeça que uma tomada de atitude venha das relações entre os homens?

Ainda que o título do conto esteja direcionado a algo interior, por que a solução dos problemas do sistema estaria mediada por algo *exterior* aos homens (ainda que produto destes)? Parece-nos que, no momento histórico de produção do conto, havia certa decepção com a ação motivada (*agency*) nos homens: nos Estados Unidos os movimentos sociais, os sindicatos e os estudantes, por exemplo, sofriam uma grande repressão, seus movimentos eram desmontados; a alternativa ao sistema que se anunciava vencedor, o capitalismo, revelava-se também um sistema de iniquidades nas mãos de ferro de Stalin pelos últimos trinta anos. A máquina precisou ser humanizada para que, através do deslocamento para um elemento não-humano – uma objetividade mecânica –, a subjetividade humana pudesse se tornar o foco novamente, contaminando todos com o (auto-) questionamento e a dúvida o que impulsionaria uma mudança coletiva (mas não total - vide o narrador) de atitudes e valores, cujos resultados vemos na segunda parte do conto.

Tal configuração narrativa parece um sintoma de certa crise que afetava a esquerda. De um lado, havia uma tentativa de que o marxismo se transformasse em uma ciência exata. Louis Althusser defendia dispensar a validade de práticas tais como as de examinar as experiências de vida promovidas por fatores subjetivos, consciência, costumes, valores etc.

¹⁸⁰ Jameson, *Marxism and Form*, *op. cit.*, p. 342.

Ele queria apagar o elemento humano através da prática teórica: para o francês a “matéria-prima” (os fatos) é ideológica por natureza. Tais impurezas ideológicas da “matéria-prima” podem ser expurgadas pelo processo de análise e refinamento da prática teórica, e somente depois resultam em conhecimento. Ele afirmava que, no caso das ciências da natureza, as evidências não se apresentam necessariamente sob forma ideológica, mas nas ciências sociais tendem a apresentar-se sob determinação ideológica mais intensa e precisam ser clarificadas, precisadas. O método de Althusser, dessa forma, propunha-se a limpar as evidências ideologicamente impuras e delas retirar a mácula das atitudes, aspirações e valores¹⁸¹. Esse comportamento coadunava com certa vertente da filosofia marxista: Stalin defendia a objetividade, enquanto escondia suas ações de repressão para a manutenção de seu prestígio.

Por outro lado, com a divulgação e revisão dos atos de Stalin, pelos próprios comunistas, surge um movimento em meados dos anos 1950, que se opõe à "objetividade" de Althusser, a chamada *Nova Esquerda*. Eles decidiram que qualquer traço de stalinismo deveria ser evitado na teoria e na prática. Ela lutava contra esse movimento ideológico estruturalista e engessador, que visava a apagar exatamente a marca de subjetividade tanto da prática como da teoria, impedindo o potencial de desnaturalização e questionamento que Howard Koch concede primeiramente aos computadores, depois aos homens.

Nos outros objetos, a discussão sobre a verdade também aparece, não tão explicitamente quanto no conto. Em *Saia do meu céu!*, a força *voisk*, que o personagem central deve aprender dos ratheanos de modo a evitar o conflito, alimenta muito mais a mistificação que o seu oposto. Como já explicamos, é através dessa prática social que é possível convencer as pessoas de determinadas coisas. Ela serve para manipular as pessoas, levá-las a pensar no que o aplicador dessa "arte" desejar. Dessa forma, ela assume o papel avesso da verdade, já que não faz as pessoas se autoquestionarem, e sim, faz com que elas aceitem certos fatos cegamente. Em vez de encontrar uma alternativa para a ideologia, ela apenas a reforça.

Em *Mercadores*, nenhum dos personagens discute abertamente a verdade, mas essa parece ser o mote do romance já que o enredo se pauta, como vimos, na desmistificação da propaganda, em entender como ela funciona, apesar de ser naturalizada e seu funcionamento exigir que não se pense sobre ela. Porém, diferente do que acontece em "Invasores", a

¹⁸¹ Althusser, Louis. *A Favor de Marx*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 160-1.

descoberta da verdade sobre os malefícios da propaganda não se dá em um nível coletivo, e sim, passa pela subjetividade de Mitch. Outros personagens já possuem uma visão mais ampla e se questionam sobre o funcionamento do sistema, mas isso acontece de pessoa para pessoa, num processo arriscado, posto que ao ser apontado como um dissidente, um Conserva, a pessoa é punida. Assim, a verdade fica oculta, o questionamento é impedido pela própria sociedade.

Em *Cântico*, a forma como a verdade é encarada parece sofrer uma mudança em cada parte da narrativa. Segue um excerto de cada uma das partes, nos quais a verdade é tratada. Nos dois primeiros casos, temos uma acepção mais restrita de verdade como sinônimo da ciência. O último excerto, que se encontra na terceira parte do romance – não por acaso aquela que mais se aproxima em semelhanças estruturais da realidade – parece ampliar o significado do termo verdade para um âmbito mais geral, que deveria ser o mais político:

Durante doze séculos, a pequena chama do conhecimento vivera abafada nos mosteiros; só agora os espíritos estavam prontos a acender-se. Há muito tempo, durante a idade da razão, alguns pensadores orgulhosos tinham afirmado que o conhecimento verdadeiro era indestrutível, que as ideias não morriam e que a verdade era imortal. Só no sentido mais sutil essa afirmativa era verdadeira, pensava o abade, e nada tinha de superficial. Havia certamente um sentido objetivo no mundo: o *logos*, ou plano do Criador; mas era um sentido de Deus e não do Homem (CL, 135-6)

A ignorância tem reinado sobre nós. (...) Amanhã, porém, um outro príncipe reinará. O seu trono será cercado por homens de sabedoria e de ciência, e o universo conhecerá o seu poder. O seu nome é "Verdade". O seu império se estenderá por toda a Terra. E o poder do Homem sobre ela será restabelecido (CL, 195)

Onde está a verdade? — perguntou com calma. — Em que se pode acreditar? Valerá a pena querer saber alguma coisa? (CL, 255)

Os dois primeiros excertos são contrários entre si. Um afirma a impossibilidade de se atingir a verdade, ainda que assuma que ela exista como um “plano do Criador”, possuindo uma objetividade metafísica, neo-platônica. Porém, o homem não pode ter acesso a ela, pois a imortalidade, a indestrutibilidade não são condições humanas e como tal, se a verdade fizesse parte da ética humana, ela não poderia ter essa forma. No segundo excerto, é o escolástico Mestre Taddeo, um dos personagens centrais de *Fiat Lux* que defende essa posição. Como veremos na subseção seguinte, essa segunda parte de *Cântico* – de onde retiramos tal trecho – é uma fase de transição entre dois modos de pensamento, na qual a verdade vai se estabelecer

como uma entidade: sua importância aumenta (a palavra é capitalizada) e ela sofre uma personificação. Não é à toa que escolhemos a palavra entidade para descrevê-la.

Na terceira parte, *Fiat Voluntas Tua*, o abade Zerchi se questiona e isso serve como uma síntese entre as duas visões anteriores. O que temos é uma série de perguntas sem as respostas ou definições que encontrávamos nas outras. Aqui, a ciência – como verdade – passou a ser sinônimo de bombas atômicas e, conseqüentemente, possuir o saber significaria ter um poder do qual não se teria controle. O que parece faltar é a forma mais política de ver a verdade.

Como as perguntas do abade se mantêm no âmbito do ceticismo com relação ao saber, não é possível entender que talvez melhor que uma recusa ao saber, posto que a suposta objetividade da ciência colocou, no romance, o homem diante do dilema nuclear novamente, seja o saber consciente e dialético, em oposição à ilusão arraigada de que *os homens são lobos dos homens*.

O que precisa ficar claro é que a própria noção de verdade objetiva desprendida, a qual nos referimos no título dessa seção, a noção fetichizada que aparece no segundo excerto, não foi totalmente deixada de lado apesar da relativização na voz do personagem Zerchi (a qual materializa a mesma dúvida que já germinava nos anos 1950). Tanto no romance quanto na realidade, essa noção sobrevive, de modo residual e é posição defendida por alguns membros da comunidade científica.

Em oposição a essa visão de ciência como objetividade e descoberta de verdades já existentes, temos a ideia de construção ou fabricação de fatos científicos. Tal construção só se torna possível mediante um trabalho coletivo que se assume como tal: “Uma vez que estava fora do controle militar, a ciência começou a se imiscuir em tudo o que fazíamos, não deixando quase nada para o acaso.” (IEI, 154)

Como mostra “Invasores”, era possível pensar a ciência como uma prática de todos, se não em sua realização, no acesso a que todos tinham ao que era produzido. Como *Saia do meu céu!* e *Mercadores* tratam de um aspecto mais político e menos filosófico da ciência, ela está ali apenas como instrumental racional e meio de dominação, seria em *Cântico* que poderíamos ter acesso a essa visão da ciência como um processo coletivo em construção.

Segundo a própria estrutura do romance, no qual cada parte pressupõe e explica a outra, vemos que a ciência em *Fiat Homo* é apenas um resíduo do que havia sido antes do dilúvio de fogo e da *Simplificação*. Sua manutenção se faz secretamente e não através de uma só mão, mas de todos os membros do mosteiro de Leibowitz.

Na parte seguinte, *Fiat Lux*, percebemos uma progressão no que se enxergava como ciência, mas ela ainda depende de muitas pessoas. Podemos notar numa das conversas entre o Irmão Kornhoer e Dom Paulo sobre Mestre Taddeo que as possibilidades abertas dependem de vários esforços colocados juntos, provando que a objetividade descoberta foi filtrada por uma série de subjetividades:

— Se estudando os escritos da época leibowitziana foi possível aprender tanta coisa, como se explica que nenhum dos nossos predecessores o tenha feito?
O monge ficou silencioso por um momento. — Não é fácil explicar — disse afinal.
— Nos escritos que chegaram até hoje, não há informações diretas sobre a construção de dínamos. Ou antes, pode-se dizer que essa informação está implícita numa coleção inteira de escritos fragmentários. *Parcialmente* implícita. Tem de ser extraída por dedução. Mas para extraí-la, é preciso conhecer algumas teorias básicas — informações teóricas que os nossos predecessores não possuíam.
— Mas nós possuímos?
— Bem, sim... agora que houve alguns homens como... — o seu tom ficou profundamente respeitoso e ele fez uma pausa antes de pronunciar o nome — como o Mestre Taddeo... (CL, 138)

Finalmente, nas discussões éticas que fecham o romance, em *Fiat Voluntas Tua*, a ciência é relativizada ao extremo e torna-se sinônimo da tecnologia, que está ali para ajudar (como no já citado caso do autoescriba) ou para destruir (como no caso das bombas). Aqui, fica claro que o que voltou a ser descoberto é fruto da tentativa de preservação e descoberta desde os tempos de *Fiat Homo*, como fatos e não como verdades. Ainda que haja um discurso fetichizado da ciência que se opõe veementemente à religião, fica claro que ela só chegou àquele ponto devido a uma história, que é produto de interações e lutas entre os homens. Materializar a ciência dessa forma assegura uma forma de historicizá-la e permite ao leitor ter acesso a sua abertura a mudanças, como a que se opera de fato, não em *Cântico*, mas no trecho que acabamos de citar de “Invasores”.

Desse modo, os romances e o conto materializam preocupações que foram ou viriam a ser foco da filosofia (especialmente a da ciência). Por um lado, eles funcionam como um registro das visões de verdade através dos séculos, ora como algo inalcançável, algo quase divino, ora como uma entidade da qual os homens poderiam lançar mão para justificar seu

poder sobre outros homens. Até chegar ao ponto em que, como nos indica Alan Hacking¹⁸², qualquer fenômeno ou ideia poderia ser identificada como uma construção social.

Conceitos como “fatos, “verdade” e até “realidade”, são desnaturalizados e questionados, colocados como além de uma ideologia ou revelando seus aspectos. Em suma, a objetividade abstrata encontra-se em constante conflito com a visão de processos sociais concretos, os quais mediam as relações entre as pessoas, suas decisões, como indivíduos, classes ou partes da humanidade. O que os objetos sob análise parecem prefigurar, em graus diferentes, é que as visões da ciência “combinam uma metafísica irreverente e a raiva contra a razão, por um lado, e uma metafísica científica e a fé no Iluminismo por outro”¹⁸³.

5) Uma nova forma de entender o divino e uma implacável antítese à religião

Um outro fenômeno social que aparece nos romances e no conto, interagindo com a ciência, é a religião. Esse conceito traz consigo uma série de debates, pois, por um lado, ele pode ser vista como um dos primeiros tipos de “comunidade imaginada” humana. Isso nos remete a Benedict Anderson em seu livro *Nação e consciência nacional* no qual ele apresenta a religião como um sistema cultural precursor do nacionalismo. Seu ponto de argumentação é que as primeiras formas de organização social criavam sistemas cosmicamente centrais, mediados por uma linguagem sagrada e por um poder extraterreno. Em suas palavras, “a realidade ontológica somente [era] apreensível por meio de um sistema único e privilegiado de re(a)presentação”¹⁸⁴. Existiria assim a verdade, sendo reforçada pela visão de infalibilidade do signo linguístico e que se traduzia em tradições, cerimônias e rituais.

A religião, como tal forma de representação da realidade, na figura principal do catolicismo, vigorou como a instituição dominante durante um grande período da história. Do século III ao século XVI pelo menos, suas ideias formavam e constituíam os indivíduos. Com o despertar da modernidade e o passar dos séculos, a religião foi perdendo força e deu lugar ao Estado-nação, como ideologia de organização coletiva hegemônica.

¹⁸² Hacking, Ian. *The social construction of what?*. Cambridge e Londres, Harvard University Press, 1999.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 62.

¹⁸⁴ Anderson, Benedict, Anderson, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989, p. 23.

Ainda assim, alguns estudiosos veem a religião como uma forma de interação e consciência da realidade. Para Frisch e Martos, o imaginário religioso serve a três propósitos básicos: “simplificar a realidade em um conjunto de imagens mais ou menos coerentes que descrevam o mundo objetivo, (...) uma inclinação para procurar e pronunciar o significado final e o valor da vida [e] (...) como interagir com o resto da realidade”.¹⁸⁵ Eles percebem que ao mesmo tempo, essas características do pensamento podem ser e são frequentemente trivializadas e tornam-se o que eles chamam de “religiosidade”. Explicações tornam-se simplificações ingênuas, transcendência é representada por ídolos e surgem os dogmas. Em suma, “a vida humana e seus valores sofrem uma desvalorização, e em seu lugar vários indivíduos e objetos, rituais e tradições são investidos de um valor último”¹⁸⁶. Veremos que os romances e o conto tratam mais especificamente da religiosidade que da religião, nessa perspectiva.

Num plano geral, ainda se pode ter uma outra acepção de religião. Enquanto alguns a entendem como um modo de pensamento, outros como um conjunto de práticas, há aqueles que entendem a religião simplesmente como um impedimento ao pensamento científico. Dessa forma, “a religião é vista menos como um modo de pensamento e mais como uma ausência de pensamento. Esse preconceito é refletido no papel que se dá à religião na construção de mundos [imaginados]”¹⁸⁷. Dessa forma, sociedades ditas avançadas deverão ser seculares.

Ainda no âmbito da ficção científica e sua interface com a temática religiosa, dois autores vão se contrapor a ela: Darko Suvin, em seu *Metamorfoses da Ficção Científica* afirma que “toda tentativa de transplantar a orientação metafísica do mito ou da religião para a ficção científica... vai resultar em pseudomitos privados, em fantasias fragmentárias e em contos de fadas”¹⁸⁸. Ele acredita que a presença de religião torna o gênero em fantasia, pois ela seria superstição enquanto a ciência é fato. Outro autor é Albert Bergesen, que acredita ser

¹⁸⁵ Frisch, A.J. e Martos, J. “Religious Imagination and Imagined Religion”. In: Reilly, R. (ed.) *The transcendent adventure: Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*. Greenwood Press, 1985, p. 12 (tradução nossa)

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ Mendlesohn, F. “Religion and science fiction” In *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003, p. 266 (tradução nossa)

¹⁸⁸ Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Apud McKee, G. *The gospel according to Science Fiction*. Louisville e Londres, WJK Press, 2007, p. xi. WJK Press, 2007, p. xi.

a própria forma da ficção científica o que impossibilita tratar da religião em seu aspecto mistificador:

O que a ficção científica faz, então, é naturalizar ocorrências extraordinárias, transformando potenciais experiências miraculosas em problemas científicos, aos quais a reação principal é procurar por uma solução mais do que ficar intimidado e suspeitar da presença do divino. Não importa quão despropositada seja a premissa inicial, o resto do filme se transforma num jogo técnico de descobrir como essa experiência extraordinária faz parte, na verdade, das leis da física em algum outro lugar.¹⁸⁹

Porém, a religião – seja a forma que obtiver, de mistificação à verdade final – se mantém como forma residual de explicação do universo, mesmo em um século altamente científico e suscita discussões nos romances e no conto. A crítica historiográfica¹⁹⁰ aponta, entretanto, que *Um Cântico para Leibowitz* é uma exceção: as narrativas que melhor discutem a religião, de forma mais rigorosa ou problematizada surgiram posteriormente, somente nos anos 1960. Como veremos, de diferentes formas a figura da crença em um poder superior aparece ou é reprimida nos romances e no conto.

Em *Mercadores do espaço* a presença da religião é quase nula. Nos momentos em que a crença é citada, ela se refere à crença na propaganda, nos produtos, ou seja, o foco em uma força que transcenda o homem, não aparece no mundo pensado por Pohl e Kornbluth. Será somente na sequência, *The Merchants' War*¹⁹¹, escrito apenas por Pohl (Kornbluth já havia morrido então) trinta anos depois, que o tema da religião seria tratado com mais profundidade: ela é um dos dois produtos chamados de “Intangíveis”, fazendo par com a política. Infelizmente, por mais interessante que seja essa representação da religião como um produto, ela escapa de nosso recorte nesse trabalho.

Outro objeto que traz o tema da religião apenas de forma tangencial é *Saia do meu céu!* Como já demonstramos, apesar das constantes descobertas e da mecanização, Home ainda mantém uns poucos traços, diríamos residuais, de uma religião que a formou como comunidade em tempos antigos e que deu lugar ao novo credo da modernidade, em instrumentos e aparelhos.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ Cf. Mendelsohn, Farah. “Science Fiction and Religion” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. James, E. e Mendelsohn, F. Cambridge e Nova York, Cambridge University Press, 2003, pp. 264-275.

¹⁹¹ Pohl, Frederik. *The Merchants' War*. Nova York, St. Martin's Press, 1984.

Apesar disso, temos em Home um retorno do reprimido. Uma conversa entre Aidregh e Ni demonstra tal retorno:

‘Nove entre dez dos meus clientes não se aventuram a sair à rua enquanto Rathe está ocultando seus signos do zodíaco, ou compondo juntamente com os planetas exteriores qualquer uma tola configuração.’ (...) Aidregh nada disse. Nove entre dez! E a maioria dos clientes de Ni eram militares graduados ou altos funcionários civis do governo. Provavelmente a percentagem era um pouco exagerada, mas ainda assim... (SMC, 25-6)

Já a sociedade de Rathe, apesar de ser baseada em rituais, parece ter refuncionalizado o conceito de religião e assim, diferente da superstição, que crescia em Home concomitantemente ao desenvolvimento da ciência, percebemos apenas fragmentos no discurso de Margent: “O melhor recurso era referir-me sub-repticiamente a esses assuntos [ensinar a força *voisk*] sob o título geral de ‘religião’, única palavra em seu idioma que, embora vagamente, se identifica com eles”. (SMC, 87) Porém, nunca se tem uma ideia clara ou um debate profundo acerca da forma como funciona esse sistema de crenças ou como se dá sua organização, tanto em Home quanto em Rathe.

Em “Invasores”, a religião aparece em três episódios. Em cada um, ela adquire uma conotação diferenciada. Na primeira, ao contar sobre o passado, uma visita que fez a Las Vegas, o narrador menciona que,

na minha mente ainda consigo ver aquelas catedrais não-planejadas e desertas que abrigavam o único deus que eu já achei valer uma peregrinação para cultuar. Nós ainda tínhamos igrejas então, e eu não tinha nada contra a religião a não ser os seus ensinamentos. Eles eram muito difíceis de serem conciliados com nossas outras atividades, ainda que eu notasse que nossas preces mais fervorosas não surgiam nas igrejas, mas num jogar de dados ou no voltear da roleta. (IEI, 140)

Primeiro, notamos que ele coloca a religião como algo do passado, fato esse perceptível pelo “ainda tínhamos igrejas”. A seguir, temos a afirmação que a religião se tornava não apenas uma antítese à ciência, mas se contrapunha ao modo como o mundo era organizado, baseado em um tipo de economia que priva e explora. O narrador aponta que esse tipo de ética não é conciliável com a ética cristã, que prega a caridade e o desprendimento material. Chega-se ao ponto de ver a metafísica como um instrumental para se lidar com a incerteza existencial; os milagres são a sorte no jogo, o enriquecimento material.

Outro caso que apresenta a religião no conto é a figura da oração, que seria a forma de se comunicar com a divindade. O narrador ironiza e mistura as linguagens religiosa e mundana, exatamente numa situação de perigo mediante a ciência, que deu aos homens poderes “divinos”, como os de fazer a luz¹⁹²:

Uma certa feita, enquanto jogávamos roleta a noite toda, os ponteiros dos relógios indicavam quase cinco da manhã, hora marcada para uma nova bomba ser testada. (...) um hóspede que estava bebendo no bar desde a meia-noite de repente começou a rezar alto (...). “Quem quer que você seja que governa tudo isso aqui e tudo aquilo lá, nos dê um tempo. Sabemos que as chances favorecem a casa, mas nos dê um tempinho, é tudo que nós...” e a oração foi emudecida pelas ondas de concussão sonora que espatifaram cada janela do prédio. (...) vi o falso nascente tingir de sangue o pálido céu. (IEI, 140)

O que esse excerto nos mostra é a religião como um instrumental, como uma forma de organizar e transcender o risco e o medo. Além disso, a oração se coloca em um momento em que a ciência parece desafiar os homens, ao mesmo tempo em que concede a eles poder similar ao dito divino.

Posteriormente, temos outra referência: quando o narrador fala de uma seita que não conhece muito bem e que parece defender um certo princípio humanista de pacifismo. O que nos chama a atenção é que a pessoa a quem ele se refere ser membro dessa seita é o cientista que criou os computadores. Diferente do modo que havia mostrado a religião como um conjunto de ensinamentos que já não fazem sentido na modernidade, parece que o autor se associa, através da ironia do narrador, a uma defesa dos princípios religiosos defendidos pelos Quakers:

Parece que ele pertencia a uma seita religiosa obscura, os Quakers, que defendia uma interpretação literal dos ensinamentos de Cristo, sustentando a ideia que você não poderia amar seu inimigo de forma alguma enquanto estivesse apontando uma arma para sua cabeça. (IEI, 145)

O que percebemos é uma projeção que vai diferenciar o que a religião havia se tornado nos anos 1950: a religiosidade – no sentido de paródia da religião, os rituais vazios e o conforto moral que era mais acessório que um valor autêntico, uma pseudoideologia – se transforma em uma prática libertadora e passa a ser definida nos termos daqueles mesmo Quakers a quem o narrador parecia ser tão avesso:

¹⁹² Há um episódio envolvendo uma oração e a metáfora de fazer a luz em *Cântico*, como veremos adiante.

Se você não tivesse problemas de consciência e quisesse se sentir virtuoso, você podia correr até uma igreja e dizer as palavras adequadas e fazer alguns gestos. Isso colocava você de volta numa posição confortável para que você pudesse começar tudo de novo. O que estou tentando dizer é que a igreja estava lá para confortar você, mas ela nunca interferia com seus impulsos naturais e instintos. (...)

E ao invés de manter a religião onde ela merece estar – num belo edifício erigido para este propósito e supervisionado por um profissional – agora qualquer amador pode praticá-la – e o faz. Eu uso o termo “amador”, claro, na sua acepção da raiz latina *amo* que significa “uma pessoa que ama”. É como se Cristo, seguramente pregado num milhão de cruces por dois mil anos, tivesse de repente se soltado e, saindo das catedrais, *tivesse entrado em nós*. (IEI, 153, grifo nosso)

A frase em destaque, no final da citação, nos remete ao famoso dito de George Fox (1624–1691), considerado o fundador dos Quakers, que pregou durante os anos de 1640, que havia uma centelha divina dentro de cada pessoa o que justificaria quão absurdo seria então tirar a vida de outro ser humano, ou ideias de igualdade, posto que como mostra o conto, até mesmo a religião deixava de ter hierarquias ou especializações.

Ainda em tempo, o autor dá mais um passo, levando suas reflexões sobre a transcendência a outro nível. Atingindo uma nova era de razão contra a anarquia, ou de “a compaixão derretendo o antagonismo natural do homem” (que se demonstrava assim não ser “natural” e sim, um produto de determinadas relações sociais), os homens, coletivamente, passam a explicar qualquer fenômeno cientificamente: não há mais o medo, nem o desconhecido.

Consegue-se transcender a religião, certo? Não. O ápice da experiência cognitiva leva o homem a descobrir vida em outros planetas e daí, o autor novamente desliza para uma possibilidade de transcendência apenas no que está além do humano, pois tais seres alienígenas desejavam “gradualmente fundir suas identidades com – tão exato quanto conseguimos traduzir – a mente criativa que forma o universo”. (IEI, 155) A busca finalmente termina em uma solução metafísica, ou nas palavras de Jameson, “faz com que termine numa parábola metafísica”.¹⁹³ Mas o que seria tal parábola? Leia-se: a resposta final, o objetivo último da existência, não é encontrável nem numa inversão de prioridades desde que “parecíamos estar mais preocupados com a matéria do que com a mente” (IEI, 155), nem em um estado mais avançado de evolução do espírito, que vemos como regressivo, já que tende a buscar a simplicidade em lugar da complexidade.

¹⁹³ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 108.

Assim, a finalidade da existência se aproxima dos ideais da filosofia oriental, que prega o desapego pela matéria, chegando ao ponto de transcendê-la em favor de uma existência como pensamento puro. É como se o conto tentasse materializar o conceito hegeliano do espírito absoluto, que para alguns poderia ser visto como Deus. O que vemos como uma lacuna narrativa nesse tipo de escolha é o de não historicizar tal conceito hegeliano, apontando para um fim da história e da humanidade, mas não do pensamento. Assim, temos a dissolução da unidade ou da individualidade em um corpo coletivo, mas este é imaterial e a-histórico.

Contudo, é em *Um Cântico para Leibowitz* que temos a onipresença da religião, em todos os seus aspectos: seja como um complemento à ciência, seja como seu oposto. Como um padrão moral a ser seguido, ou uma série de rituais vazios (religiosidade).

Praticamente a cada página, é possível encontrar referências religiosas: citação da Bíblia, uso do latim – que era a língua da Igreja na década de 1950 – na escolha de uma abadia como espaço da narrativa; por mostrar o fortalecimento da Igreja, ou ainda, tendo os nomes de alguns personagens conotação religiosa, cujo efeito contribui na construção dos mesmos, na sua alegorização – Francis, e seu homônimo (em inglês), São Francisco. Mestre Taddeo, de Judas Tadeu, Joshua (ou Josué em português). O eremita-Judeu-mendigo também assume vários nomes, em *Fiat Lux*, por exemplo, é Benjamin, depois vira Lázaro, na terceira parte.

Assim, poderia se afirmar que por todas essas referências, o autor vai tomar como premissa uma defesa da religião, contra a ciência. Porém, o romance vai problematizar essa oposição. Já nas primeiras páginas, por exemplo, o leitor é levado a perceber que a ciência e religião estão ligadas, seus elementos constitutivos se contaminam. Um exemplo dessa contaminação está na oração que abre o segundo capítulo de *Fiat Homo*:

*"Domine, libera nos
A spiritu fornicationis.
Do raio e da tempestade,
Livrai-nos, Senhor.
Do flagelo do terremoto,
Livrai-nos, Senhor.*

*Do lugar de terra zero,
Livrai-nos, Senhor.
Da chuva de cobalto,
Livrai-nos, Senhor.*

Da chuva de estrôncio,
Livrai-nos, Senhor.
Da queda de céσιο,
Livrai-nos, Senhor.

Da maldição do Dilúvio,
Livrai-nos, Senhor.
De gerar monstros,
Livrai-nos, Senhor.
Da maldição dos malnascidos,
Livrai-nos, Senhor.
Da morte perpétua,
Domine, libera nos.
Peccatores,
te rogamus, audi nos.
(...) (CL, 26-7)

Ela segue um padrão que condiz com uma oração contra os males naturais – raios, terremotos, tempestades – mas na segunda estrofe, temos a chuva de estrôncio e cobalto, a queda do céσιο, termos químicos incomuns no ambiente religioso. Mesmo os mal-nascidos são citados como uma maldição, assim como o Dilúvio (*Fallout*) – que chega a ser corporificado na forma de um demônio – e a geração de monstros.

Em outros tantos episódios durante o decorrer do romance, vamos ter diálogos nos quais as visões de ciência ou religião como formas de lidar com a realidade se opõem. Em cada um desses episódios, parece que a ciência acaba mais bem sucedida, além de ficar implícito que é a vitoriosa nos desdobramentos da narrativa. Porém, existe um certo tom moralizante no romance, que por sua vez, coloca a ciência como exemplo negativo, a não ser seguido. Trataremos melhor deste aspecto ao falar sobre o fechamento do romance.

Depois, a parte que mais fortemente mostra o acirramento entre os discursos científico e religioso é a segunda parte, *Fiat Lux*. O nome dessa parte do romance, assim como as outras, remete à cena do Gênesis, no qual Deus cria as coisas do mundo, entre elas, a luz, o dia. Aqui, detectamos uma alusão à lâmpada, uma invenção humana. Fazer a luz também aponta a outra figura recorrente dos anos 1950, que já mencionamos ao falar de "Invasores". Transformar a noite em dia era uma coisa que só a bomba atômica poderia fazer e os conhecimentos recuperados em *Fiat Lux* levariam a essa nova "luz", na parte posterior. Na primeira seção do romance, *Fiat Homo*, havia descrições sobre o processo de *Simplificação*, que poderia ser considerado uma vitória da religiosidade sob o racionalismo, porém, o que notamos é que tal movimento era mais uma ação anti-racionalista que um ato de

fé. Criou-se uma ira contra todos os escritos, fossem eles relacionados a qualquer área do conhecimento, sem distinções. A atividade de preservar dos monges era feita de forma velada, eles sofriam ataques constantes no decorrer da narrativa (nenhum, porém é mostrado, só mencionado).

Assim, observemos o episódio da lâmpada e do crucifixo. Esse episódio se localiza no momento da narrativa em que o Mestre Taddeo fará uma visita à abadia para consultar o acervo e completar seus estudos. Antes mesmo que o escolástico chegue, percebemos que dentro do corpo de monges há certas cisões. Parte dos monges apega-se aos ensinamentos e rituais tradicionais da Igreja, como o Irmão Armbuster, e outros parecem saudar as novas ideias, como Irmão Kornhoer, que havia desenvolvido uma lâmpada, cuja possibilidade de (re)construção estava nos conhecimentos da *Memorabilia*:

— Mas onde é que vamos pendurar a sua maravilhosa lâmpada?

Os monges olharam para os cubículos. Havia quatorze deles destinados a diversos assuntos. Todos estavam dispostos ao fundo da sala central. Entrava-se em cada um deles por uma passagem em arco, na qual havia um pesado crucifixo pendurado a um gancho de ferro.

— Se ele for trabalhar no cubículo — disse Kornhoer — teremos de tirar o crucifixo e pendurar a lâmpada no lugar dele, provisoriamente. Não há outra...

— Idólatra! — gritou o bibliotecário. — Pagão! Profanador! — Armbruster ergueu para o céu as mãos trêmulas. — Que Deus me ajude, ou eu o partirei ao meio com essas mãos! Onde irá ele parar? Levem-no daqui, levem-no! — Voltou as costas, com as mãos trêmulas ainda erguidas.

Dom Paulo também tinha estremecido com a sugestão do inventor, mas agora olhou severamente para o Irmão Armbruster que continuava de costas. Nunca esperara que fingisse uma humildade contrária à sua natureza, mas o seu temperamento brigão estava positivamente pior.

(...)

Por ora, faça o favor de descer o crucifixo. É o único lugar apropriado para a lâmpada, ao que parece. Mais tarde, poderemos mudá-la. Estou percebendo que tudo isso tem perturbado a sua biblioteca e, talvez, a sua digestão, mas esperemos que seja o interesse do progresso. Se não for, então...

— O senhor faz Nosso Senhor sair para dar lugar ao progresso!

— Irmão Armbruster! (CL, 141-2)

Questionando o Abade Paulo, seu superior, Armbruster interpreta a ação não apenas como a troca de um objeto, o crucifixo, por outro, a lâmpada, mas vê a substituição da tradição pelo progresso. Assim, também se coloca a posição das crenças como forma de agir sobre o mundo. Contrapõem-se progresso e conservantismo, ambos aqui apenas no âmbito religioso, visto que, ainda que temesse pela mudança proposta por Kornhoer, Dom Paulo tenta dissuadir o outro personagem, apelando ao discurso do progresso. Em vários episódios, o

abade permite as mudanças, não completamente aderindo a elas, mas permitindo que sejam executadas por outros.

Por esse episódio do crucifixo, poderíamos inferir que mesmo dentro da religião, o discurso do progresso material como mola propulsora do desenvolvimento da ciência sairá vitorioso no embate de ideias. Quando Mestre Taddeo chega à abadia e começa a apresentar sua forma de pensar, podemos ter acesso completo a um descolamento de qualquer possível encontro entre as ideologias científica e religiosa. Ele fala abertamente da ciência e da Verdade, assim, em maiúscula, que como já mencionamos, passa de posse divina para as mãos dos homens. *Fiat Lux* marca essa passagem. Porém, o personagem escolástico não deixa de reagir de forma ambivalente ao que anuncia, já que ao passo em que trará melhoras, o progresso ou a ciência se dará,

da maneira pela qual todas as grandes mudanças se processam, infelizmente. E lamento que seja assim. Acontecerá por meio da violência e de levantes, do fogo e da fúria, pois, no mundo, nenhuma mudança jamais se realizou tranquilamente. Tornou a olhar em volta, pois um leve murmúrio se levantara no meio da comunidade.

— *Será* assim. Não somos nós que o *queremos* assim.

— Mas *por quê?*

— A ignorância reina. Muitos serão prejudicados pela sua abdicação. (CL, 195-6)

Ao ler esse trecho, o leitor pode se sentir tentado a não desejar que a ciência vença e que tais desastres anunciados aconteçam. A sensação de inevitabilidade está no fato de que a ciência para funcionar precisa estar atrelada à política (reprimindo-se o fato que a religião também precise estar e está) e que essa aliança vai ligar a prática social da ciência a interesses particulares. Portanto, mesmo que a ciência vença, já é sabido qual preço se deve pagar por ela, e mesmo se questionando possibilidades de que não fosse assim, a fatalidade parece impedir que o desejo de que as coisas sejam diferentes se materialize.

Afinal, essa ambiguidade entre o deslocamento e a sobreposição de ideologias atinge o ápice ainda em *Fiat Lux*. Como ilustração, temos o episódio no qual o mesmo abade Dom Paulo e Mestre Taddeo, representando (de forma problematizada, como acabamos de ver) o primeiro as tradições e o segundo o pensamento científico, debatem. Enquanto um cita o Gênesis, o outro ao mesmo tempo enumera as razões para o progresso da ciência. Na própria forma do romance, há um conflito, duas vozes que querem se firmar ao mesmo tempo, sendo

as frases entrecortadas, uma completando a outra - já quem em teoria temos a forma de um diálogo – ao mesmo tempo em que tais frases se opõem:

- Minhas observações nada mais eram que uma conjectura – disse o Mestre Taddeo.
- A liberdade de especular é necessária...
- ‘E o Senhor Deus tomou o Homem e colocou-o no jardim do Paraíso para que o cultivasse e guardasse. E...’
- ao progresso da ciência. Se o senhor quer que nos embaracemos com a adesão cega, com o dogma aceito sem raciocinar, então prefere...
- ‘deu-lhe esta ordem: poderás comer o fruto de todas as árvores do jardim; mas o da árvore da ciência do bem e do mal...’
- deixar o mundo na mesma negra ignorância e superstição contra a qual afirma que a sua ordem tem...
- ‘não comerás, porque no dia em que comeres, morrerás’ (CL, 212-3).

Em *Fiat Voluntas Tua*, duas figuras voltam a debater, pelas vozes do Abade Zerchi e do Doutor Cors. Este é o médico responsável pelos Campos de Misericórdia Estrela Verde. A cor e o símbolo nos remetem a instituições existentes na realidade empírica dos anos 1950, como a Cruz Vermelha, que foi criada com o objetivo de ajudar os feridos de guerra. No caso do romance, o objetivo não era o de salvar vidas dos sobreviventes dos conflitos: como a energia nuclear provocava ferimentos e a radiação não possui nenhum antídoto, a única alternativa parece ser a eutanásia institucionalizada. Existe, no romance, uma lei que obriga os médicos a informarem os feridos da possibilidade de acabar com seu sofrimento:

Meu Deus, padre, quando se vai informar a um homem que o seu caso é sem esperança, o que é que se pode fazer? Ler para ele alguns parágrafos da lei, mostrar-lhe a porta e dizer: "Dê lugar ao seguinte, por favor. Você vai morrer, portanto, bom-dia?" *Claro* que é impossível ler o que está na lei e não dizer nada, por menos sentimento humano que se tenha! (CL, 269)

É exatamente nesse contexto legal, das leis dos homens e da lei divina que se colocará novamente o discurso da saída mais racional ou espiritual para o movimento irracional dos homens contra os homens. A posição acerca do suicídio passa a dar corpo aos conflitos e as duas vozes dos personagens vão tateando uma solução para o horror que se impôs. Enquanto o Doutor, aderindo à racionalidade, acredita que poderá ser seletivo e respeitar a diversidade de crenças do mundo, o Abade se coloca em uma posição universalista e estende sua crença a todas as pessoas:

— Simplesmente que não aconselhará ninguém a ir para um "campo de misericórdia". Limite-se ao diagnóstico. Se encontrar casos de radiação incuráveis, diga o que a lei força a dizer, console tanto quanto quiser, mas não diga a ninguém que se suicide.

O doutor hesitou. — Penso que seria justo fazer essa promessa com relação a pacientes da mesma religião que o senhor.

O Abade Zerchi abaixou os olhos. — Sinto muito — disse por fim — mas não basta. — *Por quê?* Os outros não são ligados pelos seus princípios. Se um homem não tem a mesma religião que o senhor, por que recusar... — interrompeu-se zangado.

— Você *quer* uma explicação?

— Sim.

— Porque se um homem age na ignorância de que comete um erro, não incorre em culpa, desde que a razão natural não tenha sido suficiente para mostrar-lhe o erro. Mas se a ignorância pode exculpar o homem, não exculpa o *ato* que é errado em si mesmo. Se eu permitisse tal *ato*, simplesmente porque o *homem* ignora que é errado, então eu incorreria em culpa, porque *sei* que está errado. É assim, dolorosamente simples.

— Ouça, padre. Eles ficam olhando para a gente. Alguns gritam. Alguns choram. Outros apenas olham. Todos dizem: "Doutor, o que é que eu faço"? E que *é* que eu vou responder? Nada? Ou digo "Agora é só mesmo morrer"? Que diria o senhor?

— Rezem.

Com tal resposta, parece que o abade menospreza a dor alheia e sugere que as pessoas atuem de uma forma apenas simbólica, através da comunicação com uma divindade que não lhes parece, a princípio, ter dado ouvido. Cria-se, no romance, uma atmosfera – através da descrição dos sofrimentos dos afetados pela radiação – e nela, o homem mostra sua faceta mais desumanizada. Porém, a fé como solução é negada pelo médico por parecer passiva demais. Ele continua:

— Diria isso, não é? Ouça, a dor é o único mal que eu conheço. É o único contra o qual eu posso lutar.

— Então que Deus ajude a você.

— Os antibióticos me ajudam mais.

O Abade Zerchi pensou numa resposta áspera, mas engoliu-a depressa. Tomou uma folha de papel e uma pena e passou-as ao médico, por cima da mesa. — Escreva só isso: "Não recomendarei a eutanásia a nenhum paciente enquanto estiver nesta abadia", e assine. Feito isso, você pode trabalhar no pátio.

— E se eu recusar?

— Então suponho que eles terão de se arrastar duas milhas pela estrada.

— Isso é uma desumanidade!

— Ao contrário. Ofereci a você uma oportunidade de fazer o seu trabalho de acordo com a sua lei, sem pisar sobre a minha. Se eles terão ou não de ir pela estrada, é com você. (CL, 270-1)

Contraopondo Deus aos antibióticos e reforçando-se as diferentes leis que regem seus sistemas de mundo, temos a conclusão de tal embate que volta a se repetir entre as crenças do abade e do médico. Desde o início, Miller dá indícios que a religião seria tratada não como a ausência de racionalidade, mas como uma racionalidade própria; o romance acaba mostrando como, em um mundo cindido e caótico, onde as relações humanas se fragmentam e se mascaram, ciência e religião são necessárias como forma de suportar uma existência

desumana: na parte final do romance, “o homem precisa da religião, mas ele também precisa da ciência e da tecnologia. Miller não vê religião e ciência de forma alguma como antitética”¹⁹⁴.

Depois dos embates e desencontros entre as duas ideologias, é a figura do Irmão Joshua, engenheiro e monge, que representa uma possível síntese. É ele que toma para si a missão de continuar com a espécie humana, partindo com todos os conhecimentos da *Memorabilia*, e o modo de usá-los, rumo às estrelas. Ainda assim, é importante lembrar que por si só, ou em oposição, nenhum dos dois modos de pensamento conseguiu evitar ou solucionar o dilema ético do homem e a Terra acabou por se tornar um lugar inabitável. Como veremos no capítulo adiante, a conclusão do romance invoca um retorno de um determinado destino, do qual não se pode escapar, exceto por alguns escolhidos que rumam para as estrelas. Não há alternativas aqui na Terra.

No âmbito geral, percebemos que os romances e o conto trazem as diversas formas em que se materializava a religião, principalmente sua forma mais reificada, que chamamos, seguindo alguns autores de ‘religiosidade’, como um produto social durante os anos 1950. Tanto em “Invasores” quanto em *Cântico*, percebemos os rituais vazios, a religião apenas como uma tradição descolada da realidade. Porém, essas mesmas obras apontam possibilidades de ultrapassar tal aspecto por meio da refuncionalização, em vez da eliminação, de aspectos humanistas que a religião coloca, porém, advertem que não se deve prendê-los a dogmas. De forma mais recorrente em *Cântico*, é possível ver explícito o debate entre o que representa a ciência e o que representa a religião, discursos em embate, só um saindo vitorioso. Normalmente, a ciência.

Porém, o fechamento se apresenta de três formas: primeiro, a repressão de maiores discussões em *Mercadores* e *Saia do meu céu!* reforçam a percepção que, apesar de menor que nos outros casos, há ali vislumbres ou sinais do que a religião sofreria nas décadas posteriores: um esvaziamento, até ser subsumida por um sistema que transforma tudo o que toca em mercadoria. Depois, sabemos que a religião costuma apresentar a possibilidade de um mundo melhor apenas no pós-morte. A mensagem implícita nela é que os atos dos homens

¹⁹⁴ Kievitt, F.D. “Walter M. Miller’s *A Canticle for Leibowitz*”. In: Reilly, R. (ed.) *The transcendent adventure: Studies of Religion in Science Fiction/Fantasy*. Greenwood Press, 1985, p. 171 (tradução nossa)

são importantes, mas a mudança efetiva só acontece em um além. O conto “Invasores do espaço interior” nega essa visão, mas tira do ser humano sua possibilidade própria de transcendência; primeiro, imputando essa às máquinas e depois aos extraterrestres. Finalmente, temos um fechamento ao observar o fato de ambas (religião e ciência) não impedirem o "eterno" retorno da destruição do homem pelo homem, em *Cântico*.

6) Uma atividade baseada na liberdade pessoal e uma base para negar aos humanos seu livre arbítrio

Aqui, o par de opostos traz algumas expressões que merecem esclarecimento, antes que possamos mostrar como os romances e o conto materializam tais preocupações. Nosso pressuposto é que a ciência é uma prática social, mas que tal sociedade é composta por indivíduos. Na atualidade, valores como o da liberdade pessoal têm sido inflacionados. Exige-se que a pessoa seja livre para ir e vir, para falar, para acreditar nessa ou naquela ideologia, mas principalmente, livre para consumir e para se possuir. O que é notável, entretanto, é que apesar disso, a liberdade não se tornou uma realidade universal, ao contrário do que propunha a Revolução Francesa no século XVIII. Os eventos históricos que se seguiram a ela, mostraram que a liberdade não era para todos, ela era possibilidade para alguns, numa sociedade de classes.

Porém, dentro de alguns limites, a liberdade é possível, e pode-se criar maneiras de atingí-la, pode-se resistir às formas impostas pelos outros, sejam eles chamados de tradição, sistema, classe hegemônica. Contudo, se tal liberdade for exercida de modo individual, ela se mantém inócua. Ainda assim, como ela depende de cada um, ela poderia ser chamada de pessoal. Assim, a palavra livre arbítrio é usada aqui como sinônima de liberdade pessoal. Seriam elas a mesma coisa? De fato. Apesar da antiga origem do termo livre arbítrio, ele adquiriu significado em diversos âmbitos filosóficos, éticos e científicos, estando sempre relacionada a controle, escolhas e causas. Vamos tomá-lo aqui então, como equivalente à liberdade e sua negação, uma das facetas da ciência.

Será assim no conto “Invasores do espaço interior”, visto que ali temos a figura de Martin Smith: ele incorpora a figura do cientista, como um Galileu pós-moderno, que se atém

a uma ética de revelação da verdade, abnegado, aparentemente livre. O narrador vai construindo sua imagem, surpreso com as diferenças de comportamento do engenheiro:

Mas mesmo depois de seis anos conosco ele nunca havia realmente se encaixado nos padrões aceitáveis de nosso comportamento corporativo. Isso era notável nas pequenas coisas, como no carro que ele dirigia. Apesar de ter cinco anos de uso, ele preferia ficar arrumando ao invés de trocar por um modelo mais moderno. À tarde, enquanto todos assistiam à TV para se manter inteirados sobre quais produtos comprar, ele e a esposa passavam o tempo lendo livros. Apesar de ele nunca falar muito sobre si mesmo, havia rumores na fábrica que ele podia falar seis línguas. Em resumo, ele era surpreendente e obviamente um intelectual do tipo que quase não mais existia. (IEI, 145)

Primeiramente, percebemos que Smith está ligado a uma conservação de antigos padrões os quais, mesmo para os anos 1950, não eram condizentes com o da maioria das pessoas. Sua resistência ao consumo e aos meios de propaganda, aliada a uma possível aquisição de conhecimentos que ultrapassavam a média, eram motivos de suspeita e de se perceber que era possível agir de uma forma diferente do esperado pelos citados “padrões aceitáveis”. Porém, a liberdade que mais importa aqui é aquela relacionada ao trabalho que ele realizava. E assim prossegue a narração. Ao entrevistar Smith, o narrador conta que:

Atendendo a um pedido meu, ele me mostrou algumas das implementações do novo modelo. Então ele disse algo que parecia bastante inocente na época, mas que, percebo em retrospecto, deveria ter soado como uma observação odiosa. Ele afirmou que havia dois ou três detalhes sobre as novas máquinas que ele preferia não ver publicado porque eram altamente experimentais e ele não estava certo como eles iriam funcionar. (IEI, 147)

A liberdade pessoal aqui se imiscuía no mundo do trabalho e apesar de trabalhar em uma corporação, instituição essa regida por um código de controle muito forte, ele pode implementar uma peça experimental. Seus superiores não questionam a falta de testes, se os produtos estão invadindo todos os lares e aparentemente não apresentavam nenhuma diferença de quaisquer um dos outros eletrodomésticos, por que questioná-lo?

Enquanto o novo modelo era universalmente elogiado por seu design e eficiência, vários meses se passaram antes que alguma indicação de que as máquinas, que estavam sendo distribuídas tão amplamente, tinham certas características sinistras e desconhecidas por todos exceto pelo homem que as havia projetado. (IEI, 147)

Nesse ponto da narrativa, o que o narrador parece assumir é que o homem, por trás da construção das máquinas, tinha noção do que estava fazendo. Que havia sido um plano deliberado e não o efeito colateral de alguma outra tentativa de melhorar o *design* ou a

eficiência do aparelho. Temos, então, a ação motivada de um cientista, que passa de ter afirmado que não sabia como detalhes experimentais iriam funcionar, para a posição de ser o único que sabia acerca das características "sinistras" que haviam sido desenvolvidas. Passando por cima das regras da empresa e do próprio modo de vida hegemônico da época, Smith exerce certa liberdade para criar e sua criação afeta não apenas a si próprio como toda a raça humana. Não fica claro se essa era sua intenção, mas ao descrever de modo tão detalhado o funcionamento da máquina, não se pode deixar de suspeitar que a ciência tenha sido o instrumento que ele usou para atingir determinado fim que era sua crença na verdade, segundo o que já foi discutido:

O último ato oficial dos militares foi prender e executar Martin Smith. De onde estou agora, estou disposto a admitir que isso foi pura e simplesmente um gesto de vingança que não serviu a nenhum propósito útil. Mas quando se considera a enormidade de seus atos e a atmosfera de histeria, foi natural que as paixões frustradas de nossos líderes exigissem uma vítima que eles teriam poupado em tempos mais calmos.

Eles deram a ele uma audiência breve. Na mesma voz calma e desapaixonada que ele usara para conversar comigo acerca do novo modelo de computador, ele confessou livremente o que ele tinha feito e deu suas razões. Esta era nossa primeira noção acerca das novas características que ele havia adicionado à máquina e que haviam causado nossa queda. O mais inteligente foi um tipo de segundo "cérebro" – um centro de controle que cuidadosamente checava e peneirava todo material que era alimentado na máquina. Se estatísticas fossem carregadas, mesmo que de leve, para provar um ponto desejado, o censor mecânico detectava o erro e corrigia os números antes que eles fossem filtrados no "cérebro" do computador que produzia a resposta. Se uma notícia fosse ambígua para fortalecer uma política que de outra forma teria sido impopular, o mecanismo de controle entrava no motivo e corrigia a ambiguidade antes de admiti-la em seus cálculos. Se a questão se enquadrasse em termos emocionais ou não-semânticos, o censor do computador a rejeitaria.

(...) As últimas palavras que ele pronunciou, antes de subir as escadas do cadafalso, estão gravadas sobre a entrada do Salão das Humanidades que atravessa a Lower Manhattan desde o East River até o Hudson – "Vocês não podem enforcar a verdade". (IEI, 151-2)

Assim, além de imputar às máquinas "o nosso ceticismo", o que Smith concede a elas, e que servirá de modelo para as pessoas poderem exercitar é a liberdade de questionar, de refletir acerca da origem das informações, de não aceitar os fatos como eles nos eram servidos e assim, transcender as ambiguidades, as falsificações e, por último, a contradição histórica entre liberdade e dominação que está na base das relações sociais entre os homens. O mais interessante, no conto, é perceber que depois da avalanche provocada pelos computadores, os homens passaram a depender deles cada vez menos, até o momento em que as máquinas passaram a ser ultrapassadas.

Por outro lado, temos outra faceta do que o desenvolvimento de certas técnicas pode causar aos homens. Alguns dos romances mostram que as tecnologias ou as teorias da ciência servem não ao propósito de libertar o homem, ou levá-lo a ser questionador, mas o escravizam em hábitos e automatismos, tornam a máquina algo sem a qual as relações aparentemente não podem se realizar.

Há alguns episódios que mostram esse tipo de visão da ciência em *Mercadores do Espaço*. No excerto a seguir, podemos notar que é natural, ou seja, justificado para o narrador que se acrescente certo elemento químico para que os consumidores sejam quimicamente viciados em determinado produto.

Mas – aqui está o que faz dessa campanha algo realmente importante, segundo minhas estimativas – cada amostra de Coffiest contém três miligramas de um alcalóide simples. Nada prejudicial. Mas formador de hábito, definitivamente. Depois de dez semanas o consumidor já mordeu a isca e é nosso peixe. Custaria a ele cinco mil dólares para um tratamento e cura, então é mais simples que ele continue bebendo Coffiest – três xícaras a cada refeição e um vidro na cabeceira da cama, da forma que está descrita na embalagem. (ME, 4-5)

Ele usa um eufemismo, "formador de hábito", imitando a linguagem corporativista que tende a dar novos termos a determinadas ações, que poderiam ser consideradas moralmente ofensivas. Ele afirma que o consumidor será uma espécie de presa, mas não defende que tal posição seja "nada prejudicial". Sua liberdade é tirada, a partir do momento em que o consumo daquele produto não será mais determinado por sua escolha, não saberá ele que tal elemento alcalóide está presente na composição do que bebe. Mesmo que soubesse, depois de já ter consumido por determinado tempo, só poderá ser livre da necessidade (criada) por aquele produto se adquirir outra mercadoria, a cura, tão cara ou mais que o uso contínuo do produto.

Uma consequência dessa ação de "adulterar" produtos com objetivo de manter o consumidor cativo é dado também por *Mercadores*. Trata-se de outra técnica ligada à propaganda, mas que a transcende. Mitch a chama no romance de "truste esférico". Ao invés de os produtos combaterem entre si em busca de consumidores, alguns deles formam uma rede, funcionando como catalizadores de si mesmos. As sugestões das propagandas levam a crer que a promessa de felicidade, de saciedade dada por uma mercadoria, não sendo alcançada, pode ser suprida por outro produto. O próprio Mitch, conhecedor das técnicas, quando na posição de consumidor, torna-se exatamente aquilo que ele adorava enquanto

publicitário: responde aos estímulos automaticamente e repetindo os *slogans* dos produtos, está totalmente desprovido de escolha ou assim se enxerga:

Na cantina arranjei Torradinhas, a crédito. As Torradinhas deram-me uma vontade de tomar qualquer outra coisa que só pode dissipar-se com outros dois goles de Popsie. E a Popsie não tardou a me dar também uma vontade de tomar outra coisa que só se acalmou ao fumar um dos meus cigarros Starr, que por sua vez me deram uma vontade de comer Torradinhas...Fumo Starrs! Têm melhor sabor. Bebo Popsie, faz bela a vida. Como Torradinhas, boas para as barriginhas. Fumo Starrs..." (ME, 82)

De um modo geral, o que percebemos é uma tentativa de alienar o homem das suas escolhas e de sua possível ação no mundo. Os desenvolvimentos dos meios de comunicação representam uma forma mais avançada de se trocar informações, mas também, dá ao homem uma certa sensação de estar impossibilitado de agir, ele só pode ser um expectador ou ouvinte do que acontece, de novo, sua liberdade lhe é tolhida. Temos exemplos claros disso em *Saia do meu céu!* e *Cântico*. Num mundo fragmentado, as decisões são tomadas por alguns poucos enquanto a maioria das pessoas anseia pelo bom senso dos governantes, que pelo menos em teoria as representam, e a imprensa, através do equivalente à televisão, ou do rádio transmite as decisões. Só sobra ao homem comum a liberdade de observar ou não:

Entre a multidão dos que viram e ouviram, estava o Abade Dom Zerchi, que desligou o aparelho e pôs-se a andar de um lado para outro, procurando não pensar, enquanto esperava por Joshua. Mas 'não pensar' era impossível. (...) "Terminou a conferência dos ministros das Relações Exteriores em Guam. Ainda não houve qualquer declaração conjunta; os ministros estão de regresso às suas capitais. A importância dessa conferência e a ansiedade com que o mundo aguarda seus resultados fazem crer que ela ainda não se encerrou, mas apenas suspendeu suas atividades para os ministros possam conferenciar com seus governos durante alguns dias. (...) Todos ficam olhando para o céu, fixamente, e pensando. Se vier, não haverá tempo de perceber nada até o momento do clarão, e então é melhor *não* estar olhando (CL, 242, 280 e 282)

Além disso, a ciência tende a excluir, especializar-se. Em *Fiat Voluntas Tua*, o abade Zerchi, mesmo sendo o guia espiritual da abadia e protetor da *Memorabilia*, numa cena que se torna cômica, não consegue lidar com "o abominável autoescriba" (CL, 229), aparelho extremamente necessário para comunicação entre as diversas línguas que não funciona corretamente nem depois da terceira visita dos técnicos. A liberdade de se comunicar, seja através do aprendizado de novas línguas, seja através de pessoas que possam mediar o contato não acontece por uma espécie de escravidão à máquina, que novamente tira do homem a possibilidade de ser livre para se comunicar.

Em suma, uma das vertentes da ciência é a da criação, e essa prática concede àquele que cria uma certa liberdade, indo além dos limites impostos pela conjuntura histórica. O fato de o cientista viver em uma posição confortável dentro da divisão do trabalho não o impede e até possibilita que ele tente mudar essa realidade. Porém, numericamente, temos mais exemplos de visões nas quais a ciência tira a liberdade dos sujeitos do que exemplos em que essa liberdade é exercida e incentivada de forma positiva, sem punições. Tais exemplos estão desde o desenvolvimento de estratégias de propaganda, ou com o desenvolvimento da imprensa até na própria tendência da ciência em se especializar, a ponto de se tornar uma linguagem incompreensível para a maior parte da humanidade, que passa de atores e criadores, para a posição de observadores.

O que se pode concluir:

De acordo com o que ponto de vista que buscamos defender neste capítulo, a ciência, para além de uma instituição livre de ideologias, está há muito tempo, atrelada às condições políticas do homem. Seus frutos não apenas concediam ao homem um domínio físico maior sobre a natureza, mas influenciavam suas formas de pensar, afetando todas as outras áreas de conhecimento.

No século XX, a ciência foi tomando uma posição central, principalmente por seu uso bélico, mas dizer que apenas a destruição moveu as descobertas seria tratar o assunto de forma muito simplista. Através dos romances, pudemos perceber uma gama de representações da ciência e ao analisar tais visões, notamos que um certo fator se repetia seja na mesma forma, seja em formas diferentes nos romances e no conto analisados. O fator a que nos referimos é o fechamento das possibilidades utópicas da ciência, pois assumia ela, na maior parte das vezes, contornos pouco interessantes para a coletividade humana que deveria ser beneficiada por seus frutos.

Já vemos uma espécie de fechamento no próprio nome deste capítulo. Colocando-o em contexto, trata-se de um livro, escrito na década de 1940, que reunia ensaios de proeminentes cientistas, que defendiam a internacionalização, somada ao controle civil, da energia nuclear ou todos os países compartilhavam e regulavam as informações sobre o átomo, ou a corrida pelo controle e posse assumiria proporções devastadoras. O *um mundo*

deles se referia a um mundo unificado, no qual todos se conformariam no aspecto do controle e uso racional e comum de uma descoberta humana. Isso configura um aspecto positivo, reunir todas as pessoas, em nome de um bem comum.

Porém, esse mesmo jargão, de um mundo ou nenhum, traz em si a conotação que a direita usa e defende. No caso da Guerra Fria, era o argumento utilizado para se justificar a repressão e o extermínio de ideias que destoassem daquelas defendidas por determinado sistema. Assim, dos dois lados medidas como queima de livros, expurgos e prisões eram comuns, com intenção de apagar as ideias e práticas que separavam dois mundos, numa tentativa de obter (à força) apenas um.

Como veremos no capítulo a seguir, esse era o fechamento de alternativas, que caracterizava os anos 1950 mais fortemente e tal fechamento se imprime na arte das mais diversas maneiras: na forma de narrar, de localizar temporal e espacialmente a ação, na escolha dos personagens e dos temas tratados. Quando dos temas, os que se destacam são apresentados de maneiras ambivalentes e complexas e foi dessa complexidade que tratamos no decorrer do presente capítulo. No que concerne à ciência, diversas manifestações foram analisadas e as seguintes conclusões foram compiladas:

Se por um lado, havia certo desprendimento em colocar a ciência e as necessidades coletivas antes de necessidades individuais, entregando o cientista todo tempo de uma vida produtiva a estudos ou adiando planos pessoais, os objetos sob estudo materializaram com mais ênfase a desconfiança na ciência, que produz meios de dominação de poucos, seja ela de natureza física, no caso das bombas atômicas; ou mental, como é o caso da propaganda ou da psicanálise. As possibilidades positivas da ciência quantitativamente ficam em segundo plano.

Além disso, temos nos romances e no conto a representação de desenvolvimentos tecnológicos, na figura de novos meios de transporte, comunicação, da medicina e dos computadores; e humanos, na figura de práticas sociais mais humanizadas (menos reificadas) e a ausência de criminalidade ou do conceito de guerra (principalmente em "Invasores" e *Saia do meu céu!*).

Na contramão disso, o que é mais abundantemente explorado nas obras são os aspectos destrutivos da ciência. Símbolos como a bomba atômica e fatores como o desenfreado crescimento populacional multiplicam-se por páginas e dominam o cerne dos

debates e discussões suscitados. No caso da bomba, um forte reflexo da realidade, está presente em todos os objetos sob estudo e no caso do descontrole populacional, uma consequência inferida a partir do que se observava nas últimas décadas. Novamente, temos no binômio apresentado, o foco no aspecto negativo da ciência e apontamos o fechamento das alternativas positivas como razão.

Ademais, ao avaliarmos outros binômios de representações da ciência, pudemos notar que os aspectos éticos do iluminismo são levados em conta e discutidos, provando que era possível (simbolicamente, ao menos) conhecer uma sociedade na qual as ciências humanas tivessem maior incentivo e valor que as ciências naturais. Seja através de um desejo não materializado (em *Cântico*), seja como uma realidade, que o leitor só pode ter acesso em fragmentos (no caso de Rathe, em *Saia do meu céu!*), os romances incentivam uma retomada do debate sobre a função social da ciência.

Ao mesmo tempo, as obras revelaram a ciência como um conjunto de estratégias que visam ao controle de poucos sobre muitos. Não apenas nos já existentes métodos de fuga da realidade, pelo entretenimento de massa ou das drogas e medicamentos, mas também, na misteriosa força *voisk*, que se constitui como um *novum*, mas lembra de perto uma prática bem conhecida (e combatida): o fascismo.

Nesse quesito, quantitativamente, os aspectos – positivos e negativos – parecem ser pouco explorados nas narrativas, só sendo mencionados brevemente, sem um aprofundamento. A exceção talvez esteja no tratamento dado por James Blish ao *voisk*, que tem posição central na narrativa e influencia seu desfecho.

Outra questão importante que é tratada são as preocupações que foram ou viriam a ser foco da filosofia (especialmente a da ciência). As obras sob escrutínio funcionam, se lidas em conjunto, como um registro das visões da verdade através dos séculos, ora como algo inalcançável, algo quase divino, ora como uma entidade da qual os homens poderiam lançar mão para justificar seu poder sobre outros homens. Até chegar ao ponto em que, qualquer ideia ou conceito poderiam ser identificados como uma construção social.

Conceitos são desnaturalizados e questionados, colocados como além de uma ideologia ou revelando seus aspectos ideológicos. Em suma, a ciência como verdade aparece como uma objetividade incorpórea em constante conflito com a visão de verdade como

produto social, produto de relações entre as pessoas, de suas decisões como indivíduos, classes ou parte da humanidade. O que os objetos sob análise parecem prefigurar, em graus diferentes: as visões da ciência tendem a combinar um ranço e um engajamento ao racionalismo.

No que concerne a representação da ciência como religião ou contra a religião, percebemos que os romances e o conto trazem as diversas formas nas quais se materializava a religião, principalmente sua forma mais reificada, a ‘religiosidade’, como um produto social de grande força durante anos 1950 nos Estados Unidos. Tanto em "Invasores" quanto em *Cântico*, percebemos os rituais vazios, a religião apenas como uma tradição descolada da realidade. Porém, essas mesmas obras apontaram possibilidades de ultrapassar tal aspecto por meio da refuncionalização, em vez da eliminação, de aspectos humanistas que a religião coloca, porém, advertem que não se deve prendê-los a dogmas. De maneira mais completa em *Cântico*, é possível ver explícito o debate entre o que representa a ciência e o que representa a religião, discursos em embate, só um saindo vitorioso.

Porém, o fechamento se apresentou de três formas: primeiro, a repressão de maiores discussões em *Mercadores* e *Saia do meu céu!* reforçam a percepção que, apesar de menor que nos outros casos, há ali vislumbres ou sinais do que a religião sofreria nas décadas posteriores: um esvaziamento, até ser subsumida por um sistema que transforma tudo o que toca em mercadoria. Depois, sabemos que a religião costuma apresentar a possibilidade de um mundo melhor apenas no pós-morte. A mensagem implícita nela é que os atos dos homens são importantes, mas a mudança efetiva só acontece em um além. O conto “Invasores do espaço interior” nega essa visão, mas tira do ser humano sua possibilidade própria de transcendência, primeiro, imputando essa às máquinas e depois aos extraterrestres. Finalmente, temos um fechamento ao observar o fato de religião e ciência não impedirem o "eterno" retorno da destruição do homem pelo homem, em *Cântico*.

Uma última possibilidade de ver a ciência é no que tange seu aspecto da criação, e essa prática concede àquele que cria certa liberdade, indo além dos limites impostos pela conjuntura histórica. O fato de o cientista normalmente viver em uma posição confortável dentro da divisão do trabalho não o impede, e até possibilita, que ele tente mudar essa realidade. Porém, numericamente, temos mais exemplos de visões nas quais a ciência tira a liberdade dos sujeitos do que exemplos nos quais essa liberdade é exercida e incentivada de

forma positiva, sem punições. Tais exemplos de fechamento estão desde o desenvolvimento de estratégias de propaganda ou da imprensa, até na própria tendência da ciência em se especializar, a ponto de se tornar uma linguagem incompreensível para a maior parte da humanidade, que passa da posição de atores e criadores, para a de observadores impotentes.

Assim, balizados por esse mapeamento de maneiras como a ciência é mostrada pelos romances e pelo conto, pudemos notar a presença muito mais forte de elementos negativos, a ciência como destruição, ameaça, obsessão e o bastião de uma moderna metafísica que busca a total abstração em termos de objetividade e verdade. Como se explica essa presença maior de materiais distópicos na constituição das narrativas dos anos 1950?

Antes de respondermos tal questionamento, deve-se ressaltar que não há apenas a visão negativa, como pudemos verificar. Os autores buscam organizar uma série de argumentos, visões, materiais da sua realidade social ao construir o mundo imaginado que vai exacerbar ou reprimir conteúdos presentes na sociedade, mostrando não apenas o medo, mas também a esperança.

Mas retomando nossa pergunta, o que ocorre em todos os níveis da narrativa, seja na forma, seja no conteúdo, parece ser uma espécie de contenção. Não se consegue afirmar alternativas ao sistema corporativo, alienado e voltado ao consumo e, quando se faz, é de maneira enviesada, pois qualquer desvio explícito à norma poderia ser considerado uma evidência contra a própria pessoa do autor (e dos envolvidos na publicação). Por isso, os deslocamentos e a abstração. Temos, novamente, a fragmentação, ou o fechamento de possibilidades, que reflete um certo modo de pensar que se tornava, então, hegemônico. Seja na voz narrativa, nas relações de tempo e espaço, na escolha de determinados materiais sociais e na abstração da ciência, ou em sua visão como destruição, exploração e impotência.

Notamos uma tentativa de pensar diferentes modelos, mas vemos essas tentativas serem barradas – as palavras morrendo na garganta – temos um vislumbre da história dos anos 1950, nos Estados Unidos, como um período no qual havia pouca repressão, mas menos ainda possibilidades para dissidência¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Esse é um dos títulos que Robert Goldstein dá ao período em questão, ao falar sobre a história da repressão política norte-americana. Cf. Goldstein, Robert. *Political Repression in Modern America: From 1870 to 1976*. Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2001.

Capítulo 3: O Fechamento

Mas antes, uma retrospectiva

Chegando próximo ao final da jornada que percorremos na análise de três romances e um conto, escritos na década de 1950, parece-nos relevante trazer à tona os passos que demos para chegar até aqui. Tal movimento objetiva ligar todos os tópicos tratados e nos levar ao próximo passo, que foi, na verdade, nosso ponto de partida.

Primeiro, tentamos estabelecer uma breve discussão acerca da FC como gênero, no que ela se difere dos demais. Para isso, foi necessário localizá-la temporal e espacialmente no início do século XX nos Estados Unidos. Outro fator importante foi a explicação sobre os meios de produção: como as revistas eram o caminho para qualquer autor, iniciante ou consagrado, que sofriam as pressões dos editores, os quais impunham padrões pelos seus editoriais e escolhas. Somente nos anos 1950, os livros tomariam o mercado e descentralizariam a produção. As obras analisadas, com exceção do conto, foram publicadas em revistas antes de tomarem a forma de livros. A compilação desses fatos históricos do gênero serviu para contextualizar as obras.

Porém, antes de chegar às análises propriamente ditas, pareceu mais esclarecedor uma apresentação de quais teóricos seriam utilizados, ou seja, de qual tradição crítica partiríamos, já que as possibilidades de interpretação, ainda que não infinitas, são abundantes. Mediados pela nossa experiência, pelas maneiras que percebemos a realidade e, por conseguinte, suas representações através da arte, acreditamos que era necessário entender de que forma as obras funcionavam como um mapeamento cognitivo de um determinado tempo histórico, sendo elas tentativas de respostas a problemas que lhe colocavam suas condições de existência. Por isso, os trabalhos de Fredric Jameson, Darko Suvin e Tom Moylan, entre outros, nos ajudaram a desvendar um pouco melhor cada elemento que as obras apresentavam.

Tendo como ponto de partida o nível linguístico, analisando as sentenças e as palavras utilizadas pelos autores, notamos a presença do *novum*, uma construção textual que estabelece os padrões particulares de um universo imaginado. Aparecem elementos aos quais não temos acesso na realidade empírica, ou estes sofrem um deslocamento; aquilo que

conhecemos pode vir a sofrer uma desnaturalização, deixando de existir ou mudando de forma, explicitando que a inevitabilidade não passa de ilusão.

Sobre isso afirmamos que a FC pode ser considerada um modo de escrever, e o conflito entre o que está dito e o que não está dito, no texto causa um movimento no leitor de cognição e estranhamento. A facilidade de quebra da expectativa torna *a surpresa* constitutiva e um indício de que ela é possível no mundo empírico, ao mesmo tempo em que a ideologia age de modo a desarmonizar e a tentar cooptar o radicalmente novo. A linguagem se abre, ao permitir neologismos e novas formas de escrita, mas se fecha, ao permitir que as barreiras ideológicas neutralizem ou desautorizem o novo.

Dito isso, passamos a discutir outros aspectos da narrativa nos quais era possível verificar alguns aspectos de abertura e fechamento. Assim, por ser diferente de uma obra para outra, o foco narrativo parece ser uma das estratégias formais que permite experiências no nível estético: os autores podem testar um novo modo de se relacionar com a realidade. Entretanto, as forças de suas experiências históricas barram a imaginação, ou seja, a ideologia visa a neutralização de formas diferentes de lidar com o real, as quais possam ameaçar o *status quo*.

No caso de *Um Cântico para Leibowitz*, o aspecto ideológico de contenção parece estar tanto na impossibilidade de o narrador em terceira pessoa se “aprofundar” em mais de uma subjetividade quanto na sua busca frustrada por escapar da desumanidade, focando na natureza, tentando humanizá-la, mas no que ela tem de mais cruel.

Em *Os mercadores do espaço*, o desconhecimento de si e do seu mundo começa a ser transcendido pelo narrador-personagem, mas, ao estar circunscrito apenas a uma subjetividade, impede uma solução mais plausível de modo coletivo aos problemas daquele universo.

Em “Invasores do espaço interior”, a longevidade, como aspecto que permite a onisciência é contida ao ser neutralizada pela posição social que o narrador assume, concedendo a ele um certo tom *totalitário* e não apenas totalizante.

Por fim, em *Saia do meu céu!*, a impossibilidade de onisciência do narrador é impedida em todos os âmbitos: ele não consegue se manter objetivo e cola-se a um

personagem, ao passo que tenta se diferenciar dele constantemente. Conhecer qualquer outro personagem, entender seus atos etc., torna-se uma dificuldade a cada tentativa.

Aprisionadas ou determinadas, as múltiplas tentativas de expressão e as possíveis experimentações da realidade acabam reduzidas a uma posição única, que é conivente com a ideologia dominante. Os autores não têm paradigmas sociais de onde retirar novas formas de narrar. Impregnados de imagens de repressão e controle do pensamento, acirradas a partir de 1947¹⁹⁶, suas soluções simbólicas, no nível do foco narrativo, avançam em certa medida, pois experimentam com formas diferentes de narrar, mas acabam retrocedendo, na medida em que são desautorizadas pela superficialidade ou incompreensão de si e do Outro.

Seguindo para outra categoria de peso no estudo da narrativa, estudamos como a representação do espaço ajuda a materializar o desejo pelo radicalmente novo, e, conseqüentemente, sofre da mesma neutralização ideológica que ataca o desejo por novas formas. Trata-se de um questionamento sobre as relações existentes entre as pessoas e os lugares que habitam e onde interagem. Nas próprias metáforas críticas (de *mapeamento* cognitivo da contemporaneidade, *U-topia* como *não-lugar*), percebemos uma preocupação com a conotação espacial que subjaz tais conceitos.

O que surgiu nas análises foi a percepção de que, tanto no tratamento gráfico das narrativas (o modo de transição entre espaços diferentes), quanto na exploração de novos espaços ou, mais especificamente, das novas relações dos homens com tais espaços, existem possibilidades de inovações: conquista e ampliação do ambiente do homem para um âmbito extraterrestre, por exemplo. Exceto no conto, o que vemos (mais forte em *Mercadores*) é a reificação paulatina dos espaços que permitem cada vez menos *alternativas*. Os autores dos romances e do conto, inseridos como estavam em um processo de re-estruturação do espaço da cidade – a criação dos *suburbs*, para nos atermos a apenas um exemplo – e tendo poucas alternativas a esse sistema, representam majoritariamente espaços urbanos, poluídos e populosos.

¹⁹⁶ De acordo com Goldstein, esse ano marcou o início de um período extremamente repressivo nos Estados Unidos, com as novas ações da Doutrina Truman e diversas ações anti-comunistas e conservadoras. *Op. cit.*, pp. 287-396.

Finalmente, partimos para a categoria formal do tempo. Vimos que há pelo menos três implicações do estudo temporal nas obras: uma projeção para o futuro, o foco na sincronia em detrimento da diacronia e a percepção de diferentes noções de tempo.

O deslocamento para o futuro é quase um lugar comum da ficção científica. Ele permite ao autor desnaturalizar o presente, mostrando-o não como arbitrário, nem inevitável, mas como resultado de processos materiais complexos e compreensíveis. Por mais que alguns autores coloquem seu futuro como o “fim da história”, o que acontece na maior parte das vezes é que o presente volta a ser história e um local onde a mudança é possível.

A ênfase na sincronicidade está relacionada ao que podemos chamar de apagamento da história. Atacar a memória significa repetir os mesmos erros. Não entender a história como um processo, ou seja, diacronicamente, faz com que se tenha a impressão de que tudo que existe sempre existiu dessa forma e vai existir assim para sempre, porque é natural. Justifica-se a dominação e a exploração. Mas a história se fez presente nas obras em forma de *flashbacks*, de digressões, de diálogos, da *Memorabilia*.

A estratégia que parece fazer a história se inscrever de fato nas narrativas é a de transcender o tempo individual e pensar em termos de um tempo mais coletivo (eras, séculos, gerações). Isso só se faz possível através da longevidade, seja a das possibilidades narrativas dos personagens ou do narrador. Tal longevidade permite uma vivência e análise de processos históricos que levam muito tempo, concedendo a uma pessoa a possibilidade de experimentar diversos tipos de relações sociais e, até mesmo, viver o momento de transição entre eles. Representar esse processo de transição, entretanto, é algo problemático, posto que ele não possui um referencial na realidade histórica daqueles autores.

O tempo também fica evidenciado na análise do ritmo do enredo em alguns dos romances, como em *Mercadores* e *Cântico*. A mudança de ritmo tem implicações diferentes, mas causas parecidas: em *Mercadores*, a aceleração da ação pode impedir a reflexão do personagem (e do leitor), que tem que agir e reagir sem poder pensar muito a respeito do que faz e como. Em *Cântico*, a aceleração causa uma nova percepção do tempo, que está atrelada à exigência por um desempenho (mais informações, mais ações, em menor quantidade de tempo). Além disso, a crescente fragmentação dos sujeitos, que os distancia temporal e

especialmente de seus contemporâneos, e o uso das máquinas parecem influenciar no ritmo do tempo da narrativa.

Depois de analisar os elementos de inovação e os limites ideológicos que se colocam no domínio da construção textual e suas escolhas conscientes e inconscientes, pareceu lícito partir para um estudo do tipo de material social e temas, que são selecionados para figurar em cada uma das narrativas. A hipótese é que esses temas e a forma como foram representados também eram lócus de expressão de possibilidades utópicas sobre o presente ou o futuro, além de apresentarem os mesmos componentes de neutralização ideológica de tais possibilidades.

O que ficou claro é que, tendo a ciência como foco, a forma mais comum de representá-la era negativa: sua faceta de algo que destrói, que é incontrolável, que escraviza e tira do homem sua possibilidade de decisão e sua fé. Contudo, não foi apenas por essa perspectiva que os romances e o conto trataram da ciência. Foi possível ver todos os usos e materializações da ciência como algo positivo, que une as pessoas, que as possibilita irem além das condições atuais de vida. Mas parece que, nos Estados Unidos, o fechamento de opções da década de 1950 – aliado ao foco militarista das decisões do governo – fez as representações positivas ficarem em segundo plano.

Um aspecto negligenciado que resulta da análise da projeção para um tempo futuro e influencia a forma de representar a ciência é o modo que a ideologia do progresso afeta as narrativas. Ela também parece ser capaz de causar uma espécie de contenção do impulso utópico, se disfarçando como o próprio, refletindo assim, outra maneira de barrar sua materialização.

O Progresso nos impele irresistivelmente para o futuro?

Jameson, em um de seus estudos sobre Utopia¹⁹⁷, busca diferenciá-la do progresso. Para entendermos melhor essa diferenciação podemos recorrer a um ensaio de 1968 de Marcuse chamado “A noção de progresso à luz da psicanálise”. Nele, o autor estabelece que a ideologia do progresso vigente provém da síntese de dois conceitos de progresso.

Por um lado, o progresso quantitativo ou técnico objetivava cada vez mais a dominação do meio humano e natural. Oposto a ele, havia outro, humanitário ou qualitativo,

¹⁹⁷ “Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?”. In: *Archaeologies of the Future, op. cit.*, pp. 281-295.

o qual se caracterizava pelo desaparecimento da escravidão, da opressão e do sofrimento. Segundo o autor, o progresso técnico antecede o humanitário, mas não leva *automaticamente* a ele. Marcuse nos informa que no século XVIII a noção de progresso envolvia a qualidade, mas que a partir do século XIX, a técnica passou a reprimir a qualidade e a transferi-la ao âmbito do utópico: porém, ele adverte que “do progresso técnico enquanto tal não pode resultar a perfeição humana”¹⁹⁸.

No século XX, essa opinião não era a regra. O controle do futuro através do desenvolvimento técnico do presente tornou-se hegemônica. A Direita usava o discurso do progresso para justificar sua militarização, seu controle. Porém, a alternativa a essa posição política também defendia o progresso. Como defendia Walter Benjamin, já na década de 1930 e 1940, a própria Esquerda (principalmente na figura dos socialistas stalinistas e dos socialdemocratas) contava com o sucesso do progresso, posto que ela defendia que “a representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio”¹⁹⁹.

Assim, se pode inferir dos estudos dos dois pensadores alemães que o progresso é “um processo de aperfeiçoamento gradual e infinito” no qual não se pode confiar. O que é preciso é uma ruptura radical. Além disso, a noção de que o progresso seja automático ou contínuo é outra armadilha: “a única continuidade é a da dominação, e o automatismo da história simplesmente reproduz a regra”²⁰⁰.

Nas obras estudadas, podemos enxergar esse tipo de ambiguidade com relação à adesão a certo tipo de progresso. Em dois dos romances, o progresso é visto majoritariamente como técnica. Tanto em *Mercadores* como em *Cântico*, a noção de progresso está atrelada ao fato de as máquinas – o ápice da dominação natural – parecerem mais sofisticadas se comparadas com a realidade empírica, mas as relações entre as pessoas configuram-se iguais ou piores. A moralidade parece não sofrer nenhum tipo de melhora com a passagem do tempo. A diferença entre eles está que o segundo vai inscrever na sua forma uma discussão acerca do progresso.

¹⁹⁸ Marcuse, H. “A noção de progresso à luz da psicanálise”. In: *Cultura e Psicanálise*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Paz e Terra, 2001, pp. 114-5.

¹⁹⁹ Benjamin, W. “Teses sobre o conceito de história”. In: Löwy, M. *Aviso de Incêndio*, Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 116.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 117.

Nas duas outras obras, os autores apresentam alternativas ao modelo tecnicista de progresso. Certamente, eles não ignoram tal modelo, mas tratam exatamente de colocá-lo em contraste com um modelo alternativo.

Em *Mercadores*, pudemos verificar que há poucas menções das palavras ‘moderno’ (2 ocorrências) ou ‘progresso’ (10 ocorrências), sendo que a segunda é usada na maioria das vezes como indicador de processos burocráticos (relatórios) ou das ações das personagens. Em uma das ocorrências, temos uma ironia de Mitch, muito reveladora da posição do romance sobre o assunto: “‘Qual a diferença entre rosbife e Franguinho?’ Resposta, ‘Cento e cinquenta anos de progresso.’” (ME, 90) Reduz-se, desse modo, a própria técnica não apenas ao escopo de realizar as necessidades humanas, mas também à criação de novas necessidades que só serão atendidas por meio do consumo.

É em *Cântico* que a discussão sobre o progresso fica evidente. Ela é a premissa que constrói o enredo, já que a relação entre as partes encontra-se no movimento desde a perda das habilidades de controle da natureza e do homem ao momento de mediação quase total pelas máquinas e pela tecnologia. A passagem dos séculos vai repetindo os passos do Iluminismo. Logo na abertura de *Fiat Voluntas Tua*, em que as consequências do progresso vão atingir sua materialização mais pungente, temos um episódio que enfoca a relação homem-máquina. Nele, o Abade Zerchi, um dos protagonistas, em uma cena beirando o cômico, tenta, em vão, lidar com um “abominável autoescriba”. Trata-se de uma máquina que faz transcrições linguísticas, extremamente necessárias num mundo no qual diversos dialetos e línguas tornam impossíveis (mesmo dentro da mesma instituição) a comunicação imediata (CL, 229-30).

(...) sua imensidade cheia de malignidade, de caráter eletrônico, ocupava várias unidades cúbicas do espaço oco da parede e um terço da escrivaninha do abade. Como de costume a máquina fazia das suas. Punha maiúsculas no lugar errado, errava na pontuação e mudava de lugar as palavras. (...) já tendo chamado um mecânico especializado e esperado três dias por ele, decidira consertar ele mesmo (...) enquanto torcia e puxava as instalações à cata de fios soltos, fora assaltado por um condensador de alta voltagem que aproveitara a oportunidade para se descarregar para a terra através da pessoa do reverendo padre abade, cujo cotovelo roçara nele (...) sua única credencial como reparador de máquinas de transcrição polilinguísticas era o fato de haver extraído, uma vez, um camundongo morto dos circuitos armazenadores de informação (...) ‘Preciso de um estenógrafo. Agora! De preferência cristão. (CL, 227-9)

Temos então uma das características mais desumanas do progresso. O homem se vê dependente de todas as suas invenções, ainda que não entenda completamente o seu

funcionamento. Assim, uma das consequências do foco na produtividade e no desenvolvimento da técnica é a instauração de uma separação entre a necessidade social e a individual, movimento esse que configura a alienação. Miller Jr. leva essa alienação ao extremo de desautorizar um especialista, de modo a impossibilitar que até mesmo o técnico domine a técnica:

‘O Irmão Joshua foi engenheiro especializado não me lembro em quê. Mas ele andou pelo espaço. Esses precisam conhecer muita coisa a respeito de computadores.’

‘Já o chamei. Ele tem medo de mexer nisso.’ (CL, 230)

Em outras palavras:

instrumentos viram máquinas, [e] ao acontecer isso a relação deles com o homem se inverteu: antes o homem era a constante da relação, e o instrumento era a variável; depois, as máquinas passaram a ser relativamente constante. Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas²⁰¹.

Depois, Vilem Flusser explica que as máquinas perdem a hegemonia na sociedade que ele chama de pós-industrial. O que passa a dominar são os “aparelhos” – como o autoescriba – cuja intenção não é trabalhar, nem transformar o mundo. O aparelho visa a mudar a vida do homem: produzir, manipular e armazenar símbolos e é o “aparelho” que se torna um dos símbolos do progresso atual.

Não se pode concluir, entretanto, que Walter Miller Jr, em *Cântico*, veja no progresso apenas o mal. Sem dúvida, a retomada da técnica e seu avanço abrem espaço para uma discussão sobre o fato de que, no âmbito moral, as coisas continuam as mesmas. É o mesmo Zerchi que se pergunta:

Será inevitável? Estaremos fadados a fazer sempre a mesma coisa? Seremos forçados a ser como a fênix através de uma interminável sequência de quedas e ressurgimentos? (...) Nos tempos de São Leibowitz talvez não soubessem o que poderia acontecer. (...) ainda não tinham visto os mal-nascidos, os monstros, os desumanizados, os cegos. Ainda não tinham visto a loucura, os assassinatos e o declínio da razão. (...) Agora sabem com amarga certeza. Meus filhos, não podem fazê-lo outra vez. Só uma raça de loucos agiria assim. (CL, 242, 252)

²⁰¹ Flusser, Vilém. *A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.

Mas agiram. A bomba explode e a humanidade parece terminar com os conflitos, não por encontrar uma síntese, mas por eliminar a tese e a antítese. Há um verdadeiro deslocamento na narrativa, mudando o foco da técnica para uma discussão moral, nos últimos capítulos, mas a obra apresenta mais perguntas do que respostas. Disso se pode inferir que o *progresso humanitário*, ou a libertação da exploração natural e humana, parece estar tão fora do horizonte que a sua materialização só se dá (quando muito) num nível simbólico.

Em *Saia do meu céu!*, a História vai se materializar, no romance, principalmente como progresso. Esse havia se estabelecido em Home e se naturalizado nos costumes políticos, numa tentativa de racionalizar, combater e superar a superstição, sendo ele uma forma mais “científica” de desenvolvimento das ciências naturais. Porém, ainda que o desenvolvimento cresça exponencialmente ali, a compreensão e o controle das pessoas acerca do conhecimento que se produz vai diminuindo:

‘Eu supunha que você, mais do que ninguém, tivesse ao menos um pouco de curiosidade a respeito [do eclipse] – não só como cientista, mas como um aficionado pela História’. (...) [A isso Dr. Ni responde:] ‘as ciências diferem. Não há a menor razão para que eu me interesse por um eclipse, ou que os rapazes que cuidam da astronomia se sintam fascinados pelos aglutinogênios’. (SMC, 35)

Paralelamente, em Rathe, ocorria o processo inverso. Devido às condições internas, como a ausência de metais (principalmente os metais pesados), água e terras aráveis, nenhuma ciência física foi aperfeiçoada. Desenvolvem-se, por conseguinte, as ciências do espírito. Margent explica:

Assim, à medida que nossa civilização envelhecia, tendemos a nos concentrar nas humanidades – nas artes, na ética, na comunhão dos espíritos, nas ciências sociais. Sob influência desses estudos eliminamos nossas noções primitivas, desenvolvemos uma linguagem comum, reduzimos o governo ao mínimo essencial, eliminamos o crime, e de um modo geral nos desembaraçamos de uma quantidade de problemas, o que nos permitiu que nos dedicássemos a assuntos sérios. (SMC, 84)

Imaginamos, então, que em Rathe o progresso técnico não fosse um processo gradual e inevitável. As ciências sociais floresciam, diferente do que acontecia nos Estados Unidos dos anos 1950²⁰². Assim, o progresso material ficava em segundo plano.

²⁰² Goldstein, *op. cit.*, pp. 373 e ss.

Contudo, eventualmente, os Ratheanos desenvolveram certa quantidade de tecnologia material. Começando com os rádios, incluindo a televisão e os satélites, os quais, como soubemos nos dois primeiros capítulos do romance (antes do contato físico direto), eram os meios de comunicação interplanetários, assim como tinham função de exercer a defesa. Mas o que não se encaixa no modelo imaginado: tinham paridade, ou mesmo superioridade armamentista. Dominavam a energia nuclear. Seguindo a própria lógica não-bélica de Rathe, esses dispositivos não deveriam ser feitos, nem com o objetivo de serem defesas, contra um possível ataque de Home.

Assim, o romance inverte a ideia de que o progresso qualitativo só se mostra possível como fruto de sua contraparte técnica, ele não provém do desenvolvimento técnico, no caso de Rathe. Pior ainda, o progresso qualitativo não impede o florescimento da técnica em seu aspecto mais desumano, mesmo nas dadas condições de alteridade radical. O desenvolvimento material volta a ser inevitável.

Finalmente, no conto, o progresso técnico dos anos 1950 é colocado pelo narrador como o ápice da civilização. Segundo ele, as pessoas acreditavam “que havíamos alcançado a sociedade final, infalível e impermeável a mudanças”. (IEI, 143) A relação entre os homens ainda se configurava como algo baseado na produtividade, na ausência de fruição e na alienação do prazer. Contudo, há um deslocamento para a mudança de perspectiva. A técnica desenvolve os computadores (como em *Cântico*), mas com resultados totalmente inversos. Como máquinas pensantes, os computadores realizam um retorno do reprimido. A partir deles, desenvolve-se um debate moral, que vai alterando e reconfigurando a mentalidade das pessoas. É possível especular que se o progresso humanitário se materializa como o resultado do progresso técnico, tal resultado seria mais interessante que sua fonte.

Pode-se argumentar que a construção do aparelho foi uma ação humana, mas não podemos esquecer que a relação de causa e efeito é desautorizada, pois o construtor “afirmou que havia dois ou três detalhes sobre as novas máquinas que ele preferia não ver publicados, porque eram altamente experimentais e ele não estava certo de como eles iriam funcionar”. (IEI, 147)

Assim, partindo de um elemento não-humano, o progresso vai tomando outra direção e começa a alterar as relações entre as pessoas, sem abrir mão da civilização e da técnica –

como havia acontecido no processo de *Simplificação em Cântico* –, já que a ciência continua sua incessante atividade voltada para outros fins, mais humanos, e de produção e acesso universais. Apenas no conto há uma verdadeira ruptura histórica ou a resolução do dilema do progresso. Ainda que o narrador seja contra, o autor mostra que as possibilidades utópicas do progresso podem ser vislumbradas.

Por todos esses indícios e os demais já listados, poderíamos afirmar que existem traços utópicos em cada um dos textos analisados, na medida em que esboçam tentativas de pensar um universo diferente daquele em que os autores estão inseridos. Eles materializam o desejo por mudanças e colocam diante dos leitores os seguintes questionamentos (e suas respostas simbólicas): “onde estamos?” e “para onde vamos se as coisas continuarem assim?”. Porém, com exceção do conto, nenhum dos mundos idealizados é um mundo melhor que aquele no qual o leitor está inserido. Poderíamos dizer, então, que elas são obras distópicas.

Tal distopia se associa e é fruto de uma situação política e social na qual a possibilidade de imaginar um mundo melhor é reduzida drasticamente. Porém, ela não é totalmente fechada: “muitas distopias são, de forma autoconsciente, advertências. Uma advertência implica que a escolha, e conseqüentemente a esperança, ainda são possíveis”.²⁰³

Mas a esperança ainda é possível dentro das narrativas escolhidas? Para vislumbrar algumas respostas, vamos falar finalmente da questão que foi nosso ponto de partida. Quando selecionamos os romances, tomamos por foco o tipo de final que era apresentado pela crítica mais superficial: em *Cântico* esse seria “infeliz”, pois as bombas explodem; *Saia do meu céu!* teria um final “feliz”, pois a guerra é evitada; *Mercadores* parece deixar uma impressão ambígua sobre o final, pois eles só resolvem o problema parcialmente, numa fuga que não sabemos se será bem sucedida ou não. O conto “Invasores” parece terminar bem para aquela sociedade, mas não para o narrador, que tem seu desejo de morrer negado.

²⁰³ Moylan, *op. cit.*, p. 136.

Os finais

Partindo de tais conclusões superficiais, vamos analisar o final de cada uma das narrativas, em relação a todo o restante da obra, com o objetivo de entendê-lo como "o momento de verdade para a validação cognitiva do *novum*"²⁰⁴.

O trecho final de um romance tem um valor central em qualquer análise de FC por diversos motivos. O principal é explicitado por Jameson:

para que a narrativa projete algum senso de uma totalidade de experiência no espaço e no tempo, ela deve certamente conhecer algum fechamento (uma narrativa deve ter um final, mesmo que ela esteja engenhosamente organizada na intenção da repressão estrutural de um final como tal). Ao mesmo tempo, entretanto, o fechamento ou o final da narrativa é a marca do limite ou fronteira além do qual o pensamento não pode ir. O mérito da ficção científica é dramatizar essa contradição no nível do enredo, já que a visão da história futura não pode conhecer nenhum final pontual desse tipo, ao mesmo tempo em que sua expressão como romance exige algum final²⁰⁵.

Dessa forma, os autores seguem uma linha de raciocínio e precisam interligar o momento da narrativa (sincronia) com uma história maior, dentro de um processo (diacronia).

Existem duas formas de se fazer isso, uma épica e outra mitológica. Suvin nos explica que a primeira deve ser baseada no enredo e se apresentar como "historicamente contingente e imprevisível", ou seja, deve ser irreversível do mesmo modo que a vida empírica é: *escolha* é a palavra-chave que permite um tipo de imprevisibilidade a qual pode levar a "caminhos potencialmente novos e melhores"²⁰⁶. O que seria o final da narrativa senão a somatória de diversas escolhas e o ponto no qual todas elas convergem para se colocar à prova?

Já o segundo tipo de finalização, o mitológico ou cíclico, é criticado por Suvin porque ele está baseado em uma sequencialidade pré-estabelecida ou automatizada. Não falaremos desse tipo de fechamento, pois ele não está presente em nenhuma das obras. Como já afirmamos, elas são distópicas e a distopia implica a presença de elementos utópicos, mesmo que esses estejam "banalizados, pervertidos ou cooptados"²⁰⁷.

²⁰⁴ Suvin, *Positions*, *op. cit.*, p. 81.

²⁰⁵ Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, p. 273.

²⁰⁶ Suvin, *Positions*, *op. cit.* p. 80.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 82.

O mais importante que encontramos nesses textos é uma espécie de “final aberto” (*open-endedness*), que Suvin indica ser fruto das expectativas criadas a partir da Revolução Russa e do *New Deal*, eventos históricos que não afetam diretamente os artistas sob análise, mas cujas consequências podem ser traçadas por todo século XX.

Jameson também caminha por uma vereda similar ao defender o final aberto e aponta para uma assimilação: “a ação, em outras palavras, dificilmente poderá se afirmar como completa no sentido aristotélico; mas o livro de alguma forma foi terminado (...) assimilando o gesto formal do final técnico e assimilando a ação completa, quando quer que seja necessário, à história global, à história da espécie”²⁰⁸.

Assim, seguimos para a análise dos episódios finais a partir das seguintes perguntas: por que uma leitura superficial veria aquele final como positivo ou negativo? Quais forças repressivas e ideológicas da época funcionam como medidas de contenção à imaginação do autor? Finalmente, como o romance ou o conto deixa o futuro em aberto, de modo a permitir que o leitor seja desafiado e inspirado a refletir sobre os “paradigmas sociais alternativos”²⁰⁹, ativando sua imaginação política?

Saia do meu céu!

Os momentos finais de *Saia do meu céu!*, assim como a abertura do romance, podem ser divididos em dois. Primeiramente, o que vemos é a resolução do conflito com o planeta Rathe. Aidregh faz um discurso para a assembléia de milhares de ratheanos reunidos e nesse discurso, utiliza a recém-aprendida força *voisk*. Em tal discurso, ele indica que fará de tudo para que os planetas não entrem em conflito novamente e explica que um povo precisará do outro, pois suas habilidades combinadas serão valiosas na luta contra a Terceira Raça, cujos vestígios de existência haviam sido encontrados em outro planeta próximo. Ele fala de cooperação e união contra tal raça. Em seguida, ele coloca uma questão para os ratheanos: se eles ensinaram apenas um rudimento da força *voisk* e isso já o possibilita convencer seu povo, como eles estarão a salvo do próprio Aidregh?

Após seu discurso, todos os ratheanos foram embora. Ele descobre por meio de seus conterrâneos que a guerra foi evitada. Signath, que havia tomado o poder, desiste de atacar e

²⁰⁸ Jameson, *Archaeologies*, op. cit., p. 312.

²⁰⁹ Moylan, op. cit., p. 249.

eles poderão ir para casa normalmente. Aidregh confirma o que havia dito no discurso: ao voltarem para casa, ele não será mais ministro, fará outra coisa.

Assim, pode-se afirmar que houve então um final feliz, a guerra foi evitada. Os homeanos podem voltar para seu planeta. Alguns elementos, entretanto, fazem com que essa conclusão seja problematizada. Trataremos de dois: o segundo final e a união pelo medo.

Vamos iniciar pelo segundo final. Na obra, podemos ver uma interrupção gráfica – algumas linhas em branco – seguidas de um texto que retoma o episódio de abertura, todo formatado em itálico, repetindo a frase inicial:

Era algo semelhante a uma dança, com suspiros e gritos e o bater ritmado dos pés da multidão à guisa de música.

Como um *déjà-vu*, o leitor vai se deparando com a mesma estrutura textual, as mesmas frases. Porém, o que o narrador antes chamava de um homem ou um casal passa a ser nomeado: Aidregh é o homem e seu filho Aidresne e Corlant formam o casal.

Sobre a plataforma, no centro distante do imenso pavilhão, Aidregh se movia desesperadamente, braços balançando, a mancha branca de seu rosto voltada pateticamente ora para o céu toldado, ora para a massa oscilante do auditório. Corlant e Aidresne podiam ouvir-lhe a voz, porém não distinguiam o que dizia. Somente o vago eco de alguém gritando chegava até aquela distância, através do mar ululante da multidão.

Encontramo-nos diante de uma multidão. Mas ela é de natureza diversa daquela que acabamos de ver enquanto os homeanos estavam em Rathe. Não havia silêncio, como na descrição do discurso de Aidregh e sim gritos.

Aidregh caiu de joelho em um dos cantos do palco e levantou os braços. Um imenso gemido de lamento orgíaco foi se propagando por entre a assistência mais próxima daquele lado da plataforma, e avançou celeremente sobre todo o pavilhão, numa vaga contagiosa. Investia ainda qual monstro espumante (sic) em direção a Corlant e Aidresne quando Aidregh voltou a ficar de pé, e caminhou a largos passos em direção à estaca central da tenda, seu punho erguido primeiro para ela e depois para o céu. Após um momento de hesitação – que determinou no centro da massa de espectadores um silêncio instantâneo – ele correu a se agarrar no próprio mastro, aparentemente num esforço insano de arrancar fisicamente do chão o imenso poste de duralumínio.

*A vasta multidão se pôs de pé num só instante, gritando:
Saia do meu céu! Saia...*

No palco Aidregh se apertou ao poste e se voltou vagarosamente, contemplando a massa ululante de vozes e punhos cerrados. Mal se distinguiu seu rosto, salvo por um pequeno “O” negro no lugar da boca, mas era perfeitamente claro o que sua atitude significava. As palavras do cântico pareciam esmagá-lo como golpes, até que ele se mantinha de pé graças a um tremendo esforço.

O cântico principiou a decrescer. A cabeça de Aidregh estava apoiada no mastro principal, oscilando um pouco como se cada grito fosse uma bofetada. Todo seu corpo era vítima de uma dança torturada, sem entretanto dar a impressão de se mover. Um Ahhhhhh! horripilante surgiu em meio ao cântico e quebrou-lhe o ritmo; logo se extinguiu por completo. No silêncio que se fez, alguém começou a chorar.

Temos a descrição de um ritual, no qual vemos o protagonista, que antes reproduzia um discurso de racionalidade e ceticismo diante de superstições. O ritual envolvia não apenas as palavras, as que denominam o romance, mas também gestos, danças e silêncio. Os participantes se entregam a tal ponto de terem reações emocionais extremas, como o choro.

Aidregh os tinha submetido à tentação e eles tinham sucumbido. A antiga orgia de fúria contra o céu irrompera outra vez, apenas porque ele a ativara em suas memórias. Agora eles viam o que sua alucinação lhes havia custado. A atmosfera do pavilhão estava carregada de vergonha.

O Primeiro Ministro de Thrennen e sua noiva sentaram-se, abraçando-se estreitamente. Eles não tinham ainda ouvido de Aidregh uma única palavra inteligível e, não obstante, este já os esmagara até o funda d'alma – e sabendo embora vagamente, de que modo ele o conseguia, não parecia ser proteção adequada. Ele se endireitou com grande esforço e a estaca deu a impressão de se enrijecer simultaneamente, como se mais uma vez estivesse em condições de executar a sua tarefa imemorial de manter suspenso o céu familiar. Lentamente, com passos marcados pela dor, ele se adiantou, ergueu o rosto distante – e olhou diretamente nos olhos de ambos.

No momento de avaliar o que acontecia, o narrador reforça a impressão de estarmos diante de um ritual religioso, pelo uso das palavras “tentação” e “vergonha” (pecado). Depois nos é explicitado um novo fato, o filho de Aidregh se tornou o primeiro-ministro de Thrennen, e como Corlant ainda é sua noiva e não esposa, imagina-se que não se passou muito tempo desde a saída deles de Rathe.

No silêncio da expectativa, ele começou a falar. Agora podiam ouvir sua voz familiar, dizendo coisas estranhas e místicas, como competia ao Profeta de Rathe. Porém ambos sabiam que ele se dirigia para eles.

“Crianças... Ainda há tempo...”

E na verdade havia. Aidregh lhes proporcionara isso e, como Profeta de Rathe, achava-se agora a proporcionar ainda mais. O novo culto do planeta gêmeo já chegara quase a expulsar a adoração do Grupo Estelar, e se tornara essencial nas doutrinas da astrologia. Ela deitava raízes quando quer que Aidregh falasse.

“Ainda há tempo” – disse ele. A multidão escutou. “É aqui que nós e a relva crescemos como música.” (SMC, 128-30)

Explicita-se, afinal, o que estava acontecendo: Aidregh se tornara um profeta. Depois de usar artifícios demagógicos – um verdadeiro show, com direito a gritos e choro por parte da platéia – ele explica que ainda há tempo. Sua denominação não é Profeta de Home, representando Rathe, de alguma forma. Aidregh criava um novo código de conduta, uma nova

ideologia pelo simples fato de falar. E ele fala da natureza, da música. Depois de ter provocado o furor, acalma a multidão.

O que se pode concluir é que as características do *voisk* em ação são muito parecidas com as técnicas da retórica usada pelos fascistas no mundo empírico, com o objetivo de incendiar determinado coletivo de pessoas, impingindo nelas sentimentos como o orgulho pela pátria, xenofobia ou qualquer outro sentimento necessário para obterem o que desejavam. Aqui, ao contrário do que se via no mundo nas décadas anteriores, o discurso alterava os ânimos, mas no romance, o objetivo de Aidregh parece ser a paz. Ele dá tempo para que os homens consigam pensar em uma alternativa antes que se destruam mutuamente.

O próprio ritual parece se explicar como um modo de deslocar o desejo de destruição das pessoas. Com os gritos de “Saia!”²¹⁰, cria-se uma espécie de simbolização do ódio e uma compensação também no nível simbólico que, de qualquer forma, funciona como contenção do impulso.

Mas o que nem Aidregh, nem outro personagem ou o narrador fazem é se perguntarem por que a guerra acontecia. Não temos indícios do que motivava a guerra dentro de Home, exceto em vislumbres, porém esses tampouco deixam óbvio se há razões políticas, como ampliação de territórios, necessidade de novos recursos materiais, mão-de-obra ou se seria uma estratégia de aquecer e recuperar certo tipo de economia. A tentação é ler a guerra como uma afirmação da metafísica hobbesiana do “guerra de todos contra todo”, ou ainda um hegeliano desejo pela destruição do Outro, até chegar ao desejo de morte freudiano. Porém, não faremos isso. Apenas veremos no contexto histórico do século XX uma explicação para essa espécie de naturalização do impulso de destruição. Raymond Williams, em seu ensaio sobre o darwinismo social, afirma que

quando espécies alternativas se encontram elas fazem guerra: esta idéia é profundamente reconhecida na Ficção Científica. A *Guerra dos Mundos*, ou toda vasta tradição de guerras intergalácticas que tivemos desde então em filmes e livros, representa de certo modo uma reação à experiência de guerra do século XX. Mas a tradição começou antes da época das grandes Guerras, e representa também uma reação à idéia do conflito fundamental pela existência: se uma espécie encontrar outra, ela vai inevitavelmente competir e tentar destruí-la²¹¹.

²¹⁰ E por que não “Saíam” do nosso céu? – como a tradução permitiria – se referindo aos *ratheanos* e aos misteriosos seres da terceira raça que talvez nem existam mais

²¹¹ Williams, Raymond. “Utopia and Science Fiction”. In: *Problems in Materialism and Culture*, *op. cit.*, p. 98.

Isso não implica que temos a resposta para a pergunta dos motivos que levam a existir o desejo de afastar o diferente. Williams aponta a motivação biológica para a belicosidade, problematizando essa questão (o que contextualiza este trecho em seu ensaio). As teorias biológicas, diz ele, possuem um componente social antes mesmo de serem reaplicadas ao âmbito da teoria política e social. Assim, o argumento que racionaliza a guerra como algo “natural” e parte de um processo evolutivo deve ser visto no seu caráter ideológico, percebendo que o próprio desenvolvimento social do homem permite que ele transcenda esse determinismo “biologizado”.

Mas a saída encontrada, no romance, é usar a religião para conter tal determinismo de maneira simbólica. Evita-se a saída política, ao deslocá-la para a metafísica e ao criar rituais para (re)viver e apenas simbolicamente expurgar os desejos, em vez de tentar entender os motivos que levam as pessoas a criarem hostilidade. A arma de Aidregh, desde seu discurso em Rathe, o medo como tática para promover a união, seria outro elemento de fechamento das possibilidades utópicas.

Como já foi explicitado anteriormente, *Saia do meu céu!* se constitui como uma série de oposições binárias. Todas as uniões que são formadas eventualmente, todas as alianças são motivadas por uma reconciliação falsa, que revela sempre um novo Outro. Thrennen e Noone lutam, mas se unem contra Rathe; Rathe e Home têm uma relação conflituosa, mas cooperam sob o discurso da Terceira Raça.

Assim, percebemos que o autor não consegue escapar da ideologia da época, a qual buscava criar a imagem de um Estrangeiro idealizado para dar a impressão de que, não sendo o indivíduo tal elemento externo, ele pertencia àquela sociedade. Isso mascarava a luta de classes, por exemplo, ao afirmar que todos os americanos eram iguais, enquanto a hierarquia entre explorador e explorado se mantinha intacta.

James Blish nega a possibilidade da reconciliação dos opostos ou o fim da história, no sentido hegeliano do termo. O que vemos é a criação de um todo que automaticamente só vai se constituir como tal (reunindo as partes que antes estavam em contradição) a partir do momento em que se cria um novo elemento de alteridade contra quem ele possa lutar. Isso quer dizer que a história vai se estendendo *ad aeternum*, seja contra um Outro materializado, seja contra a ideia de um Outro (como no caso do romance, no qual só existem vestígios de

uma raça diferente). Nesse ponto, o autor endossa o que Jameson chama de “argumento Sartre/LeGuin” que afirma ser possível a unificação da humanidade apenas a partir de “um eterno inimigo externo contra o qual se possa desempenhar esta fusão da humanidade como um todo”²¹².

Seria ingênuo não perceber as limitações do pensamento do autor ao apresentar sua resposta simbólica: em vez de apresentar uma solução para o dito dilema de Sartre/LeGuin, ele apenas o reproduz, dentro da lógica da modernidade, ainda que tenha lançado mão de desenhar uma alternativa ao sistema ético vigente ao figurar Rathe.

Não queremos concluir, entretanto, como seria aferido pela simples leitura da obra, que não exista alternativa a este modo de ser. O autor parece tentar entender, através de seu “experimento cognitivo”²¹³, quais seriam as condições para modos diferentes de existência social do indivíduo. Ele segue pensando o que aconteceria se houvesse novos desdobramentos e a que efeitos históricos eles levariam. É importante notar que os efeitos que a narrativa cria, não conseguem se desvincular do *status quo*, já que “a obra está impregnada do início ao fim do *momento* que veio a luz pelas expectativas, carências e limites que resultam deste momento”²¹⁴.

A vantagem de criar dois povos paralelos, com necessidades e comportamentos distintos, acaba por falhar e reproduz em escala interplanetária, o que a ideologia buscava fazer então: criar, explorar e naturalizar a imagem de um Outro abstrato e distante para apagar a verdadeira diferenciação entre os exploradores e explorados. Trata-se de uma estratégia de contenção ideológica.

Ainda que a esfera da cultura não desse conta de resolver tal dilema e apenas o apontasse ou “resolvesse” simbolicamente, preferimos optar por seguir Jameson, que apresenta no seu estudo sobre Utopia um argumento favorável ao se lidar com esse aspecto de mascaramento da solução. Esse argumento nos ajuda a iluminar a abertura da obra, ainda que esta pareça ser a mais fechada entre todas as analisadas. Fica a impressão de que a paz futura

²¹² Jameson, *Archaeologies*, *op. cit.*, cap. 13.

²¹³ “Thought experience” é como Ursula LeGuin define qualquer obra de ficção científica. Cf. “Introdução”. In: *Left Hand of Darkness*. Nova York, Ace Books, 1969.

²¹⁴ Fehér, F. citado no “Posfácio” de Lukács, *Teoria do romance*. *op. cit.*, p. 185.

está assegurada (aspecto positivo), reforçado por frases tais como “ainda há tempo”, mas tal segurança é enfraquecida, pois se baseia no medo e na mistificação (aspecto negativo).

O que Jameson afirma é que as obras não conseguem incluir na sua forma a solução verdadeira, que não está dada na realidade. Porém, mesmo ao responder simbolicamente, o autor permite que formulemos a pergunta-chave e busquemos por nós outras respostas. Seria então um primeiro passo em direção “[à] resolução do dilema de Sartre, como se o verdadeiro coletivo não precisasse de um inimigo externo para vir a existir”²¹⁵.

Mercadores do Espaço

Como já apontado, o romance centra-se na história de Mitch, um cidadão “classe estrela” que se vê obrigado a viver uma vida de “consumidor” e, dessa experiência, aprende algo que ignorava a respeito de seu mundo. Em seu novo trabalho braçal na América Central, ele acaba tomando contato com a instituição ilegal e subversiva dos Conservacionistas, torna-se parte deles, mas com o objetivo de conseguir obter sua antiga vida de volta. Nesse processo, mesmo que esse não fosse o seu objetivo, ele vê o sistema sob nova ótica. Nas palavras de Moylan, “da nascente estrutura de sentimento, os autores delineiam a crescente consciência de Mitch, sua desilusão [com o estado de coisas], punição e revolta, quando esse sujeito ‘típico’ da classe dirigente acaba por trair sua própria classe dominante”²¹⁶.

Tal consciência adquirida permite a ele fazer ligações entre elementos que formavam aquela sociedade; comparar os tipos de relações sociais existentes; entender os processos que se operam na reprodução dos costumes e nas relações alienantes de trabalho. Ao leitor se permite, além disso, comparar essas situações narrativas com aquelas encontradas na realidade. Moylan afirma que o romance “isola e examina as tendências disciplinadoras do consumismo e do anticomunismo enquanto elas fecham o cerco do poder hegemônico na sociedade recém afluente”²¹⁷.

Mas o romance problematiza essa consciência e revolta de Mitch em vários aspectos. O desenvolvimento do enredo nos mostra que ao recuperar sua posição como publicitário, Mitch “sente-se em casa”. Ele denuncia os códigos e segredos Conservacionistas que tinha aprendido. Só há uma reviravolta quando ele descobre ser sua esposa uma Conserva, uma das

²¹⁵ Jameson, *Archaeologies*, op. cit., cap. 13.

²¹⁶ Moylan, op. cit., p. 171.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 169.

dirigentes daquela organização. O episódio a seguir ilustra que Kathy acredita ter falhado em seu plano:

queria que você sentisse o gosto da vida como consumidor. Eu pensei... sei lá. Eu achei que você veria como as coisas ficaram desorganizadas. É difícil ver quando você é classe estrela. De baixo se vê melhor. Achei que seria fácil fazer sentido pra você quando te trouxesse de volta à vida, e seríamos capazes de trabalhar juntos em algo que valesse a pena. Não funcionou. Seu maldito cérebro – tão bom e tão inatingível. Tudo o que você quer é ser classe estrela novamente e comer, beber e dormir melhor que as outras pessoas. Que pena que eu não seja uma fanática também. O velho Mitch de sempre. Bem, eu tentei. (ME, 131)

Somando suas atitudes para ter sua posição de volta à frustração da personagem, cuja voz é uma das poucas que o narrador permite aparecer para criticá-lo, somos levados a concluir, inicialmente, que a mudança não se operou em Mitch, que ele é apenas o “velho Mitch de sempre”. Contudo, o desenrolar da narrativa nos apresenta novos elementos para reconfigurar a interpretação.

Primeiramente, temos o ceticismo de Fowler Schocken – chefe de Mitch – em acreditar na história do sequestro e suas consequências. Ele reluta em enxergar a realidade da forma que Mitch a descrevia. O movimento de explicar a seu chefe de que maneira as relações se davam e a demonstração de certa comiseração de Mitch por seu ceticismo, já davam mostra de um Mitch diferente daquele que Kathy descreveu, o fanático pelo sistema:

Pobre velho Fowler. Quem poderia culpá-lo? Seu mundo dos sonhos estava sob ataque por cada palavra que eu dizia. Minha história era uma blasfêmia contra o Deus das vendas. Ele não podia acreditar nisso, e não podia acreditar que eu – meu verdadeiro eu – acreditava nisso. Como podia Mitch Courtenay, publicitário, estar aqui sentado contando para ele coisas como: o interesse dos produtores e dos consumidores não é idêntico; a maior parte do mundo é infeliz; os trabalhadores não encontram automaticamente o trabalho que exercem melhor; os empreendedores não jogam um jogo justo, seguindo as regras; os Conservas são razoáveis, inteligentes e bem organizados. (ME, 143)

É notável o modo com que Mitch se distancia do mundo de Fowler e o racionaliza, refletindo e admitindo aquilo que até então ele tinha lutado contra. Em suas próprias palavras: “eu tinha aprendido a desprezar tudo aquilo que [a Agência Fowler Schocken] representava”. (ME, 151)

O que segue é um verdadeiro embate de contradições. Se por um lado se imprime uma abertura no romance devido à possibilidade de enxergar as desigualdades do sistema,

refletir sobre elas e tentar criar uma alternativa, as personagens passam por episódios nos quais fica clara uma falta de comprometimento com esse *ethos* libertador. Nem mesmo Kathy, uma Conserva convicta, consegue escapar das armadilhas que o universo imaginado coloca para ela. Ela se confronta com uma espécie de contradição ao não resistir a uma das forças mais poderosas do romance (e da sociedade), o consumismo. Num episódio revelador, Kathy e Mitch estão num hotel, no dia que antecedia o discurso dele para anunciar a expedição a Vênus ao Congresso:

Acordei com um grito emocionado de Kathy. ‘Mitch’, ela disse do banheiro, com seus olhinhos apertados e enrolada na toalha, ‘Eles têm uma *banheira* aqui!’ Abri a porta do box para o chuveiro, e não havia um chuveiro. ‘Mitch, eu posso...? Por favor?’ Há momentos em que até uma honesta Conservacionista se deleita com o fato de eu ser o dono da Fowler Schocken Associados. Bocejei, mandei-lhe um beijo e disse ‘Claro! E certifique-se de que a toda água seja fresca, certo?’ Ela fingiu desmaiar, mas notei que não hesitou em chamar o serviço de quarto. (ME, 169)

Nesse trecho, podemos notar que a mensagem seria: o fetiche da mercadoria é inescapável, ou seja, mesmo uma personagem cujos princípios foram demonstrados durante o romance e se diz uma conservacionista, não consegue resistir ao apelo de experimentar o que seria considerado um luxo. Esse episódio parece trazer a seguinte mensagem implícita: mesmo aquele que é contra o sistema, contra o fetiche da mercadoria, se colocado numa situação de possível usufruto, não resistirá, pois tal fetiche se apresenta como inescapável.

No caso de Mitch, a contradição ainda se mantém. O que Kathy tinha em mente ao trazê-lo para o seu lado era um interesse motivado: acesso ao planeta Vênus. O foguete que rumaria para lá levaria 13/14 de seus passageiros Conservacionistas e apenas 1/14 de pessoas comuns. Mas devemos lembrar que tal medida é tomada de forma silenciosa, só sabendo de tais arranjos os coordenadores do projeto (Mitch, o Conserva Runstead e provavelmente os líderes Conserva que haviam cuidadosamente planejado tal ação).

Porém, depois de ter feito um discurso às autoridades – de políticos tradicionais a líderes corporativos – sobre as vantagens econômicas da exploração de Vênus, levando em conta o que sua audiência queria ouvir, Mitch é apontado como agente duplo, mas consegue fugir. No episódio final do romance, seu destino é o foguete para Vênus, mas nos deparamos com mais uma contradição: ele não quer ir embora, nem se colocar integralmente ao lado dos Conservacionistas. Passemos a narrá-lo na íntegra.

Uma escolta mista de homens da Pinkerton e meus agentes de proteção me cercaram e me levaram até o foguete, passando pelas guaritas e pelo campo aberto. O Comandante fez o sinal secreto, o crescente com o dedão e o indicador, e me disse: ‘Você está a salvo agora, Sr. Courtenay.’
‘Mas eu não *quero* ir para Venus!’
Ele riu.
(...) Senti alguém me pegando pela calça e praticamente me içando para dentro do foguete. Fui mais arrastado que conduzido e me amarraram a um leito de aceleração e saíram.
O leito sacudia e balançava e eu sentia um peso titânico sobre meu peito. Adeus, Kathy; adeus Fowler Schocken. Gostando ou não, estava a caminho de Vênus. Mas não era adeus Kathy.

Isso nos lembra a estrutura do romanesco, cuja presença do fortuito e da providência retiram do indivíduo a autonomia para a ação. Ele não realiza, apenas sofre as ações. Ele se despede de suas duas motivações centrais e tem de se conformar com seu destino.

Foi ela mesma que veio me desafivelar. Eu desci do leito, cambaleante, massageando minhas costas. Abri minha boca pra cumprimentá-la mas o que saiu foi mais um chiado: ‘Kathy!’
Não tive tempo de melhorar esse discurso longe de brilhante, pois nossos lábios já estavam ocupados.
Quando paramos pra respirar, eu disse: ‘que tipo de alcalóides *you* coloca no produto?’, mas não adiantou. Ela queria ser beijada de novo, e eu o fiz.
(...)
Eu lhe perguntei sobre a confusão que Runstead arrumara em San Diego e sobre o assassinato de Hester.
‘Oh Mitch’, ela disse. ‘Por onde devo começar? Como você se tornou classe estrela?’
‘Fiz escola noturna’, eu disse. ‘Continue.’
‘Bem, você devia ser capaz de descobrir sozinho. É claro, nós os Conservas queríamos a viagem espacial. A raça humana precisa de Vênus. Precisa de um local imaculado, não arruinado, não explorado, não saqueado, não...’
‘Oh’, eu disse.
‘não pirateado, não devastado – bem, você me entendeu. Certamente queríamos a nave pra Vênus, mas não queríamos a Fowler Schocken lá, nem o Mitch Courtenay. Não tal qual aquele que fosse estripar Vênus para faturar mais um megamilhão. Não há muitos planetas por onde a raça possa se expandir. Não podíamos deixar o Projeto Vênus da Fowler Schocken ser bem sucedido.’
‘Hum’, disse enquanto digería as informações. ‘E a Hester?’

Assim, além das características do romanesco, temos uma versão dela já rebaixada em fórmula, o sentimentalismo. Os amantes estão finalmente unidos e ela explica a Mitch que seu objetivo sempre havia sido esse. Portanto, existe a possibilidade de escape, a Revolução não podendo tomar corpo na Terra, cria, para usar a terminologia de Moylan, “um enclave utópico em Vênus, um mundo oposto e contra-factual para uma Terra corrupta e capitalista”²¹⁸. Isso implica duas conclusões: a primeira seria a existência de um enclave no

²¹⁸ *Ibidem*, p. 173.

qual as relações com a natureza e com outros homens pode se dar diferentemente. Isso seria um sinal de abertura e utopia. A segunda conclusão seria a de que localizar tal alternativa em um lugar pouco acessível a outros que desejam se juntar a esse tipo de organização social parece-nos um sinal de fechamento. O afastamento, sem antes ter criado condições de uma grande luta para a tentativa de mudança na Terra dá a entender que o planeta já estava corrompido a um ponto irreversível.

(...)

Um oficial da nave entrou sorrindo, com suas medalhas no ombro, e dizendo se não queríamos observar as estrelas em um tom parecido com os dos guias turísticos, coisa que detesto. Não valia a pena eu lembrá-lo de com quem ele estava falando, é claro; oficiais sempre agem um pouco além do que permite sua classe, e teria sido no mínimo desagradável da minha parte dar apoio a ele. Sem contar que...

É, tinha um porém. E pensar nele me fez parar por um instante. Eu estava acostumado a ser classe estrela agora. Não seria divertido ser só mais um. Eu repassei mentalmente minha teoria Conserva. Não, nada havia ali que demonstrasse que eu tinha a menor chance de ser o chefe de quem todos cuidavam.

Olá Kathy. Adeus Torre Schocken.

Nesse ponto, há mais uma contradição de Mitch, que o leva a uma reflexão. Sua condição habitual em uma posição hierárquica superior ativa certas reações psicológicas, mas ele se contém, percebe e aceita o novo paradigma em que está inserido.

(...)

Fora do observatório a noite era branca. As estrelas brilhavam contra um fundo de partículas brilhantes espalhadas sobre uma poeira estelar. Não havia um só pedaço de espaço onde a escuridão dominasse. Tudo era luz e tons ardentes. Um anel de fogo na beira do observatório mostrava a direção do sol.

‘Onde está Matt Runstead?’ perguntei enquanto nos afastávamos daquela bela visão. Kathy riu. ‘Lá embaixo, na Torre Schocken, vivendo de estimulantes, tentando resolver a bagunça. *Alguém* tinha que ficar pra trás. Felizmente, Matt pode usufruir das suas procurações. Não tivemos muito tempo pra conversar em Washington; ele terá muitas dúvidas e ninguém por perto pra respondê-las.

‘O que ele estava fazendo em Washington?’

‘Tentando tirar você de lá! Depois que Jack O’Shea botou tudo a perder...’

‘Depois *do quê?*’

‘Ah, minha nossa. Bom, vamos por partes. O’Shea bebeu demais uma noite, como costumava fazer, e acabou falando demais pra uma garota errada. Eles o pegaram direitinho. Ele foi contando tudo sobre você, sobre mim e sobre o foguete. Tudo!’

‘Quem o pegou?’

‘O seu grande bom *amigo* B.J. Tauton.’ (...) ‘Tauton descobriu tudo’, ela continuava. ‘Tudo o que importava. Se Runstead não tivesse uma escuta na sala de interrogatório dele, teríamos sido pegos ali mesmo. Mas Matt teve tempo de ir até Washington nos avisar, a mim e ao presidente – ah, ele não é um Conserva, mas é um bom homem. Ele não tem culpa de ter nascido pro ofício. E aqui estamos.’

(...)

‘Você me ouviu. O que houve entre mim e Jack é o mesmo que houve entre Hester e você. Nada de reciprocidade. Jack estava apaixonado por mim, talvez, ou algo do tipo. Eu não estava.’ E num jorro ela adicionou: ‘porque eu estava louca por você!’

‘Hum’, eu disse. Parecia o momento de alcançá-la e beijá-la novamente, mas não deve ter sido porque ela me empurrou. Bati a cabeça na parede do corredor. ‘Ai’, eu disse.

‘Por isso você é tão tolo, caramba! Jack me queria, mas eu não queria ninguém além de você. Nunca. E jamais se preocupou em entender – nunca soube o quanto eu te desejava tanto quanto não soube o quanto a Hester te desejava. Pobre Hester! Nossa Mitch, quão cego você consegue ser?’

‘Hester apaixonada por mim?’

‘Sim, caramba! Por que mais ela cometeria suicídio?’, ela disse batendo o pé no chão e saltando alguns centímetros.

Eu cocei a cabeça ‘Bom...’ eu disse atordoado.

O alarme tocou. ‘Aos leitos de aceleração’, Kathy disse com as lágrimas caindo por seu rosto. Eu passei meus braços ao seu redor.

(...)

(ME, 174-9)

Nessa parte final, omitimos alguns trechos repetitivos, que serviam a reforçar esse relato das soluções para todos os mistérios que ainda não haviam sido explicados anteriormente. São cenas de romance intercaladas com observações sobre as estrelas e explicações racionais ou especulações sobre os crimes, no estilo dos romances policiais, nos quais o personagem resolve todos os embaraços criados pelo enredo. Tais elementos deixam a narrativa “afetada e melodramática”²¹⁹ ou provocam o que Suvin chama de “escapismo *pulp* ideologizado que lança ao mar a verossimilhança distópica”²²⁰. Assim, concordamos que o foco nesse tipo de assuntos desloca a resolução do impasse político. Parece que o amor e não a consciência de classe, sai vencedor.

Tom Moylan, porém, afirma que as “descobertas sociais e pessoais [de Mitch] e sua gradual aliança com os Conservas alimenta uma contra-narrativa de revolta que se une às tensões e conflitos sociais da época, excedendo as limitações de sua história de amor mercadológica”²²¹. Como fatos que apóiam a sua tese, o crítico menciona que o Conserva Runstead tenha ficado na Terra, assim como outros Conservas, que poderão seguir o exemplo dos que foram para Vênus e assumir o espaço conquistado pela ação militante. Eles enganaram as autoridades, superando, dessa forma, o sistema. A fuga é conquista e não escapismo.

Assim, não seríamos dialéticos ao discordar de Moylan e somente afirmar que o romance, como qualquer outra manifestação artística, é ideológico, pois ao invés de rebater os valores hegemônicos, não consegue encontrar uma resposta que não fosse a fuga.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 169.

²²⁰ Suvin, *Positions*, *op. cit.*, p. 83.

²²¹ Moylan, *op. cit.*, p. 171.

A revolução torna-se possível só em outra conjuntura, uma contemporização da resolução do conflito. Também, o romance possui um aspecto ideologizado por utilizar as convenções narrativas do dramático e do romanesco, típicas do aparato dominante. Tudo isso procede, mas o romance se politiza, afastando-se daquela ideologia dominante, no sentido em que demonstra os limites daquele tempo. Apesar de o foco estar na consciência de classe de Mitch, o *novum* será a própria existência e representação dos Conservas, grupo este formado pelos mais diversos setores sociais, que conseguem se organizar e desenvolver uma prática coletiva e de resistência.

Cântico para Leibowitz

Existem três episódios que poderiam ser considerados o final desse romance. O primeiro acontece no capítulo 29, o penúltimo da obra, o qual descreve com detalhes o ataque das bombas e o destino do abade Zerchi. Depois, no breve capítulo 30, vemos a fuga dos monges para o espaço e o narrador, como de costume, passa a observar a natureza, mas em vez de olhar para as aves de rapina – que aparecem no capítulo 29 – olha para a cadeia alimentar no mar. Por fim, voltaremos ao trecho que abre *Fiat Voluntas Tua* e veremos ali um registro de projeção temporal para o futuro mais adiante de todas as outras, que acaba por avaliar a obra como um todo.

À primeira vista, *Cântico* parece uma obra anti-utópica. Tal conclusão pode ser tirada porque em cada uma das partes e na parte final parece haver uma impossibilidade de mudança do homem. A violência e a destruição são constantes e aparentemente inevitáveis. O desenvolvimento cíclico do enredo, o eterno retorno do mal ou as menções ao Pecado Original nos levam a uma interpretação cética de qualquer possibilidade, ou seja, o romance epitomizaria a desesperança. A cena da morte do abade Zerchi, no capítulo 29 reforça tal sensação. Há explosões, luz, fogo, dor. O abade tem uma experiência mística, vê a velha mal-nascida Sra. Grales morrer e ressuscitar através da sua segunda cabeça – Rachel – que ganha vida. Mesmo um urubu aparece aqui, mas sendo descrito pelo abade como outra das vítimas da destruição, diferente do que tinha acontecido nas outras partes.

Não fica claro se o que é descrito pelo abade é uma ilusão, posto que ele está ferido e à beira da morte, porém, o lirismo do narrador e as imagens de destruição generalizada, de

abandono, tem o efeito de uma moral da história. O leitor de então tinha elementos para pensar que aquela personagem sofrendo com as queimaduras, sob escombros, podia ser ele mesmo num futuro não tão distante, diante da possibilidade presente de uma guerra nuclear se efetivar.

Toda tentativa de mudança falha ou é frustrada e acaba tomando a forma do conceito de catástrofe. Fica evidente uma aproximação dos termos conhecimento, progresso e catástrofe. Vale lembrar que a destruição não é natural, mas produzida pelo próprio homem. Assim, mediante a todas essas constatações, poderíamos dizer que o fechamento das possibilidades é mediado pelo comprometimento do autor com a ideologia religiosa, suas experiências durante a Segunda Guerra e o ambiente repressivo e belicoso que se instaurava durante toda década de 1950.

O capítulo final, o trigésimo, afirma tal fechamento, mas ao mesmo tempo em que o faz, deixa em aberto algumas possibilidades:

Cantavam enquanto levavam as crianças para bordo da nave. Cantavam velhas canções do espaço e ajudavam as crianças a subir a escada uma a uma, para os braços das Irmãs. Cantavam animadamente para afugentar o medo dos pequeninos. Quando o horizonte incendiou-se, cessaram de cantar. Passaram a última criança para dentro da nave.

O horizonte iluminou-se num clarão enquanto os monges subiam. Os horizontes tornaram-se um resplendor vermelho. Apareceu uma distante nuvem tempestuosa onde antes não houvera nuvens. Os monges, na escada, desviaram os olhos do clarão. Quando este diminuiu, olharam outra vez.

Como acontece em *Mercadores*, uma fuga para o espaço marca a falha em se resolver localmente os problemas, mas permite que a fração da humanidade que se salva possa criar um enclave, no qual as forças desagregadoras que constituem as relações entre as pessoas possam, de alguma forma, se tornarem residuais ou serem transcendidas.

A presença de crianças e mulheres, além dos monges, implica a continuidade da espécie. Apesar de o romance não dar indícios sobre as outras pessoas, se os membros da igreja puderam construir uma nave e se dirigir a outro ponto da galáxia, por que alguns outros não podem ter feito o mesmo?

Viram a face de Lúcifer qual um horrível cogumelo sobre a nuvem tempestuosa, subindo vagarosamente, como um titã erguendo-se depois de séculos de aprisionamento na Terra.

Alguém gritou uma ordem. Os monges recomeçaram a subir. Breve estavam todos dentro da nave.

O último, ao entrar, parou perto da porta e tirou as sandálias. — *Sic transit mundus* — disse, olhando para a nuvem. Bateu as solas de suas sandálias uma contra a outra, sacudindo-lhes a poeira. A claridade já engolfava um terço dos céus. Esfregou a barba e olhou o oceano pela última vez. Depois entrou e fechou a porta. Veio uma fumaça, uma luz, um silvo agudo e sibilante e a nave estelar projetou-se em direção aos céus.

O ritual de deixar até mesmo a poeira é uma indicação de que por mais que levassem a *Memorabilia* e sua formação dentro de um tipo de sistema de mundo consigo, aquele monge percebia que na morte do mundo, havia uma espécie de quebra do ciclo. “Assim passa o mundo”, como diz sua frase em latim, mostrava que algo nele também morria, mas ele continuaria vivo.

As ondas quebravam monotonamente nas praias, trazendo pedaços de madeira. Um hidroavião abandonado flutuava por perto. Depois de algum tempo, as ondas o envolveram e o atiraram à praia com a madeira. Estava inclinado nas ondas e tinha uma asa quebrada. Havia camarões que brincavam nas ondas e peixes que comiam os camarões e tubarões que comiam os peixes e os achavam admiráveis, na brutalidade esportiva do mar. Um vento atravessou o oceano, arrastando consigo um manto de fina cinza branca. A cinza caiu no mar e nas ondas. As ondas trouxeram os camarões mortos para a praia com a madeira. Depois trouxeram os peixes. Os tubarões nadaram para as grandes profundidades e permaneceram nas correntezas frias e puras. Tiveram muita fome naquela estação.
(CL, 303-4)

Finalmente, ao se voltar aos animais, com o objetivo de fugir da cena de desumanidade, ele escolhe uma nova leva de presas e predadores, já que os pássaros também foram vítimas das bombas; ele fala dos tubarões, que como os homens da nave conseguem fugir da destruição, ainda que sofrendo por isso. O crítico Frank Kievitt, chega ao ponto de dizer, um pouco exageradamente, que por observar os tubarões nadando nas profundas “sabe-se que o ciclo evolucionário está começando novamente”²²².

O terceiro episódio no qual o fechamento se constitui e que poderia ser um lócus de expressão de utopia é o início de *Fiat Voluntas Tua*. Como o leitor espera que uma nova configuração se apresente, posto que as partes anteriores alteraram seu paradigma de leitura, temos uma projeção a um futuro distante – uma espécie de digressão ou epílogo adiantado – quando o homem já não vive mais na Terra. Ali, temos uma descrição do homem do futuro. Porém, nem fora do planeta ou distante tanto tempo daquele modelo destrutivo de civilização altera a “natureza” do homem:

²²² Kievitt, Frank. “Walter M. Miller’s *A Canticle for Leibowitz*”. In : *The Transcendent Adventure: Studies of religion in Science Fiction/Fantasy*. Ed. Robert Reilly. Westport, Greenwood Press, 1985, pp. 169-175.

Havia outra vez naves espaciais naquele século, tripuladas por entes estranhos com duas pernas e cabelos na cabeça. Eram uma espécie palradora. Pertenciam a uma raça perfeitamente capaz de admirar a própria imagem num espelho e cortar o próprio pescoço diante de certos deuses tribais, como a divindade 'Faça a barba diariamente'. Consideravam-se basicamente uma raça de ferramenteiros divinamente inspirados: qualquer entidade inteligente de Arcturus perceberia logo que eram, fundamentalmente, um povo de apaixonados oradores de fim de banquete. Sentiam que era inevitável, como o próprio destino, que uma raça como a deles saísse a conquistar estrelas. Conquistá-las várias vezes, se preciso fosse e, certamente, fazer discursos a respeito das conquistas. Mas era também inevitável que uma tal raça sucumbisse outra vez a antigas moléstias nos novos mundos, como sucedera na Terra, na ladainha da vida e na liturgia especial do Homem: versículos por Adão, réplicas pelo Crucificado.

Nós somos os séculos.

(...)

Geração, regeneração, outra e outra vez, como num ritual, com vestimentas manchadas de sangue e unhas arrancadas das mãos, filhos de Merlin, correndo atrás de um raio de luz. Filhos de Eva, também, para sempre construindo Paraísos e destruindo-os com fúria guerreira porque não são iguais ao primitivo (Ah! ah! ah! — grita um idiota no meio dos destroços procurando exprimir a sua angústia vazia. — Mas depressa! Que tudo seja inundado pelo coro, cantando aleluias a noventa decibéis). (CL, 158)

Através dos séculos, ficaria claro que o Pecado Original é a situação que trouxe o Homem a essa situação de sofrimento. Através de Eva ou de Adão, que optaram pelo conhecimento, ou ainda, o Prometeu que é punido por dar o fogo aos homens, busca-se a razão para a perda do Paraíso. A inevitabilidade se coloca fortemente no discurso. Seria somente esse o destino do homem? Percebemos que existe um medo muito grande pela consciência de que a crueldade do homem é muito difícil de superar, é um valor inerente a ele, cuja origem Miller encontra no Pecado Original enquanto outros, por exemplo, encontram na própria natureza que dota “os indivíduos com atributos físicos e capacidades mentais extremamente desiguais”²²³ que leva à improbabilidade de superação.

A utopia aqui existe, mas quase é cooptada e quase se transforma naquilo que Suvin chamou de final mitológico, cuja conclusão já sabemos antes mesmo de começar. Isso ocorreria porque o autor foca na circularidade do tempo e das experiências. O eterno retorno se materializa e tal retorno é justificado pela ideologia religiosa do Pecado Original. Porém, o autor escolheu escrever essa obra, não para prever o futuro, mas para servir como uma advertência.

Como previamente citado, tal impulso já contém em si um aspecto utópico de escolha e esperança. Além disso, a abertura do romance está em, ao realizar o mapeamento

²²³ Freud, S. *Mal-estar na civilização*, op. cit., p.70.

cognitivo dos medos e desejos presentes na realidade do autor, mostrar uma sociedade muito parecida com aquela existente empiricamente e dentro dela, permitir vozes que questionam, que buscam alternativas. Não é a toa que na última parte, a que mais se parece com os Estados Unidos dos anos 1950, há o maior número de discussões filosóficas acerca do progresso e da memória. O único problema a esse questionar-se é que ele é parecido demais com o que acontece na realidade empírica: se dá de forma individual. Porém, como é recorrente (aparece como abade Zerchi, o Dr. Cors e com o Irmão Joshua), é sintomático de uma tentativa de discussão mais coletiva. Assim, mesmo em um livro que sofre bastante fechamento de possibilidades, *Cântico* abre-se a uma busca de respostas, por mais deslocada que ela seja.

"Invasores do espaço interior"²²⁴

Segundo já admitimos em outro ponto deste trabalho, o narrador conta uma história e, ao fazê-lo, se posiciona em relação aos fatos. Seu posicionamento, entretanto, parece destoar daquele da maioria das pessoas que compunha a sociedade imaginada pelo autor: ele narra mudanças de âmbito coletivo, ao passo que individualmente se opõe a elas. Por essa discordância, devemos ler o narrador como um personagem irônico, tentando inverter todas as valências de seus julgamentos. Porém, é sintomático que percebamos que sua existência, enquanto dissidente de uma sociedade mais perfeita, já configura uma possibilidade positiva para o conto.

Vamos estabelecer dois momentos finais também para o conto: um, quando a primeira parte termina, com a revolução e o segundo, com a decisão do narrador e seu relato sobre as últimas consequências da melhoria de vida.

Por mais que o conto seja diferente das outras obras, por não mostrar um futuro no qual o mundo esteja pior, há alguns fechamentos que podemos localizar no conto. O primeiro deles se encontra no seu caráter de como se dá a transição de um sistema social para outro.

O narrador nos conta sobre Martin Smith, um homem que, a despeito das checagens de lealdade, com sistemas desenvolvidos de censura e controle ideológico por parte do Estado e das empresas, ousou ir além e através de um instrumento do sistema – a tecnologia –

²²⁴ A maioria dos argumentos aqui presentes já apareceram em Furlanetto, Elton. “Uma questão de consciência”. In: *Revista Crop*. Número 13/2008. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/crop, pp. 114- 127.

conseguiu criar um mecanismo que minasse o sistema: os computadores. Segundo o relato do narrador, este homem concedeu aos computadores a possibilidade de alcançar “a verdade”, através de um segundo cérebro que servia para confirmar dados, probabilidades. Deu a eles um novo parâmetro moral, ou seja, “colocou numa máquina nosso ceticismo” (IEI, 152) e fez com que eles prosseguissem em um “violento ataque aos nossos mais queridos mitos” (IEI, 149).

Assim, o que temos aqui como solução é o deslocamento do sentimento ou impulso de emancipação utópico para as máquinas. Isso nos leva a pensar: será que o autor acredita em uma natureza humana ruim (já que o próprio criador não tinha ideia do que estava criando quando construiu o implemento “altamente experimental”), a qual impeça que uma tomada de atitude venha das relações entre os homens? Ainda que o título do conto esteja direcionado a algo interno, por que a solução dos problemas do sistema estaria fora do homem? Essa é uma forma de mudança de consciência? O narrador busca uma justificativa: “era uma tendência do homem do século vinte de confiar mais nas máquinas do que nos seres humanos (...) os computadores apenas tocaram numa veia de consciência reprimida que corria como pólvora seca bem abaixo de nossas respostas condicionadas”.

Mas não é apenas neste deslocamento para fora do homem que jaz a resposta. Os computadores desencadeiam uma reação cuja motivação está recheada de contradições: eles disparam uma resposta coletiva, “uma orgia de querer saber sobre o pior” (IEI, 149), que é bem recebida e se espalha em uma população que havia sido descrita como dependente das drogas, do entretenimento de massa, da religião e dos mecanismos econômicos do sistema (jogos, especulação). As pessoas, ignorando tudo isso, desenvolvem uma vontade de descobrir a verdade, ultrapassando a força contrária que resiste para manter o *status quo*. Por um lado, há resistência do sistema, através das leis que proíbem a venda de computadores e depois a ordem militar que obriga os cidadãos a quebrarem as máquinas. Mas essa resistência é vã. E outra pergunta se coloca: de que forma a descrença na ideologia que lhes concedeu a posição em que estavam poderia ser o suficiente para que eles se “resignassem e encarassem a realidade com estoicismo”?

Percebemos que o autor foca seu impulso criativo na antinomia da consciência vs. inconsciência, notando assim, que a consciência do que havia sido reprimido viesse à tona. Automaticamente os poderosos se renderiam e simplesmente fugiriam através da maneira

mais fácil, pelo suicídio, deixando para os que ficassem os frutos do Iluminismo e meios para usá-lo racionalmente *ad infinitum*. Abandonariam o sistema para ele se colocar “no caminho do conhecimento, não houve parada e hoje dificilmente se encontra um mistério que o homem não tenha ameaçado esclarecer”. (IEI, 153)

Como já afirmado anteriormente, existe um problema político ao colocar no aparelho a iniciativa à revolta. A premissa em si é absurda, e quase chega a desmontar todos os argumentos do autor. Isso parece reduzir a força política ou mesmo a fé que o Koch deposita no próprio homem como instrumento de libertação, ou como seu estopim. Segundo o que declaramos, essa fé no aparelho remetia a certa vertente do marxismo, o etapismo, que achava uma revolução desnecessária, visto que o capitalismo iria “automaticamente” sucumbir e ser substituído pelo socialismo. Isso seria teorizado posteriormente pelos marxismos estruturalistas, com suas teses do fim do sujeito, ou da impossibilidade das ações transformadoras. Discordamos de tal aposta. Mas entendemos que há no conto um aspecto positivo no que diz respeito aos computadores. A escolha poderia ter recaído em uma revelação por parte dos aparelhos, seguido da constante necessidade deles para as relações humanas. Contudo, o que se mostra é que eles se tornam obsoletos e peças de museu, concedendo ao próprio homem a energia de questionamento e resolução dos problemas reais.

O segundo problema para o caráter utópico da narrativa é que o narrador vai descrevendo as consequências das mudanças na sociedade do futuro, o que soa ao leitor como uma sociedade mais justa e livre. De acordo com ele, surgia uma nova era de razão contra a anarquia ou de “a compaixão derretendo o antagonismo natural do homem”, que se demonstrava assim não ser “natural” e sim um produto de determinadas relações sociais.

Os homens, coletivamente, passam a explicar qualquer fenômeno pelo viés científico: não há mais o medo, nem o desconhecido. Então, o ápice da experiência cognitiva o leva a descobrir vida em outros planetas e daí, o autor novamente desliza para uma possibilidade de transcendência apenas no que está além do humano, pois tais seres alienígenas desejavam “gradualmente fundir suas identidades com – tão exato quanto conseguimos traduzir – a mente criativa que forma o universo”. (IEI, 155) O que parece ser sintomático aqui é a existência de uma inversão de prioridades, ou seja, o autor permite ao narrador ir tão longe, afirmando que “parecíamos estar mais preocupados com a matéria do que com a mente”. (IEI, 155) Isso parece deslocar a noção de que o motivo da revolução,

antes de tudo, foram as necessidades materiais. Ele leva o foco a tal ponto que, em vez de se restringir a resolução dos problemas materiais de existência, o que faria com que a vontade política dos leitores pudesse ser ativada, ele acaba por levá-los a labirintos metafísicos, falando do desapego à matéria e da fusão absoluta *à la* Hegel com a já citada “mente criativa que forma o universo”.

Sobre esse assunto, concordamos com Adorno em seu *Minima Moralia*. Segundo o pensador, seria hipocrisia ir tão longe na resposta aos anseios humanos. A pergunta principal é a que deve ter um caráter material e essa não é diretamente respondida pelo conto:

Quando se pergunta pelo objetivo da sociedade emancipada, obtêm-se respostas tais como a realização das possibilidades humanas ou a riqueza da vida. Tão ilegítima é essa questão inevitável, tão inevitável é o caráter repelente, impositivo da resposta, que traz à lembrança o ideal social-democrata de personalidade, próprio daqueles naturalistas barbaças do século XIX, desejosos de gozar a vida. A única resposta delicada seria a mais grosseira: que ninguém mais passe fome.²²⁵

Por fim, um aspecto que parece deixar a obra mais aberta é a possibilidade de existência do narrador e de outros como ele. Considerando-se que o narrador fosse contra as mudanças da sociedade, não fica claro porque ele também não se juntou aos que se matavam, ou não tentou juntar esforços para criar um enclave dentro do sistema criado após a libertação da Verdade, como uma sociedade secreta, um espaço de resistência e nostalgia.

Os livros que mostram esse tipo de sociedade, seja utópica ou anti-utópica, tendem a complicar-se na linha que divide a totalidade do totalitarismo. A princípio, pensamos que mesmo em uma nova configuração de sociabilidade humana, as pessoas encontram meios de privar os outros do que eles desejam, mesmo que isso seja oposto ao desejo do coletivo. Isso fica explícito na seguinte declaração “Ninguém vai me privar da grande última aventura concedida à minha raça” (IEI, 156). Porém, ele termina exatamente contradizendo essa máxima, pois afirma a possibilidade de deixar de tomar as injeções regeneradoras e de lutar pelo seu direito pela morte – da mesma forma como haviam lutado contra ela com a invenção da injeção em si. Assim, uma sociedade só é livre totalmente quando não impõe nada, nem mesmo a liberdade.

²²⁵ Adorno, Theodor. *Minima Moralia*: Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992, p. 137.

Conclusão

Buscamos analisar três romances e um conto produzidos nos Estados Unidos nos anos 1950, pertencentes ao gênero de ficção científica. Foram eles *Um Cântico para Leibowitz*, de Walter Miller Jr, escrito entre 1955 e 1957; *Saia do meu céu!*, de James Blish, escrito entre 1956 e 1957; *Os mercadores do espaço*, de Frederik Pohl e C.M. Kornbluth, escrito em 1953; e "Invasores do Espaço Interior", de Howard Koch, publicado em 1959.

O objetivo do trabalho foi o de estudar e entender de que maneira as forças sociais que formavam a "estrutura de sentimento" daquela época se materializaram nas obras. Rascunhamos um mapeamento cognitivo de um determinado período, tentando recuperar certos conteúdos histórico-sociais. Para isso, procuramos os momentos de utopia presentes nos romances e no conto, indicando como tais momentos são neutralizados ou deslocados por aspectos ideológicos, que barram a imaginação e as possibilidades criativas dos autores. Seguindo a tradição crítica materialista histórica, vimos que as obras de arte, mesmo aquelas que se ligam mais fortemente à chamada Indústria Cultural, são atos sociais simbólicos, os quais se dispõem a responder aos questionamentos mais pungentes de sua época.

A análise foi realizada em camadas, iniciando-se no nível textual, passando para um estudo de estruturas narrativas: o foco narrativo, a representação do espaço e do tempo. Depois, selecionamos um material social fundamental para o gênero, dentre os quais as obras dão voz: a ciência. Analisamos como esse material foi revelado em suas potencialidades utópicas ou, majoritariamente, em suas restrições históricas. O que todos os exames demonstraram existir é uma tentativa de deslocar ou neutralizar a vontade de mudanças presente nas obras. Nossa hipótese era que o crescente fechamento político e a repressão nos primeiros anos da década de 1950 seriam as responsáveis por essa dificuldade de pensar alternativas positivas e viáveis para o presente e o futuro dos homens. Isso ficou evidenciado ao observarmos o episódio final de cada um dos objetos sob estudo. Eles sintetizam, como um momento de verdade, os limites de pensamento dos autores e tais limites são importantes para entendermos cada situação histórica e transcendê-la.

Entender como os autores responderam no passado a certa pressão social parece ser relevante hoje, como forma de evitarmos, num novo momento de repressão e crise, respostas repetidas e desviadas das preocupações reais atuais.

Utopia hoje:

Assim, o que fica de lição sobre essas análises de obras de literatura produzidas há muitos anos?

Uma lição é que mesmo num período de extrema violência, com a Segunda Guerra e crescente repressão, com o início da Guerra Fria, os romances materializavam tentativas de transcender tais problemas. Na própria escrita, ou nas respostas problemáticas que conseguiam apresentar, os autores mostravam que existia a necessidade de formular as perguntas, se questionar a respeito daquilo que era naturalizado, considerado “normal”.

Depois dos eventos do 11 de setembro de 2001, ficou evidente que os Estados Unidos, ainda centro do controle mundial iriam assumir uma postura muito parecida com o que aconteceu depois que os soviéticos começaram a produzir suas bombas: um governo republicano e conservador começava a criar a propaganda de um Outro a que se deve atacar, o terrorista. Num processo similar ao que aconteceu nos anos de 1950, ficava evidente que uma postura mais dura com relação ao que não esteja dentro de seus interesses econômicos. Na verdade, o começo do século XXI é apenas fruto de um processo de dismantelamento político e social que já vem acontecendo desde os anos 1970. Depois da consolidação da estrutura de sentimento que afirmava não haver alternativa, com o fim da União Soviética e o suposto “fim” da história, as possibilidades de se pensar alternativas foram sendo cooptadas, ou foram se colocando cada vez mais distantes do âmbito político.

Assim, o trabalho de retornar aos anos 1950 é uma espécie de arqueologia do futuro. Não foi causal a opção pelo livro de Fredric Jameson como elemento norteador de nossa análise. Benjamin, em suas “Teses sobre o conceito de História”, afirmava que era importante manter a memória do passado vivo, principalmente, aquela referente à exploração dos antepassados, para evitar que tal coisa se repetisse, implodindo o ciclo de eterno retorno de novas formas de explorar e, ao mesmo tempo, mascarar tal exploração.

Os elementos utópicos, principalmente aqueles encontrados nos períodos em que sua existência seria mais improvável, devem ser mapeados, entendidos e resgatados, se possível, mantendo-se no cerne da agenda de qualquer movimento de contestação e luta por mudanças na estrutura do sistema.

A utopia precisa estar presente nas obras de arte, mas deve transcendê-la como um instrumento político, uma vontade de transformar o mundo em um lugar melhor. As pessoas devem estudar mais sobre ela, exercitá-la dia a dia, para que os melhores universos imaginados se tornem limitados e ultrapassados, diante de uma infinidade de potencialidades realizadas.

O futuro, assim, deve ser menos uma figura do gênero de ficção científica e mais uma efetiva preocupação de cada ser humano, que deve agir de forma a tornar real um futuro livre de opressão e medo. A sociedade tem que se enxergar como tal e o individualismo precisa dar lugar a uma nova forma de sociabilizar-se, na qual as pessoas integrem efetivamente o coletivo, sem deixarem de ser indivíduos. As ideias são muitas, na própria ficção científica e na história da humanidade, basta fazer um resgate, uma reflexão e adaptação aos nossos tempos.

Há que se sonhar, sonhando junto, e lutar para que esses sonhos por um mundo melhor se tornem uma utópica e radicalmente nova realidade. Em vez de fugir para outros planetas ou para as estrelas, criar aqui na Terra um enclave de luta que cresça e possa reunir e incluir a todos, sem precisar de um inimigo (real ou imaginado) externo. Nas palavras de Adorno,

Talvez a verdadeira sociedade se farte do desenvolvimento e deixe, *por pura liberdade*, possibilidades sem utilizar, ao invés de se precipitar, com uma louca compulsão, rumo a estrelas distantes. Uma humanidade que não conheça mais a necessidade começará a *compreender um pouco o caráter ilusório e vão* de todos os empreendimentos realizados até então para se escapar da necessidade e que, com a riqueza, reproduziram a necessidade numa escala ampliada.²²⁶

Recuperar o passado, não de forma nostálgica, mas visando à compreensão do presente e, assim, conseguir construir um melhor futuro: mais livre, humano e verdadeiro. Esse deve ser o sonho, coletivo e urgente, e para ver esse sonho transformado em realidade que devemos lutar.

²²⁶ Adorno, *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 138. (nosso grifo).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. e HORKHEIMER, Max.. “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. In: *Dialectic of Enlightenment*. Trans. John Cumming. Londres/Nova York, Verso, 1993, pp.120-147.
- ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. Editora 34/Duas Cidades, São Paulo, 2003.
- _____. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo, Ática, 1992
- ALTHUSSER, Louis. *A Favor de Marx*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1989.
- ANGENOT, Marc. “The Absent Paradigm: An introduction to the Semiotics of Science Fiction”. In: *Science Fiction Studies* 6.1, março de 1979.
- ARONOWITZ, Stanley. *False Promises: The Shaping of American Working Class Consciousness*. Duke University Press, 1992.
- ASIMOV, Isaac. *No mundo da ficção científica*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1984.
- BARRETT, Jim. “Back to the 50’s”. Disponível em: <http://www.uthscsa.edu/mission/fall94/fifties.htm>. Acessado em 25-11-2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BLISH, James. *Saia do meu céu!*. Trad. Waldemir Nogueira Araújo. Rio de Janeiro, GRD, 1963.
- _____. “Get ou of my sky” In: *Get out of my sky*. Selected by Leo Margulies. Nova York, Crest Book, 1960.
- BOYER, Paul. *By The Bomb's Early Light*. North Carolina, University of North Carolina Press, 1994.
- BRUSH, Stephen G. *History of Modern Science: A Guide to the Second Scientific Revolution, 1800-1950*. Iowa, Iowa State Press, 1 ed., 1988.
- CANDIDO, Antonio. “O Direito à literatura”. In: *Vários escritos*. Livraria Duas Cidades, 3 ed., 1995.
- CIESLA, Burghard e TRISCHLER, Helmuth. “Legitimation through use: rocket and aeronautic research in the Third Reich and the USA”.. In: Ed. Walker, Mark. *Science and Ideology*. Nova York, Routledge, 2003.

- CLARESON, Thomas. *SF: the Other Side of Realism*. Ohio, Bowling Green University Press, 1971.
- CLUTE, John e NICHOLS, Peter. *Encyclopedia of Science Fiction*. Nova York, St. Martin's Griffin, 1995.
- DELANY, Samuel. "The Semiology of Silence". In: *Science Fiction Studies*. 42.14-2, Julho de 1987. Retirado de: <http://www.depauw.edu/sfs/interviews/delany42interview.htm>. Acessado em: 03-08-2008.
- DOWLING, William C. *Jameson, Althusser, Marx*. An introduction to The Political Unconscious. Londres, Methuen, 1984.
- EAGLETON, Terry. "A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental". In: *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro, São Paulo, Contraponto, 1996, pp. 179-226.
- _____. "A psicanálise". In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2006, pp. 227-291.
- _____. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo, Boitempo, 1997.
- ENGELS, Fredrich. "Notes and Fragments [From the History of Science]". In: *Dialectics of Nature*. 1883. Marxists Internet Archive. Retirado de: <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1883/don/ch07a.htm>>. Acessado em: 09-12-2008.
- FENELON, Déa. *O que é Guerra Fria*. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. "Creative Writers and Day-dreaming". In: *Complete Works*. Eds. Person, P. Fonagy, and S. Figueira. New Haven, Yale University Press, 1995.
- _____. "Fetishism". In: *Three essays on the theory of sexuality and other works*. Londres, Penguin, 1977, pp. 351-7.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1997.
- FURLANETTO, Elton. "Uma questão de consciência". In: *Revista Crop*. Número 13/2008. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/crop, pp. 114- 127.
- GEOGHEGAN, Vincent. "Remembering the Future". In: *Not Yet: reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel e Tom Moylan. Londres, Verso, 1997, pp. 15-32.

- HASSLER, Donald. "The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980". In: *Science Fiction Studies*. 78.26, Julho de 1999. Retirado de: www.depauw.edu/sfs/backissues/78/hassler78art.htm, acessado em: 23-07-08.
- HEGEL, Georg. Prefácio de *Filosofia do Direito*, retirado de: <http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/index.htm>, acessado em: 14-10-08.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- JAMES, E. "Before the Novum". In: *Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Duke University Press, 2001.
- JAMESON, Fredric. "Metacommentary". In: *The ideologies of theory Essays 1971-1986*. Volume 1: Situations of Theory. Theory and history of literature, Volume 48, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- _____. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres & Nova York. Verso, 1991.
- _____. *Signatures of the Visible*. Nova York & Londres: Routledge, 1990.
- _____. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres e Nova York, Verso, 2005.
- _____. *Marxism and Form*. Nova Jersey, Princeton University Press, 1974.
- _____. *The Political Unconscious*. Londres, Routledge, 1981.
- _____. *Modernidade singular*. trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.
- GADDIS, John. *História da Guerra Fria*. Trad. Gleuber Vieira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- GOLDSTEIN, Robert. *Political Repression in Modern America: From 1870 to 1976*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2001.
- KAGARLITSKI, Julius. "Realism and Fantasy". In: *SF: the Other Side of Realism*. Ed Thomas Claerson, Ohio, Bowling Green, 1971, pp. 29-52.
- KIEVITT, Frank. "Walter M. Miller's *A Canticle for Leibowitz*". In: *The Transcendent Adventure: Studies of religion in Science Fiction/Fantasy*. Ed. Robert Reilly. Westport, Greenwood Press, 1985, pp. 169-175.
- KLEIN, Gérard "From the Images of Science to Science Fiction" In: Parrinder, P. (ed.). *Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Duke University Press, 2001, pp. 119-126.
- KOCH, Howard. "Invasion from Inner Space" In: Pohl, Frederik (Ed.) *Star Science Fiction Stories #6*, Ballantine, 1959, pp. 134-156.

- _____. *As Time Goes by: Memoirs of a Writer*. Londres/Nova York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979.
- KOVNER, Milton. *The challenge of coexistence*. Nova York, Ballantine Books, 1961.
- LEAVIS, F. R. “Mass Civilisation and Minority Culture. In: *Education and the University*. s/l, Chatto & Windus, 1943.
- LEGUIN, Ursula. “Introdução”. In: *Left Hand of Darkness*. Nova York, Ace Books, 1969.
- LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo, Ática, 1987.
- LOSEE, John. *A Historical Introduction to the Philosophy of Science*. Oxford, Oxford University Press, 1993.
- LÖWY, Michel. *Aviso de Incêndio*. Trad. Wanda N. C. Brant. São Paulo, Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *History and Class Consciousness* Trad. Rodney Livingstone. Cambridge, MIT Press, 1971.
- _____. *Teoria do romance*. Trad. José de Macedo. Editora 34, São Paulo, 2000.
- MARCUSE, Herbert. “A noção de progresso à luz da psicanálise”. In: *Cultura e Psicanálise*. Trad. Isabel Loureiro. São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- _____. *Eros e Civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio, LTC, 1999.
- _____. *One-dimensional man*. Londres, Routledge, 1964. Também disponível em: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/64onedim/odmcontents.html>. Acessado em: 27-10-2008.
- MCKEE, Gabriel. *The gospel according to Science Fiction*. Louisville e Londres, WJK Press, 2007.
- MENDELSON, Farah. “Science Fiction and Religion” In: *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Ed. James, E. e Mendelson, F. Cambridge e Nova York, Cambridge University Press, 2003, pp. 264-275.
- MERILL, Judith. “What do you mean: Science? Fiction?”. In: *SF: the Other Side of Realism*. Ed. Thomas Claerson, Ohio, Bowling Green, 1971.
- MICHAELS, Guy. “The Long-Term Consequences of Regional Specialization” Retirado de: <http://cep.lse.ac.uk/pubs/download/dp0766.pdf>, acessado em 13-12-2008.
- MILLER JR., Walter M., *Um cântico para Leibowitz*. Trad. Maria da Glória de Souza Reis. São Paulo, Círculo do livro, 1989
- _____. *A canticle for Leibowitz*. Bantam Books, 1968.
- MINDELL, D., Segal, J., GEROVITCH, S. “From Communications Engineering to Communications Science”. In: *Science and Ideology*, Nova York, Routledge, 2003, pp. 66-96.

- MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Colorado, Westview Press, 2000.
- PARRINDER, Patrick (ed.). *Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Duke University Press, 2001.
- _____. “Revisiting Suvin’s Poetics of Science Fiction”. In: *Learning from other worlds: estrangement, cognition and the politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Duke University Press, 2001. p 46
- PLATT, Charles. “Samuel R Delany”. In: *Dream Maker (interviews)*. Nova York, Berkeley Books, 1980.
- POHL, Frederik e KORNBLUTH, C. M. *Os Mercadores do Espaço*. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa, Livros do Brasil, 1973, p. 141.
- _____. *The Space Merchants*. Nova York, Ballantine Books, 1953
- POHL, Frederik. *The Early Pohl*. Nova York, Doubleday, 1976.
- _____. *The Merchants’ War*. Nova York, St. Martin’s Press, 1984.
- PYNCHON, Thomas. “Is it O.K. to be a Luddite?” Disponível em: http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_essays_luddite.html. Acessado em: 15/09/09.
- RABKIN, Yakov M. e MIRSKAYA, Elena. “Science and Tolitarianism”. In: *Science and Ideology*. Nova York, Routededge, 2003.
- REGISTRO DE PATENTES NORTE-AMERICANO. Disponível em: <http://www.freepatentsonline.com/4121904.html>, acessado em: 25-08-2008.
- ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. Nova York, Routledge, 2000.
- SCHLESINGER JR., Arthur M. “The origins of the Cold War”. In: *The crisis of confidence*. Nova York, Bantam Books, 1969.
- SECRET, Rose. *Glorificemus: a study of the fiction of Walter Miller Jr*. Lanham, University Press of America, 2002.
- SUVIN, *Positions and Pressupositions in Science Fiction*. Kent, Kent State University Press, 1988.
- TALMON, J. L. *The origins of totalitarian democracy*. Londres, Secker e Warburg, 1952.
- WALKER, Mark (ed.). *Science and Ideology*. Nova York, Routledge, 2003.
- WEGNER, Phillip. *Imaginary Communities*. Berkeley, University of California Press, 2002.
- WHITFIELD, Stephen J. *The culture of the Cold War*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Problems in materialism and culture: Selected Essays*. Londres, Verso, 1989.

ZIZEK, Slavoj. “Are we in a war? Do we have an enemy?” Disponível em: <http://www.lrb.co.uk/v24/n10/zize01.html>. Acessado em 10-01-07.

_____. “Como Marx inventou o sintoma”. In: *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo, Contraponto, 1996, pp. 297-331.

Na internet:

www.depauw.edu/SFs/

Artigos acadêmicos sobre a ficção científica produzidos nos últimos 30 anos.

www.etymonline.com

Site com a origem de diversas palavras.

www.marxists.org

Base de apoio com diversos textos de autores marxistas disponíveis em várias línguas.

www.scifan.com

www.scifi.com

Sites com diversas informações e referências sobre o gênero, os autores e suas obras.

www.wikipedia.org

Enciclopédia gratuita na qual é possível encontrar informações sobre os mais diversos assuntos.