

2 Breve História dos Confins

2.1

Expressões pioneiras

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido nos informa que o analfabetismo no Brasil de 1890 era uma realidade para cerca de 84% da população. Este índice evoluiu para 75% em 1920 e 57% em 1940¹. Isto ajuda a entender a superposição entre o gosto (relativamente) popular e o erudito, durante determinado período no percurso da literatura nacional. Roberto Causo cita José Paulo Paes, no ensaio ‘Por uma literatura brasileira de entretenimento’: “Uma das características da nossa ficção romântica foi a de nunca ter se afastado dos padrões de gosto do leitor comum de sua época, pelo que mal se pode distinguir nela o propósito de mero entretenimento dos propósitos mais ambiciosos da literatura comumente rotulada de erudita. Essa proximidade persistiu até o Naturalismo, quando os temas da patologia social e individual levam o romancista a chocar os preconceitos do público burguês, provocando o afastamento histórico entre um e outro. Afastamento que o Modernismo (...) só fez aumentar, tornando irreparável. (...) Não por acaso as décadas de 30 e 40 assistem ao aparecimento de grandes coleções de literatura de entretenimento (...). Compostas de obras traduzidas, principalmente do inglês e do francês, essas coleções assinalam os primórdios da invasão do *bestseller* estrangeiro, facilitada e estimulada pela ausência de similares nacionais”².

A lembrança destes dados e cronologia, referentes ao processo de separação entre o âmbito literário popular e o panteão canônico, guiará nossa compreensão do fenômeno da literatura de ficção científica no Brasil. Pois a despreensão erudita da maioria destas obras não significará necessariamente, num primeiro momento, uma identificação total com a literatura popular. Pelo contrário, num contexto que ainda não havia feito distinções genéricas as quais

¹ CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 125.

² PAES, José Paulo. **A Aventura Literária**: ensaios sobre ficção e ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 33-34. In: CAUSO, 2003, p 208.

pressupusessem uma hierarquia entre as vertentes literárias, elementos de aventura, viagens extraordinárias, ficção científica e fantasia amalgamavam-se por entre épicos históricos e novelas românticas, formando a paisagem multicolor de estantes respeitáveis, onde, por exemplo, *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, *Vinte Mil Léguas Submarinas*, de Julio Verne, *A Ilíada*, de Homero, e *Os Miseráveis*, de Victor Hugo poderiam sem constrangimento dividir a mesma prateleira.

Da mesma forma, havia uma grande convergência entre os ambientes jornalístico e literário. Em 1856, quando lançou em folhetim seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, José de Alencar trabalhava no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro (onde mais tarde se empregariam Machado de Assis e Joaquim Manuel de Macedo). Foi neste formato que surgiu, também, a primeira incursão nacional na ficção científica. De acordo com Tavares, “A primeira obra [do gênero no Brasil] a ser citada nunca foi publicada em livro: é um folhetim escrito por Joaquim Felício dos Santos e publicado no jornal *O Jequitinhonha* (de Diamantina, MG) entre 1868 e 1872, sob o título de *Páginas da História do Brasil, Escritas no Ano 2000*. É uma obra satírica na qual o Imperador Pedro II é transportado para o ano 2000, onde (sic) testemunha a queda das monarquias em todos os países do mundo”³.

No mesmo ano de 1868, Joaquim Manuel de Macedo – autor de *A Moreninha* (1845), um dos romances mais lidos do século XIX – publicou o também popular *Luneta Mágica*, a história de um rapaz e seu par de óculos extraordinários, que pedagogicamente lhe permitem ver nítida e distintamente ora o mal ora o bem do mundo. A centralidade, nesta obra, de um objeto que oferece superpoderes chama a atenção para esta presença, no contexto literário da época, deste elemento narrativo que mais tarde se agregaria entre os clichês da ficção científica.

Em 1875, Augusto Emílio Zaluar, português de nascimento, escreve e publica no Brasil seu romance *O Doutor Benignus*, influenciado pelas obras iniciais de Júlio Verne, *Cinco semanas num balão* (1863) e *Viagem ao redor da lua* (1870). *O Doutor Benignus* é considerado o primeiro romance brasileiro no qual se exprimem claramente as várias convenções do gênero em formação: o

³ TAVARES, Bráulio. “As origens da ficção científica no Brasil” In: **DO Leitura**, São Paulo: Imprensa do Estado de São Paulo, n.º. 138, novembro de 1993, p.2.

cientista como protagonista, a máquina de ver o futuro e o primitivo mundo perdido. O estudioso Fernando Lobo Carneiro comenta que o romance antecipa algumas das preocupações da ficção científica moderna, por sua “entusiástica e irrestrita adesão” a algumas então recentes teses científicas, como a tese da pluralidade dos mundos habitados (em oposição à assumpção (sic) de que apenas a Terra abrigaria a vida), de Camille Flammarion, e “às então recentes teses de Darwin sobre a evolução das espécies”⁴. Na introdução à primeira edição do romance, Zaluar reivindica afiliação de sua obra ao que um jornalista anônimo de sua época chamou de ‘romance científico, ou instrutivo’⁵.

Causo atenta, no entanto, que no romance de Zaluar a reprodução de informações encontradas em compêndios de história natural substitui a especulação; e que “as aventuras vividas pelos personagens são passivas, sem que os heróis intervenham sobre a realidade do mundo (ao contrário do que faziam os protagonistas de Verne e Wells)”⁶, ajuntando que desta forma a obra se apresenta como “um legítimo romance científico brasileiro do século XIX (...), um produto tanto da imitação quanto da distância cultural sofrida pelo país em relação à Europa”⁷.

Esta distância – representada por um quadro de passividade em relação à produção científica-tecnológica, desarticulação entre a idéia de ciência e aquela de empreendimentos produtivos, além de falta de identificação entre a produção científica e seu lugar institucional – é um padrão observado por Causo numa série de obras da ficção científica nacional, em que a presença de artefatos científicos funcionará narrativamente como uma alavanca para intrigas amorosas ou, simplesmente, entretenimento de salão num âmbito privado e burguês. Além de entretenimento, o público leitor dos fins do século XIX buscava nos textos literários a atualização com as últimas tendências européias. Assim, muitos autores nacionais exercitaram-se no ‘novo estilo’ proposto por Julio Verne e H.G. Wells, cujas obras eram traduzidas para o português apenas um ou dois anos após seu lançamento nos países de origem. De acordo com Tavares, a literatura romântica européia, com sua tematização de magia oriental, estados alterados da

⁴ CARNEIRO, Fernando Lobo. “Comentários ao romance *O Doutor Benignus*.” In: **O Doutor Benignus**, p13. In: CAUSO, 2003, p 132.

⁵ TAVARES, Bráulio. “Stories of the Will-Happen: Science Fiction in Brazil”. **Foundation**, v. 28, nº. 77 (Autumn, 1999), 84-91, p. 85.

⁶ CAUSO, 2003, p 132.

⁷ *Ibid.*, p 134.

mente e pactos com o maligno, também estimulou o desenvolvimento das literaturas de estranhamento, entre as quais a ficção científica.

Um folhetim de Emília Freitas publicado em 1899, *A Rainha do Ignoto*, é o primeiro texto brasileiro com elementos de ficção científica publicado por uma mulher. Segundo Tavares, a história é passada na “Ilha do Nevoeiro, uma utopia feminista situada no litoral do Ceará (...) protegida do mundo exterior pelos poderes hipnóticos da Rainha, que é descrita como abolicionista, republicana e espírita”⁸. No final, a rainha morre de melancolia e a ilha é destruída pela erupção de um vulcão. Este é um dos primeiros exemplos de novela utópica brasileira, e também uma expressão literária explícita da busca feminina por um ‘lugar’ na sociedade – funcionando como uma crítica ao sistema político-social da época e como uma sugestão, embora controversa, do poder das mulheres de alavancar o desejado progresso nacional.

O humanismo e a rebeldia do abolicionista Henrique Maximiano Coelho Neto o levaram a questionar, através de sua extrapolação, o compromisso ético das ‘avançadas’ estratégias de negócio que, juntamente com as perspectivas de modernização, aportavam no país no final do século XIX. Tavares destaca dois contos, “‘Adão & Cia’, sobre lojas que vendem bebês no ano 2500; e ‘Nova Companhia’, onde uma empresa explora a caridade pública, indo ao extremo de quebrar as pernas dos indivíduos para transformá-los em mendigos mais convincentes”⁹, ambos reunidos na coletânea *Lanterna Mágica* (1899). Coelho Neto – fundador da cadeira número dois da Academia Brasileira de Letras – foi assim pioneiro na especulação quanto aos (des)caminhos do capital, tema constante em contundentes obras de ficção científica.

As possibilidades críticas oferecidas pela narrativa de especulação também foram aproveitadas por Machado de Assis, que incursionou pelas então raras histórias em que os cientistas e o método científico eram diretamente enfocados. O exemplo mais clássico é ‘O Alienista’ (1882), que em seu retrato das contradições das ciências da mente faz de Machado um pioneiro da ficção científica ‘soft’. Noutro texto, ‘Conto Alexandrino’ (1884), dois cientistas vivissecionam animais e seres humanos em busca da origem da desonestidade. Já em *Memórias Postumas de Bras Cubas*, além de vários outros contos, o estilo

⁸ TAVARES, Ibid.

⁹ Id., ibid.

realista é bordado com filigranas fantásticas. O autor fundou a Academia Brasileira de Letras e como tal ocupa um lugar central no cânone literário brasileiro. Quem sabe uma sua produção mais extensa utilizando os temas e possibilidades narrativas características da ficção científica não pudesse originar uma tradição brasileira no gênero? O vigor da narrativa machadiana tem magnetismo e estranhamento de sobra para suscitar as famosas ansiedades da influência. No entanto, isso não ocorreu.

O período pioneiro, do início do século XX até a década de 1950, foi caracterizado pela produção mais esporádica, autores consagrados por outro tipo de obra, e uma não segregação em relação ao restante da literatura instituída. Como regra, a coesão proveniente da influência estética entre os autores esteve praticamente ausente da ficção científica brasileira, cuja referência majoritária sempre foram as obras vinda de fora. A ponte entre fortes precursores e sucessores nacionais ainda vacila. Nenhum autor dedicou-se exclusivamente ao gênero – que, no Brasil, não chegava a dissociar-se dos romances góticos, surrealistas, de aventuras ou viagens – mas a maioria o exerceu como uma ligeira aventura expressiva. Podemos selecionar obras importantes e representativas entre aquelas que contêm elementos pertencentes à tradição da ficção científica, mas ainda hoje é difícil determinar o cânone do gênero no país. Ao contrário de uma tradição, perceberemos um panorama fragmentado, incursões individuais mais ou menos reincidentes, autores que pouco dialogam entre si.

Dentre as primeiras obras de ficção científica do começo do XX, as novela utópicas tiveram uma forte expressão no período de 1909 a 1929. Há vários exemplos, e Tavares começa listando *São Paulo no Ano 2000, ou Regeneração Nacional: Uma Crônica da Sociedade Brasileira no Futuro* (1909), de Godofredo Emerson Barnsley, no qual o protagonista dorme em 1909 e acorda em 2000, sendo guiado por um homem mais velho neste passeio *flanêur* pela cidade do futuro. *O Reino de Kiato: No País da Verdade* (1922), publicado por Rodolfo Teóphilo através da Lobato & Co. Editores, descreve um país ideal onde a eliminação do álcool, da sífilis e do tabaco, assim como a melhora na dieta e a utilização de roupas adequadas, curaram todos os males da sociedade. O livro de Teóphilo antecipa diversas questões presentes na plataforma do ‘1º Congresso Brasileiro de Eugenismo’, realizado no Rio de Janeiro em 1929.

Em 1918 Monteiro Lobato já havia publicado a série de artigos ‘Problema Vital’ através da Sociedade Eugênica de São Paulo (versão nacional da Eugenics Society, de Londres). Com *O Presidente Negro, ou O Choque das Raças* (1922), o autor assume seu papel de destaque no pensamento eugênico e higienista da época – embora, ao contrário, este não seja o aspecto predominante no conjunto de sua obra. A mistura de elementos utópicos e folhetinescos de *O Choque das Raças* resulta num dos exemplos mais completos da convergência entre a literatura e este projeto então acalentado por alguns círculos da sociedade brasileira.

Já em *Sua Excelência a Presidente da República no Ano 2500* (1929), Adalzira Bittencourt imagina um Brasil futuro também eugenista, mas governado por mulheres. Nesta fábula, outra tentativa de estruturar uma plataforma feminista, a Presidente da República de um Brasil racista e xenófobo, doutora diplomada em Medicina e Direito, governa o país com pulso forte, e embora sob grande dor não hesita em assinar a sentença de morte do amado que conhecera por correspondência, ao descobrir que ele nascera aleijado. A eugenia é justificada pela aparente objetividade do discurso médico. Num Brasil cuja única oferta de formação científica era a medicina, esta tornava-se a forma dominante de ciência, e em conjunto com o direito constituía o cerne do saber. Repare-se que, num feminismo incipiente, Bittencourt se esforça para ultrapassar os clichês que associavam a mulher a uma atitude por demais romântica e subjetiva, revestindo suas personagens de uma dureza e objetividade vistas tradicionalmente como masculinas. Em seu artigo “The Eugenics Movement and Utopian Literature in Brazil 1909-1929”, Ginway chama a atenção para o fato de que “Unlike the literary classics of the period 1909-1929 such as Lima Barreto’s *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1913) and Mário de Andrade’s *Macunaíma* (1928) that contest concepts of blind nationalism and embrace the multiplicity of racial and national identity, Brazilian utopias resonate with the more conservative political agenda that forms part of early twentieth-century Brazilian thought”¹⁰.

A aventura é um elemento quase ausente nas utopias ou narrativas ‘futuristas’ deste período, uma vez que os autores estavam mais focados na moral da história do que em divertir os leitores. Contudo, a partir de meados de 1920, sob a influência direta de Edgar Rice Burroughs, Jack London e Arthur Conan

¹⁰ GINWAY, 1997-c, p. 1.

Doyle, além de Júlio Verne e H.G. Wells, os escritores brasileiros começam aos poucos a explorar as possibilidades oferecidas pela literatura de aventuras, que então se mistura à tendência utópica desenvolvida anteriormente.

Segundo Tavares, *A Liga dos Planetas* (1923), de Albino José Ferreira Coutinho, é a primeira obra brasileira a tematizar uma viagem espacial. A narrativa descreve uma expedição que visa criar uma ‘liga dos planetas’ entre Marte, Vênus e Brasil (sic). Causo descreve: “o objetivo da missão é satírico: incapaz de encontrar recursos humanos num Brasil corrupto e endividado com os gastos realizados durante a I Guerra Mundial, o Presidente da República solicita ao herói que vá encontrar em outros mundos a gente da qualidade que ele precisa. Por fim, toda a potência tecnológica brasileira é minada pelo recurso que dá forma ao romance: o sonho. Nosso herói não *faz* nada – ele apenas sonha”¹¹. A novela apresenta duas principais tendências das narrativas futuristas brasileiras da década de 1920: o clichê do sonho e a idéia de que o problema central do Brasil jazia na má qualidade da população.

Na extrapolação aventuresca de Gastão Cruls, *A Amazônia Misteriosa* (1925), uma expedição pela selva é recebida por um pesquisador alemão que realiza experiências fisiológicas em seres humanos – nota-se claramente a influência de *A Ilha do Dr. Moureau* (*The Island of Dr. Moureau*, 1896), de Wells¹². Mais autores se aventuraram pelos tramas e temas das viagens fantásticas. Em *A Republica 3000* (1930 – renomeada como *A filha do Inca* em 1949), Menotti del Picchia mistura aventura e utopia tecnológica. Causo repara no sabor nostálgico do final da história: “Num *continuun* de mobilidade – o movimento do passado, para o presente e o futuro – eles [os protagonistas] escolhem a *imobilidade* de uma existência celebrada pelo *ethos* rural brasileiro das décadas de 1920 e 1930”¹³ (grifos do autor). Em 1936, Del Picchia lança seu *Kalum*, sobre um reino subterrâneo habitado por minúsculas mulheres louras.

Tavares aponta para outras obras. *Zanzalá e o reino do céu*, de Afonso Schmidt, foi primeiro publicado em *O Estado de São Paulo*, em 1928, para aparecer no mesmo jornal numa versão expandida de 1936 e finalmente ser lançado em livro, em 1938. O romance descreve uma comuna interiorana, vivendo

¹¹ CAUSO, 2003, p. 146.

¹² Ibid, pp. 174-5.

¹³ Ibid, p. 192.

numa espécie de ‘idade da inocência’ que inclui viagens interplanetárias e a colonização do sistema solar. A história se passa em 2028, em um mundo em que a Europa, devastada pela guerra, se barbarizou. No interior do Estado de São Paulo vivem os *caborés*, bárbaros de ascendência européia que pegam em armas contra a organizada e pacífica sociedade brasileira de então. No final, os *caborés* são detidos – mas sem o uso de violência.

O romance de Érico Veríssimo *Viagem à Aurora do Mundo* (1939) é centrado em uma máquina de ‘Raios Z’ que ao contrário de *A Máquina do Tempo* (*The Time Machine*, 1898), de Wells, não proporciona viagens, mas apenas a *visualização* do futuro e do passado. O romance revela uma influência marcante do Lobato de *O Choque das Raças*, e alguns recursos são aproveitados após uma leve adaptação. Há alguma aventura na história, mas aqui o conceito de romance instrutivo é mais explicitamente presente; a obra contém várias informações didáticas sobre paleontologia e geologia.

Já Berilo Neves especializou-se no potencial especulativo da sátira, a qual podemos avaliar em suas coletâneas de contos, como *A Costela de Adão* (1929), *A Mulher e o Diabo* (1931) e *Século XXI* (1934). Aparatos futuristas são presença constante nestas ficções curtas, e o conceito de futuro é normalmente empregado de forma solta, com histórias que acontecem ‘no ano 2002’, ‘no século trinta e cinco’ ou ‘no ano 5432’ etc. Neves abordou o universo da alta classe média do Rio de Janeiro, com seus casamentos, adultérios, ciúmes, casos e festas elegantes – dando vazão a sua famosa misoginia, eternizada em máximas como “A criança ri porque ainda não sabe nada, a mulher ri porque já sabe tudo” ou “O casamento é a arte de transformar uma rosa num repolho”.

O autor chegou a vender dezenas de milhares de exemplares. Relata Causo: “As dezenas de contos de FC produzidos por Berilo Neves e a forma como foi associado ao gênero de Verne e Wells – as expressões ‘fantasia científica’ e ‘fantástico-científico’ são também muito repetidas – sugerem ter sido ele o primeiro autor brasileiro a dedicar-se de maneira mais sistemática à ficção científica. Essa hipótese contradiz a afirmativa de Raimundo Menezes, no verbete sobre FC no seu Dicionário literário brasileiro (1969 [p. 1463]), de que Jerônimo

Monteiro (1908-1970) teria sido o primeiro; afirmativa que tem sido repetida desde então.”¹⁴

Tal sucesso atraiu pelo menos dois escritores para o gênero. Gomes Netto publicou duas coletâneas com contos de ficção científica e literatura convencional: *A Vida Eterna* (1932) e *Novelas Fantásticas* (1934); esta última no mesmo ano em que Epaminondas Martins lançou seu *O Outro Mundo* (1934), a fábula interplanetária de um robô que viaja a Saturno. Tavares informa, entretanto, que estes escritores não chegaram a atingir a mesma popularidade de Neves.

Inicialmente publicados em jornais e revistas – e reunidos em livro na década de 1930 – os contos curtos de Humberto de Campos são mais um exemplo do sincretismo característico às experimentações do gênero, não apenas no Brasil. Neste caso, entre as convenções da fantasia e os elementos da ficção científica. Em “Os olhos que comem carne” (em *O Monstro e Outros Contos*, 1932), por exemplo, um homem cego começa a enxergar com visão de raios x após uma operação. “O Feminismo Triunfante, ou Diário de um Rapaz Solteiro em 1960” (em *Sombras que Sofrem*, 1934), descreve um mundo futuro dominado pelas mulheres, após ‘a Revolução Feminina de 1952’.

A cultura de massa brasileira emergia vigorosa na década de 1930, através de jornais, revistas em quadrinho e principalmente no *boom* do rádio por todo o país. Datam desta época as primeiras expressões do gênero no meio massivo – via de regra relacionadas a modelos importados dos EUA. Conta-nos Léo Godoy Otero: “as primeiras novelas [de ficção científica] a floravam, difundidas através do rádio, sob sua forma estereotipada de divulgação, com muito de Flash Gordon e Buck Rogers, perfeitamente conhecidos da história em quadrinhos, porém com alguma ‘seriedade’ a mais que aqueles ‘comics’ norte-americanos”¹⁵. A seriedade apontada por Otero talvez se refira ao caráter educativo já então atribuído ao gênero por muitos de seus leitores e escritores.

A importante participação de Jerônimo Monteiro na ficção científica do Brasil começou nesse contexto, roteirizando um programa de rádio, como descreve o também roteirista Rudyard Leão: “Com o patrocínio do café Jardim,

¹⁴ Ibid, pp. 163 e 314.

¹⁵ OTERO, Léo Godoy. “Autores brasileiros de ficção científica” In: **DO Leitura**, São Paulo: Imprensa do Estado de São Paulo, nº. 138, novembro de 1993, p. 6.

começou em 1937 a transmissão em episódios semanais das Aventuras de Dick Peter, primeiramente pela Rádio Difusora e depois, Rádio Tupi, ligada aos Diários Associados em São Paulo. O programa atingiu enorme popularidade projetando a ficção científica do escritor e jornalista paulista Jerônimo Monteiro, criador do seriado, considerado um dos maiores autores do gênero no país. As histórias envolviam o detetive Dick Peter em confrontos com bandidos assassinos caçadores de tesouro, civilizações perdidas no tempo, renascidas através de aparatos tecnológicos preservados em subterrâneos ou contra homens invisíveis, criados por cientistas malucos. A narrativa transparente e dinâmica despertava o interesse pelas aventuras, criando um padrão de linguagem para o rádio.”¹⁶

A partir de 1938 *As Aventuras de Dick Peter* foram lançadas em 16 volumes sob o pseudônimo anglicista de Ronnie Wells (Tavares sugere: uma contração de Jerônimo e uma homenagem a H.G. Wells). A utilização do pseudônimo e do personagem norte-americanos fazem parte de uma jogada de *marketing* para identificar as histórias brasileiras com o universo da popular ficção científica dos EUA. Causo identifica esta estratégia ao conceito de ‘pseudotraduções’ descrito por Clive Bloom, a apropriação de uma demanda existente por um produto cultural específico da indústria estrangeira, o que também é um índice de que a cultura norte-americana era percebida como fascinante alienígena.

Monteiro, cujos demais pseudônimos foram J. Jeremias e Gilgamesh, já então escrevia em jornais e revistas, principalmente em *A Cigarra*, contos que mesclavam horror e ficção científica, em muitos deles batizando seus personagens com nomes brasileiros. A partir de *Três meses no século 81* (1947) o autor publicou diversos outros livros de ficção científica, boa parte dos quais voltado para o público infanto-juvenil.

De acordo com Tavares, não foi antes de 1940 que os escritores brasileiros demonstraram conhecimento da ficção científica proveniente dos magazines norte-americanos. Monteiro, considerado um dos país do gênero no Brasil, é uma exceção à regra e teve um papel chave no estabelecimento desta referência. Durante muito tempo ele foi o único autor declaradamente *a favor* de uma ficção científica nacional, contrapondo-se ao contexto literário elitista de São Paulo.

¹⁶ LEO, Rudyard C. “Ficção Radioativa”. Disponível em: <http://www.klepsidra.net/klepsidra18/ficçãoradioativa.htm>. Acessado em Outubro de 2004.

Monteiro destacou-se em vários campos da ficção científica brasileira, foi tradutor, escritor, editor, crítico e consultor do assunto.

A década de 1950 testemunhou o aparecimento da primeira revista nacional especializada no gênero. A *Cine-Lar Fantastic*, com doze números de 1955 a 1961, era uma versão do *digest* norte-americano *Fantastic*, publicado de 1952 a 1980. A participação brasileira no primeiro número limita-se a uma fantasia folclórica escrita pelo próprio editor da revista (“Moleque pardo – caboclo d’agua”, de Zoé Junior) e uma charge, mas a vontade de incrementar esta presença é comunicada através do anúncio do “Nosso Fantástico Concurso de Contos Fantásticos” (sic), que ofereceu prêmios em dinheiro e publicação na revista. O editorial da *Fantastic* pertenceu a Vero de Lima (1956-57), Manuel Campos (1958-59) e Nilson Martello (1960-61), que mais tarde se destacaria como autor no gênero. Neste momento, a ficção científica vendida no Brasil era basicamente aquela das traduções nacionais ou portuguesas das obras anglófonas publicadas em grande coleções dedicadas ao gênero, como a *Saraiva* e a longeva *Argonauta*.

2.2

Primeira Onda

Os anos 50 foram de grande otimismo para o Brasil. A promessa de ‘50 anos em cinco’, lema de JK, encarnava a crença comum no desenvolvimento da nação. Parecia então que o ‘gigante adormecido’ finalmente despertaria e que o Brasil estava em vias de realizar sua ‘vocação para potência’ mundial. A construção de Brasília, de arquitetura arrojada e projeto monumental, marcou e década e hoje materializa a expectativa de progresso e crescimento que animava o país. A Segunda Guerra Mundial teve muita relação com esta situação. O mercado interno se fortalecera durante e no período subsequente ao conflito, quando as nações desenvolvidas não puderam se concentrar nas exportações e as indústrias brasileiras tiveram de atender a demanda de uma série de produtos. Ademais, o alinhamento do Brasil com os EUA, o grande vencedor da Segunda Guerra, abriu muitas linhas de crédito para o país, às quais o Governo acorreu como de costume.

A euforia da expansão também estava presente no campo cultural, onde ocorria rupturas entre uma tradição considerada ultrapassada e os novos projetos criativos. O concretismo, na literatura dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, o

neo-concretismo de Ligia Clark e Helio Oiticica, a Bossa Nova e a música de protesto foram movimentos que, com raízes nos anos 50, fizeram-se presentes e desenvolveram-se até a década seguinte. Em *Da Bossa Nova à Tropicália*, Santuza Cambraia Naves, escreve que, de maneira geral, “tratava-se de superar o subdesenvolvimento através de uma postura positiva com relação à indústria e à mídia que permitisse aos artistas intervir nestas esferas em prol de uma transformação da sociedade”.¹⁷

A aparente pujança econômica, a construção do parque industrial e um dia a dia cada vez mais infestado de *gadgets*, como carros e eletrodomésticos, familiarizava o brasileiro com a idéia de progresso tecnológico. Por outro lado, as bombas de Hiroshima e Nagasaki já haviam revelado a todos os perigos da Ciência. E o lançamento do *Sputnik* em 1957 não poderia deixar de causar grande sensação. A Guerra Fria e a conseqüente corrida espacial entre EUA e União Soviética tiveram um papel importante na disseminação de um imaginário interplanetário que forneceu vários ícones à ficção científica, como os foguetes, os astronautas e os alienígenas. A tensão política, no entanto, alimentava uma paranóia de invasão e destruição. Havia no clima da época uma espécie de contagem regressiva: que destino o futuro reservava à humanidade? O mistério parecia prestes a se revelar. A expectativa de encontro com o ‘outro’ causava ao mesmo tempo curiosidade e temor.

A década de 1950 também testemunhou um *boom* no mercado editorial brasileiro, que se expandiu e incorporou novos modelos de negócio. As prateleiras estavam repletas de lançamentos, entre os quais várias traduções de romances e contos de ficção científica, na extrema maioria anglófonos. O imaginário científico e espacial certamente estimulava a demanda por esta literatura. Escritores de peso como A. E. Van Vogt, Robert Heinlein, Arthur C Clarke, Isaac Asimov e Ray Bradbury já eram bastante conhecidos pelo público brasileiro da época. Ademais, os clássicos Verne e Wells continuavam sendo reeditados – embora Verne já houvesse migrado para as prateleiras infanto-juvenis.

Este cenário terminou por alavancar, logo no final da década, a primeira fase de produção relativamente consistente de ficção científica no Brasil, assim como o debate em torno do gênero. Dois eventos marcaram esta virada. O primeiro foi a publicação, em 1959, da antologia *Maravilhas da Ficção Científica*

¹⁷ NAVES, 2001, p 30.

(Cultrix), organizada por Wilma Pupo Nogueira Brito e pelo renomado crítico e escritor Mário da Silva Brito. Na apresentação da obra, Silva Brito chamava a atenção do ambiente literário para aquele ‘novo gênero’ que em suas palavras “dá a dimensão da perplexidade do homem na hora histórica em que vive”¹⁸, atraindo tantos leitores no Brasil e no mundo. Suas idéias tiveram ressonância e foram refletidas no discurso de varios entusiastas da ficção científica daquele período.

O segundo evento foi o lançamento de *O Homem que Viu o Disco Voador* (Livraria Martins), de Rubens Teixeira Scavone. O autor, que na época era Promotor do Ministério Público do Estado de São Paulo e logo chegaria a Procurador de Justiça, procurou proteger sua respeitabilidade e não assumiu de imediato a autoria deste romance, publicado sob o pseudônimo anagramático e algo eslavo de ‘Senbur T. Enovacs’ – o que indica a baixa reputação da ficção científica já naquele momento. A resenha favorável de Maria de Lourdes Teixeira, mãe de Scavone e membro da Academia Paulista de Letras, foi fundamental para a boa recepção da obra. Entretanto, o acolhimento não foi consensual. Parte da crítica enraiveceu-se com a chegada do gênero no país, acusando-o de colonizador e escapista. O austríaco Otto Maria Carpeaux, um dos maiores críticos literários da época, foi um destes opositores mais agressivos. ‘Falem mal, mas falem de mim’: a polêmica impulsionou um caminho produtivo. Duas editoras nacionais, que já se destacavam na publicação de traduções de obras do gênero, começaram a lançar ficção científica de autores nacionais. A Edart Editora, de Álvaro Malheiros, em São Paulo, com a *Coleção Ciencificção*; e a Edições GRD, de Gumercindo Rocha Dórea, no Rio, com sua *Ficção Científica GRD*.

Dórea via a ficção científica como um fenômeno de grande importância e buscou atrair para o gênero alguns dos mais renomados escritores *mainstream* da época. Em 1960 o editor publicou *Eles Herdarão a Terra*, uma coletânea de contos de ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz – autora dos aclamados romances *Floradas na Serra* (1939), *Margarida La Roque* (1949) e *A Muralha* (1954). Em 1961, Dórea reuniu contos de autores nacionais e lançou a primeira *Antologia Brasileira de Ficção Científica*, com a presença de Antonio Olinto, Rachel de Queiroz, Fausto Cunha, a própria Dinah Silveira de Queiroz, entre

¹⁸ BRITO, Mario da Silva. “Introdução à Antologia ‘Maravilhas da Ficção Científica’”. In: CAUSO, S/d. Não Publicado.

outros¹⁹. A antologia estabeleceu definitivamente a chamada ‘primeira onda’ de produções do gênero. A alcunha ‘primeira onda’, referente à produção deste período, surgiu na tese pioneira de Dunbar, a primeira pesquisa universitária voltada para a ficção científica brasileira. Esta denominação é amplamente utilizada pela crítica nacional do gênero, cuja maioria de seus atuantes provém do *fandom* – e daí espalhou-se para a crítica norte-americana de Ginway e Bell – como podemos conferir em diversos trabalhos da primeira e na introdução à antologia *Cosmos Latinos*, de Bell e Molina-Gavilán.

Tanto a GRD quanto a Edart desenvolveram uma política de lançamento da ficção científica brasileira. Diversos volumes foram então lançados, como o romance *Fuga para Parte Alguma* (1961), de Jerônimo Monteiro; as coletâneas de contos *Noites Marcianas* (1960) de Fausto Cunha; *Diário da Nave Perdida* (1963) e *O homem que Adivinhava* (1966), de André Carneiro; *O Diálogo dos Mundos* (1965) de Rubens Teixeira Scavone; *Mil Sombras da Lua* (1968), de Nilson Martello; e *Comba Malina* (1969), de Dinah Silveira de Queiroz. A lista, não exaustiva, dá um panorama da variedade de títulos; há outros exemplos.²⁰

A GRD, em boa parte por conta de sua iniciativa pioneira e demais antologias – *Histórias do acontecerá* (1961)²¹ e *Além do Tempo e do Espaço: Treze Contos de Ficção* (1965)²² – acabou nomeando o grupo de escritores que publicou ficção científica ao longo da década de 1960, chamado ‘Geração GRD’. Muitos deles jamais haviam experimentado uma incursão no gênero, e o fizeram, além do convite inicial para antologia de Dórea, devido à curiosidade suscitada pela nova possibilidade de expressão – conforme ressaltou Rachel de Queiroz em uma entrevista a Dunbar.

A mentalidade característica da década de 1960 é visível em vários pontos. O idealismo provia as obras de um forte sentido lírico, enquanto a preocupação

¹⁹ Presentes no volume, na ordem de apresentação: João Camilo de Oliveira Tôres (introdução), André Carneiro, Antonio Olinto, Clóvis Garcia, Diná Silveira de Queiroz, Fausto Cunha, Jerônimo Monteiro, Lúcia Benedetti, Rubens Teixeira Scavone e Zora Seljan. Duas das pioneiras da FC brasileira, Rachel de Queiroz e Diná Teixeira de Queiroz, também foram, respectivamente, as primeiras a entrar no ambiente até então exclusivamente masculino da ABL, muito devido à atuação desta última.

²⁰ Para uma exposição mais completa, cf. TAVARES, 1992.

²¹ Com Leon Eliachar e Ruy Jungman, além de, novamente, Malheiros, Carneiro, Olinto, Seljan, Garcia, Dinah Silveira de Queiroz e Rachel de Queiroz.

²² Com Scavone, Monteiro, Ney Morais, Nelson Leirner, Nelson Palma Travassos, Antonio D’Elia, Walter Martins e Clóvis Garcia, Nilson Martello (antigo editor da *Cine-Lar Fantastic*) e o próprio editor da Edart, Álvaro Malheiros.

com a nacionalidade se refletia no uso do humor, da ironia e da sensualidade. Desta forma, o estilo e os temas da ficção científica brasileira haviam assumido seu diferencial em relação à expressão internacional do gênero. Mesmo antes da revista *New Worlds* institucionalizar no cenário inglês a estética *new age*, baseada em especulações instrumentadas pela psicologia, sociologia e antropologia, os escritores brasileiros, levados por motivos próprios, já desenvolviam proposta semelhante – fato também noticiado por Dunbar em sua tese de 1976.

Apesar do Golpe Militar de 1964, até meados dos anos 1970 praticamente não houve obras que abordassem frontalmente a mudança de regime. Curiosamente, o grupo de interessados na ficção científica abrigava elementos de posições políticas claras e antagônicas. O editor Gumercindo Rocha Dórea, à direita, participara ativamente do movimento integralista de Plínio Salgado, e num primeiro momento apoiava o novo Governo. Entretanto, a tendência política de muitos dos autores por ele publicados apontava para outra direção. Carneiro, por exemplo, era anarquista, fichado no DOPS e passou parte dos anos de chumbo fugindo dos militares – embora só tenha publicado obras com referências a esta experiência após a abertura.

Esta postura aparentemente apolítica dos autores desta primeira onda da ficção científica ocorreu em parte porque a questão chocante do golpe militar não havia mesmo assumido o centro do debate cultural naquele momento, sendo escamoteada por alguns anos, sob a hegemonia cultural de esquerda e o foco na questão do nacionalismo. O teatro de Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, produzido através dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, alienava-se do fato de que a direita já havia tomado o poder à força: continuava apresentando espetáculos para seus pares de classe média. Enquanto isso a música de protesto embalava a multidão, que demorava em atinar para a nova situação política. Povo e revolução eram figuras de retórica. Roberto Schwarz já explicava, à época, o sentido desta fragmentação simbólica: “Em seu conjunto, o movimento cultural destes anos é uma espécie de floração tardia, o fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições temporais já não existem...”²³ Flora Sussekind apresenta outro motivo pelo qual o teatro, a literatura e em certo ponto a música não foram uma preocupação da ditadura neste momento – a

²³ SCHWARZ, 1978, p.89.

ascensão, no país, do mais popular e persuasivo veículo de massa: “Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas seus possíveis espectadores tinham sido roubados pela televisão.”²⁴ Entre 1968 e 1979, esta mídia consolidara sua hegemonia cultural, sobretudo através das novelas da Rede Globo, emissora que recebera sua concessão governamental em 1965, no ano seguinte ao golpe da ditadura.

Culturalmente auto-confiantes, muitos dos autores que então se exercitavam no gênero pertenciam aos círculos literários *mainstream*, e apesar da incursão na literatura de gênero mantiveram a atenção às questões de estilo ligadas à literatura tradicional. A ficção científica poética do norte-americano Ray Bradbury causava sensação e tornava-se um modelo a ser seguido. Isto refletia a formação brasileira mais voltada para as ciências humanas, mas também uma preocupação com a atualidade. A memória da bomba atômica e dos perigos inerentes à aplicação da ciência animava o esforço brasileiro de conjugar a tecnologia aos valores humanistas, e mesmo religiosos (como na obra de Seljam).

A escrita da ficção científica tinha motivações diversas entre o grupo de escritores. Para autores como Rachel de Queiroz, Dinah Silveira de Queiroz, Olinto e Scavone, as possibilidades estéticas do gênero seriam motivo suficiente para atraí-los às experimentações, uma vez que eles tinham lugar estabelecido na elite literária nacional. O radicalismo da esquerda, em grande parte um debate de jovens estudantes, não lhes punha nada em perigo a posição; o governo, por sua vez, jamais censurou estrangeirismos que não lhe ameaçassem. Carneiro, sempre afeito ao questionamento dos padrões aceitos de comportamento, enxergava na ficção científica um veículo ideal para sua expressão artística, como ainda o faz. Em 1971 Cunha chegou a definir a ficção científica como uma maneira de ‘libertar a mente’.²⁵ Já Monteiro, finalmente via parte do seu sonho de propagação do gênero realizar-se – sua atuação no rádio, na literatura infantil, enfim, sua militância pelo desenvolvimento da ficção científica em termos comerciais, fazia dele um *outsider* da cultura considerada séria. O grupo de autores de ficção científica da década de 1960 era diverso. Assim como o tropicalismo, na música,

²⁴ SUSSEKIND, 1985, p. 14.

²⁵ In: Anônimo, Uma explicação sobre a ficção científica. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1971.

guardando-se as evidentes proporções e particularidades, a ficção científica nacional misturava elementos da cultura brasileira com elementos internacionais, além de considerar muito positivamente, numa perspectiva internacional e de vanguarda, o ‘valor absoluto do novo’.

Os entusiastas da ficção científica escrita pelos medalhões das letras brasileiras vislumbravam para o gênero um futuro brilhante, estética e socioculturalmente. Era uma conciliação paradisíaca: estávamos na onda da ‘literatura do futuro’, mas continuávamos fiéis a uma legítima tradição erudita e intelectual. A organização do primeiro *fandom* surgiu neste contexto otimista. Em 1965, Monteiro fundou a primeira Sociedade Brasileira de Ficção Científica. Mas o estabelecimento de uma comunidade em torno do gênero, ao mesmo tempo em que reuniu um grupo de autores e apreciadores dedicados, separou efetivamente este círculo do restante do ambiente literário nacional.

Através do exemplo e empenho de Monteiro e sua militância pela popularização da ficção científica, o gênero começou a tomar forma, distinguindo-se dos demais, desligou-se do *mainstream* literário e passou a existir como universo à parte, obedecendo a regras próprias e dialogando com um público especializado, nos moldes do *fandom* norte-americano. A pujante ficção científica dos EUA era o modelo que Monteiro sonhava aplicar ao Brasil. O lançamento de revistas *pulp* foi uma tentativa de concretizar este projeto. Assim, em 1968, Monteiro começou a editar para as Edições O Cruzeiro a revista *Galáxia 2000*, versão brasileira da norte-americana *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Dificuldades financeiras suspenderam a circulação da revista após os seis primeiros números. Em 1970 Monteiro voltou a editar, desta vez pela Editora Globo de Porto Alegre, a versão de outra revista norte-americana, o *Magazine de Ficção Científica*, baseada em *The Magazine of Fiction and Science Fiction*.

Em 1968, a luta armada organizada pelos grupos estudantis teve como resposta uma violenta onda de repressão governamental. A promulgação do AI 5, chamado ‘golpe dentro do golpe’ dos oficiais da ‘linha dura’, inaugurou uma violenta era de perseguições políticas, que calou os brados revolucionários esquerdistas. No ano seguinte ocorria o sequestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick por jovens de esquerda e também a violenta ação repressiva de direita, a ‘Operação Bandeirantes’. Enquanto isso, os EUA chegavam à Lua e a Guerra Fria continuava causando tremores. Entre dezembro de 1968 e abril de

1970 a revista *Veja* publicou nada menos que oito capas enfocando a corrida espacial. A atualidade assumia um tom de ficção científica – bélica.

Foi neste mesmo 1969 que José Sanz, habitual tradutor do gênero, conseguiu junto ao Governo a verba que viabilizou o *Simpósio Internacional de Ficção Científica* no Copacabana Palace, durante o *II Festival do Filme*. Stanley Kubrick havia acabado de lançar sua obra prima, *2001, Uma Odisséia no Espaço* (2001, 1969), baseado na obra de Arthur C. Clarke – escritor homenageado no evento. A aprovação do simpósio testemunha tanto a influência política de Sanz quanto a efervescência em torno do assunto. Além do mais, o país não estava exatamente em necessidade financeira: em 1965 o FMI proveu ao recém auto-empossado Governo Militar uma soma de U\$125 milhões, endossando o golpe/revolução. Causo chama a atenção para um discurso proferido pelo escritor e editor norte-americano Frederik Pohl, em que este alude à situação política do país ao sugerir a importância da ficção científica nos EUA durante o período macartista.

Após o simpósio, o Instituto Nacional de Cinema publicou um volume com as palestras proferidas pelos convidados, vários dos mais renomados autores e pesquisadores mundiais de ficção científica. O livro, uma edição bilíngüe, sintomaticamente não trouxe nenhuma participação de brasileiros²⁶ — embora, conforme nos conta Causo, André Carneiro tenha dado a palestra de encerramento. “Nós debatíamos sobre *2001*, que todo mundo já tinha lido e podia comentar. Quem iria falar sobre o conto ‘A escuridão’, de André Carneiro, escrito em português, que nenhum dos convidados tinha a menor idéia do que se tratava?”²⁷ — argumenta Carneiro, ajuntando que havia um grande clima de reverência aos autores estrangeiros, e obras produzidas no Brasil não foram sequer citadas. Desta forma, embora tenha demonstrado a familiaridade nacional com os principais autores da ficção científica internacional da época, este evento pioneiro não significou a menor atenção para a produção nacional. Em *Histoire de la Science Fiction Moderne*, lançado por Sadoul em 1973, o crítico, que esteve no

²⁶ Estão presentes Forrest J. Ackermann, Brian W. Aldiss, Poul Anderson, J. G. Ballard, Alfred Bester, Robert Bloch, John Brunner, Harlan Ellison, Luis Gasca, Harry Harrison, Robert A. Heinlein, Damon Knight, Sam Moskowitz, Frederik Pohl, Wolf Rilla, Jacques Sadoul, A. E. van Vogt, Kate Wilhelm, e Arthur C. Clarke, que foi homenageado juntamente com o diretor Stanley Kubrick.

²⁷ CARNEIRO, André. Entrevista concedida a Fabiana da Camara G. Pereira. Curitiba, 16 de outubro de 2003.

evento, exhibe fotos e alguns dados a respeito do simpósio, mas os autores nacionais, muitos deles com vários livros lançados à época, são mantidos no anonimato.

Um ano antes Carneiro lançara o primeiro livro nacional dedicado à crítica e ao estudo da ficção científica, inclusive a brasileira. Parte desta *Introdução ao Estudo da Science-fiction* buscava combater às visões críticas contrárias ao gênero, como aquelas de Carpeaux e Wilson Martins. Com tudo isso, 1969 também foi o ano em que Gumercindo Rocha Dórea teve de encerrar a primeira fase da ‘Ficção Científica GRD’. Antes de adotar sua política de publicação de ficção científica nacional, a editora havia lançado escritores como Rubem Fonseca e Nélida Piñon, conquistando respeito e um razoável sucesso de público. Mas a devoção ao gênero de pouca projeção e retorno agora consumia a fortuna pessoal do dono e editor. Dos autores da Geração GRD, apenas Carneiro, Cunha e Scavone continuaram a escrever ficção científica.

Logo em seguida, em 1970, a morte de Monteiro resultou no fechamento do *Magazine de Ficção Científica* (que também não rendera o retorno financeiro esperado) e no fim das atividades da Sociedade Brasileira de Ficção Científica – comprovando que a existência e continuidade de ambos dependeu crucialmente de sua ação individual. Além do impasse financeiro e da ausência da figura chave de Monteiro, a repressão militar pode ter contribuído indiretamente para o fencimento da Sociedade Brasileira de Ficção Científica, pois após o AI 5 quaisquer reuniões públicas precisavam de autorização prévia. Em um artigo sobre ditadura e ficção científica, Causo cita o testemunho de Walter Martins que relembra a onipresença dos censores militares – mas ajunta: “Brazilian fandom, as far as I know, has never actually suffered from censorship or repression – at least nothing close to the experience of our neighboring fandom in Argentina, which lost one of its main names, German Oesterheld, to repression”²⁸.

2.3

‘Dispersando!’ – Vivendo uma Distopia Nacional

Segundo Flora Sussekind, foi a partir de 1975 que a censura ditatorial finalmente fechou o cerco sobre as editoras nacionais. Neste momento, a censura

²⁸ CAUSO, 1998, p. 319.

e a auto-censura políticas já atingiam em cheio os círculos intelectuais e parte da classe média. Algumas estratégias narrativas da ficção científica, como o deslocamento e a extrapolação, permitiram a alguns autores experimentar o gênero para endereçar de maneira satírica, mais ou menos segura e indireta, suas críticas ao Governo e à situação brasileira. Resulta que, na década de 1970, as convenções narrativas da ficção científica foram utilizadas, prioritariamente, como um instrumento de resistência.

Os autores desta época, assim como os da década anterior, possuíam renome em outros campos que não o da ficção científica. Por conta disso, além do caráter de resistência das obras, tais distopias tiveram bastante sucesso de público. Para Ginway, “muitos escritores brasileiros da corrente principal tentaram escrever ficção científica. [Mas] Realmente, o que eles acabaram escrevendo foi ficção distópica na tradição de *Nós* de [Evgeny] Zamyatin, *Admirável Mundo Novo*, de [Audous] Huxley e *1984* de George Orwell. Todos basicamente compartilham a mesma trama. Uma tecnocracia desumana impõe regras cruéis e impessoais à sociedade brasileira a fim de torná-la uma potência mundial (ou pelo menos regional). O personagem principal se rebela contra esse estado de coisas e a tecnocracia cai (ou não – dependendo do nível de cinismo do autor)”²⁹.

Em *Brazilian Science Fiction*, Ginway se contradiz, ao considerar estas ficções distópicas não apenas tentativas, mas parte do gênero que analisa. O uso das convenções da ficção científica em algumas obras brasileiras da década de setenta talvez tenha sido circunstancial, mas a estrutura do texto se sobrepõe à ‘pureza’ da intencionalidade do autor na caracterização do gênero. Por outro lado, a maioria destas distopias não contém a iconografia tradicional da ficção científica, o que, afinal, não é fundamentalmente necessário na identificação do gênero, conforme nos clarifica a conceitualização de Klein – segundo a qual o que importa é a centralidade temática da ‘técnica’ e da ‘ciência’ (sejam em sua ideologia ou representações) na construção da diegese. Finalmente, de acordo com Suvin e Gary K. Wolfe, a distopia é mais um sub-gênero da ficção científica.

A maioria da ficção científica brasileira deste período aponta para os perigos inerentes à tecnologia, que nas mãos do regime totalitário se tornava um eficaz instrumento de controle e repressão políticos, além de uma aliada no

²⁹ NEVES, José Carlos. ‘Uma entrevista com Libby Ginway’. In: **Megalon** – Ficção Científica e Horror, ano XVI, no. 70, Dezembro de 2003. Entrevista.

desenvolvimento econômico *par et à toute force*, resultando numa considerável legitimização da tecnoburocracia ditatorial. Propagandeando o ‘milagre brasileiro’ do governo de um Emílio Garrastazu Médici, a ditadura vinculava-se ao mito da grandeza nacional e justificava a brutalidade de seus métodos através de uma pletera de dados sobre o crescimento e o desenvolvimento do país. O excesso de burocracia e estatísticas foi um tema bastante alegorizado nas distopias deste período, que também enfocaram o clima de terror suscitado pelas violentas perseguições políticas, a superpopulação, a Guerra Fria, a ameaça atômica e os perigos de uma catástrofe ecológica.

Em *Fazenda Modelo – Novela Pecuária* (1974), Chico Buarque descreve uma fazenda tecnocrata – e revela influências explícitas de George Wells em *Revolução dos Bichos* (*Animal Farm*, 1945). Os personagens são estereotipados; cenário e enredo, satíricos. No final do livro, numa última ironia à guisa de disfarce para a censura (ou vice-versa), uma ‘bibliografia técnica’ lista livros sobre pecuária e agricultura. O autor era um dos artistas brasileiros mais perseguidos pela ditadura. O Teatro Galpão, que abrigava sua peça *Roda Viva*, foi invadido e depredado em julho de 1968. Atores e técnicos da produção foram então espancados pelo Comando de Caça Militar aos Comunistas. Em 1974, ano da publicação de *Fazenda Modelo*, o autor adotou os codinomes Julinho de Adelaide e Leonel Paiva, para que suas músicas fossem liberadas pela censura.

Adaptação do Funcionário Ruam (1975), do advogado, escritor e produtor cultural Mauro Chaves, é uma ambígua distopia tecnocrática cuja narrativa aborda os ardis da lavagem cerebral, colocando em questão a ‘realidade’ apreendida pelo personagem (como em Orwell e Zamyatin). A saga de Ruam tematiza as reações paranóicas às perseguições ditatoriais. Por outro lado, a ambigüidade da visão de mundo do protagonista complexifica o simplismo da visão política da época, dividida entre os maniqueísmos positivistas de esquerda e direita. A estrutura do romance, em que protagonista e leitor não têm certeza do significado do desfecho (Ruam pode ter sido bem sucedido ou cooptado), aponta para um dos principais desafios das tendências narrativas contemporâneas: a hesitação diante das interpretações discursivas, redundando numa incapacidade de desenvolver novas propostas. Tanto a questão da paranóia quanto a da ‘impossibilidade teleológica de desenlace’, também podem ser percebidas, no Brasil dos anos setenta, na poesia de mimeógrafo dos poetas do ‘desbunde’.

Ginway acrescenta que “*Adaptação do funcionário Ruam* takes the corruption of language farthest by creating the ‘Grande Língua Universal Brasileira’ (sic) or GLUB, which in itself sounds like onomatopoeic garble”³⁰. Para a pesquisadora, a corrupção da linguagem nos romances distópicos da década de setenta é uma extrapolação crítica da censura e manipulação do discurso operados pela ditadura; sugere-se que a interferência governamental na expressão popular transbordaria do campo ideológico para o lingüístico. Ginway também lembra que a tendência de proliferação de acrônimos e termos técnicos foi antecipada por Rubem Fonseca no conto ‘O Quarto Selo’ (in: *Lucia McCartney*, 1969), onde o autor usa termos como ‘DEPOSE – Departamento de Polícia Secreta’, ‘FUVAG – Favela de Alto Gabarito’, entre outros.

Em *O Fruto do Vosso Ventre* (1976), Humberto Salles conta a história de uma ‘ilha’ cujo ‘dirigente’ recebe a assessoria de um grupo de técnicos para resolver o problema de superpopulação e fome iminente. O Governo manipula a opinião dos cidadãos através de uma ‘cadeia integrada de rádio e televisão’, para convencê-los das vantagens da solução escolhida: um projeto de aborto coletivo a ser realizado pelo ‘Departamento de Controle da Natalidade e Planificação Matrimonial e Ligações Correlatas’, ou ‘Deconplamlic’. Com esta obra Salles ganhou o Prêmio Jabuti de 1977 na categoria ‘Romance’. No mesmo ano, o crítico Wilson Martins, antigo e ferrenho adversário do gênero, também foi laureado, na categoria de ‘Estudos Literários’, com seu ensaio ‘História da Inteligência Brasileira’. Concedido anualmente pela Câmara Brasileira do Livro, desde 1959, o Prêmio Jabuti já havia se estabelecido como o mais importante da literatura brasileira. Este era um prêmio tradicional em meio a um novo e rico universo de premiações, concursos e co-edições alavancado a partir de 1975 com a divulgação da ‘Política Nacional de Cultura’, formulada por Ney Braga e pelo MEC. Esta política reviveu a estratégia cultural adotada pelo Governo Vargas, cooptando autores através de patrocínio e normatização estatais. O julgamento dos discursos mais adequados, um estímulo paternalista, constituía a face positiva da repressão – no sentido foucaultiano.

Em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* (1976), Maria Alice Barroso tematiza a inconsistência do conceito de educação no Brasil. Ginway também aponta que o romance “criticizes the new mindless popular literature, the power of tv

³⁰ GINWAY, 2004, p. 134.

governmental control of the mass media, and distance learning through television”³¹. Já *Asilo nas Torres* (1979), de Ruth Bueno, se passa em Saturno, onde uma elite tecnocrática, por conta da necessidade sempre premente de agradar a seus superiores, se vê enredada numa crescente e perigosa dependência dos aparatos tecnológicos. Ginway percebe que o romance “mocks the use of statistics and data collection as substitutes for intellectual pursuit and knowledge”³². Era patente a curta visão governamental na área da cultura, refletida no fracasso de projetos milionários como o Mobral, Movimento Brasileiro de Alfabetização. Criado no governo Costa e Silva em 1967, o Mobral visava reduzir a 10% (um nível considerado satisfatório pela UNESCO) o índice de analfabetismo na faixa de 12 a 35 anos. Contudo, o sistema básico de ensino continuou obliterado e a fábrica nacional de analfabetos seguiu funcionando a pleno vapor. Embora tenha havido quem louvasse o programa, como a dupla sertaneja de arautos do regime Tonico e Tinoco, em sua canção *Bendito seja o Mobral*. Enfim, a epítome da atitude militar na área da cultura foi a ameaça do Coronel Darci Lázaro, que após invadir a Universidade de Brasília em 1964, prometeu “acabar com a cultura” caso esta atrapalhasse os militares a “endireitar o Brasil”.

Esta faceta da ditadura também é representada em *Não Verás País Nenhum* (1982), de Ignácio de Loyola Brandão, em que um ex-professor universitário e burocrata de baixo escalão de repente perde todos os seus direitos civis e é banido de seu casulo pequeno burguês para um mundo de paranóia (note-se a onipresença da sensação) e *apartheid* social, passando a sobreviver entre mutantes e desvalidos. Gregório Dantas, membro do *fandom* português, descreve o universo do livro: “a ordem, obtida pelo Esquema – o sistema governamental em vigor – [é dada] através de expedientes comuns ao gênero FC: uma propaganda ostensiva, capaz de transformar a destruição da Amazônia, agora um gigantesco deserto, na 9ª maravilha do mundo; a eliminação da memória coletiva, através da proibição de livros, jornais, perseguição aos professores e fechamentos das universidades; [há] áreas delimitadas para cada classe social; centralização total do poder em uma

³¹ Ibid., p. 135.

³² Ibid., p. 135.

elite que domina e tem liberdade irrestrita de comando, acesso à informação e se mantém protegida das pestes e da temperatura abrasadora”³³.

Analisando *Asilo nas Torres e Não Verás País Nenhum*, Causo atenta que “[t]hese two novels deal more with some side effects of the dictatorship – the rising of that technocratic class, police brutality, bureaucratic arbitrary acts, etc. – avoiding a direct approach or overt criticism either to militarism or to the dictatorial rule”³⁴. Esta observação pode ser aplicada às demais obras do período, que abordavam os problemas do Brasil, mas – como sugere a metáfora de *Fazenda Modelo* – furtavam-se a ‘dar nome aos bois’. Causo cita *A Invasão* (1979), de José Antonio Severo – sobre uma invasão brasileira em Angola visando libertar este país da milícia cubana – juntamente com *A Guerra dos Cachorros* (1983), do mesmo autor, como as primeiras ficções especulativas do Brasil ditatorial a abordarem diretamente o tema militar.

Vários outros autores publicaram distopias e sátiras neste período, como Anatole Ramos (*O Planeta do Silêncio*, 1974); Gerald Izaguirre (*Espaço Sem Tempo*, 1977), que no ano seguinte à publicação do romance assumiu a diretoria da *WORLD SF*; Plínio Cabral (*Umbra*, 1977); Dolabella Chagas (*Miss Ferrovia 1999*, 1982); e Orígenes Lessa *O Edifício Fantasma* (1984) – nesta sua última obra, publicada três anos após sua eleição para a Academia Brasileira de Letras, Lessa narra o desaparecimento de quatrocentas pessoas no interior de um prédio de apartamentos em Copacabana; e Paulo Leminski (*Agora é que São Elas*, 1984) – neste livro, o tradutor de James Joyce e Samuel Beckett, entre outros, mistura uma linguagem crua a referências eruditas e científicas.

Flora Sussekind chama a atenção para o significado da convivência, neste momento histórico conturbado, de tendências literárias geralmente consideradas divergentes, como o fantástico e o naturalismo, a literatura social e o subjetivismo autobiográfico. Elas se dedicariam, aí, a funções compensatórias. “Isto é: dizer o que a censura impedia o jornal de dizer, fazendo em livro as reportagens proibidas nos meios de comunicação de massa; a produzir ficcionalmente identidades lá onde dominam as divisões, criando uma utopia de nação e outra de sujeito,

³³ DANTAS, Gregorio. “Uma Ficção Científica de 3º Mundo”. Disponível em: <http://ficção.online.pt/E-nigma/criticas/naoveraspaisnenhum.html>. Acessado em julho de 2004.

³⁴ CAUSO, 1998, p. 317.

capazes de atenuar a experiência cotidiana da contradição e da fratura”.³⁵ Convergência para um neonaturalismo, no qual a significação narrativa refere-se continuamente ao contexto da obra. Cada história busca então refletir a História, o Brasil e a atualidade de um ponto de vista, via de regra unívoco. O eixo do texto literário migra do trabalho com a linguagem para a busca da referência – recalca-se a ficcionalidade em prol do documental. Para Flora, as certezas apriorísticas desta literatura-verdade terminam por reduzir a complexidade e o alcance de sua voz. Tais romances tornariam-se um reflexo em negativo das estratégias discursivas simplistas do próprio regime. Em resumo: “Se a cooptação é a caracimete da censura, o mesmo se pode dizer das relações entre as parábolas e reportagens romanceadas.”³⁶

Assim, a ambiguidade de *Adaptação do Funcionário Ruam*, de Chaves, contrasta com o quadro geral. Outra exceção seria um romance como *Piscina Livre* (escrito em meados da década de 1970 e publicado em 1980³⁷), do veterano André Carneiro. Segundo Ginway, tanto este livro de Carneiro quanto o conto ‘Exercícios de Silêncio’ (1983), de Finísia Fideli, apesar de ambos terem protagonistas masculinos, antecipam certa tendência feminista na ficção científica brasileira. Diversas obras de Carneiro se encaixam na observação de Ginway. A trajetória deste autor, sua temática anarquista, psicanalítica e sexual, refletia a busca de liberdade política conjugada à exaltação dos instintos naturais, característica dos *hippies* e da contracultura. Carneiro manteria-se fiel ao ideário humanista que caracterizou a geração GRD. Por outro lado, sua ênfase na questão do sexo, muitas vezes acompanhada de descrições cruas, antecipa a estética cyberpunk, que tem lugar a partir dos anos 1980 – embora desta divirja ao enfatizar a utopia em oposição às narrativas niilistas. *Amorquia* (1991), por exemplo, descreve uma sociedade futura na qual a questão sexual se resolve a partir do ensino e prática do sexo nas escolas e a compreensão da fidelidade como uma doença mental. Torna-se complexo localizar cronologicamente a multifacetada obra de Carneiro, inclusive porque, devido ao fantasma de perseguições políticas, o autor produziu obras que mantiveram-se engavetadas por

³⁵ SUSSEKIND, 1985, p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ Dunbar cita o trabalho de Carneiro na introdução á sua tese, comentando que o autor havia preferido mantê-la na gaveta para evitar problemas com a censura – que de fato afrouxou com a anistia de 1979.

décadas antes de sua publicação, como é o caso de muitos contos publicados na coletânea *A Máquina de Hyerónimus e Outras Histórias* (1997).

Silicone XXI (1985), de Alfredo Sirkis, também integra esta vertente da literatura de ficção científica do período ditatorial que ultrapassa os dualismos maniqueístas da discussão político-cultural anterior e ingressa num plano discursivo mais múltiplo. Causo resume os principais elementos deste ‘romance policial futurista’ (de acordo com a descrição no website do autor) passado no Rio de Janeiro de 2019: “retired General Estrôncio (named after the radioactive stuff, strontium) is killing transvertites with a laser pistol and plotting the raising of Brazil to a nuclear-power status. Estrôncio (...) is obsessed with all kinds of power – nuclear, political, and sexual – he has a huge implanted silicon penis, from wich the novel gets its title”, descreve Causo. A tematização das relações entre sexo, ecologia e poder adequa-se à trajetória política de Sirkis, um ativista do movimento estudantil de 1968 que, tendo sido exilado em 1971, aproximou de movimentos ecologistas, pacifistas e antinucleares na Europa e, de volta ao Brasil, foi um dos fundadores do Partido Verde (PV), o primeiro no país a ocupar-se sistematicamente de minorias como mulheres, negros e homossexuais.

A postura destes autores reflete uma mudança de estratégia. O relação entre arte e sociedade, que era antes tomada numa perspectiva didática, visando à tomada do poder a longo prazo, começa agora se transmutar em prática de resistência cultural – entra em cena o binômio arte/vida. Micropolítica: a estetização da vida substitui a questão do nacional. As práticas da juventude passam a incluir a radicalização do uso de tóxicos, experimentações sexuais, etc. Estas escolhas eram vividas como gestos perigosos e ilegais e assumiam conotação de protesto. A dimensão política destes comportamentos desviantes fundava novas instâncias de poder individual, na medida em que através deles se expressava uma visão de mundo divergente do *status quo*, e ao mesmo tempo se efetivava uma situação de marginalidade.

A literatura de ficção científica dos ‘anos de chumbo’ da ditadura é caracterizada principalmente por seu caráter distópico, satírico e especulativo, com o qual traduzia descontentamento e as ansiedades com o regime militar. A metaficção e os cruzamentos com a literatura fantástica fizeram-se amiúde presentes nestes romances e contos – numa relação inversamente proporcional à

constância da iconografia tradicional de alienígenas, foguetes, robôs e aparatos tecnológicos em geral. Em tais distopias, o foco era representar a máquina social – em seu funcionamento tecno-burocrático muitas vezes idiossincrático, destrutivo e opressor.

Os autores deste período não fizeram questão de enquadrar suas obras em nenhum gênero específico. Deixaram de lado outros fatores de identificação tradicionais da ficção científica: não buscavam seguir uma iconografia e delimitações convencionais e não mantinham uma estrutura de comunidade paralela àquela do ambiente literário em geral, o espírito de clube que houvera nos anos sessenta. Ao contrário, a maioria deles atuava com desenvoltura nos círculos *mainstream*. Por conta destes fatores, Causo classifica este momento da produção nacional como um período ‘dispersão’ – o que só faz sentido se assumirmos um ponto de vista crítico interno ao *fandom*.

2.4

Segunda Onda

A estratégia de controle discursivo ditatorial, conforme já vimos, baseava-se na onipresença dos meios de comunicação de massa, especialmente o rádio e a televisão, os quais ocupavam espaços públicos e privados. Durante o Governo militar, a conjuntura político-econômica do país articulou-se ao mercado mundial através de uma dinâmica relação de dependência – que definitivamente implicava em mudanças no processo cultural. Com a importação das modernas técnicas e esquemas da organização produtiva, o novo mercado de bens culturais afinava-se a uma dinâmica de eficiência, crescimento e sofisticação. Todo este desenvolvimento se baseava na intimidade cada vez maior com o capital estrangeiro, especialmente o dos EUA – como comprovou o caso Globo/Times-Life em 1965, em que o grupo norte-americano, apesar de disposição contrária na legislação nacional, quase chegou às vias de fato de tornar-se o sócio majoritário da emissora.

O ‘milagre econômico’ dos anos 1970 gerara um aumento de renda e conseqüentemente de mercado para os produtos culturais. Mas este espaço foi sendo ocupado pela indústria cultural, corporações brasileiras e estrangeiras. Sem deixar de lado as iniciativas governamentais, às quais, lembremos, seguiam o

modelo de cooptação paternalista de Vargas, ao oferecer bolsas de empregos, financiamentos e facilidades para publicação de acordo com as conveniências do beneplácito poder estatal. Tudo isso, contudo, somente para aqueles que numa demonstração de ‘classe’ engrossassem o ‘coro dos contentes’ com a ‘nova ordem’. Para o restante dos ‘ressentidos’ restava o vácuo e o exercício (não-remunerado) de uma impotente ‘patrulha ideológica’.

Esta nova configuração refletiu-se de diversas maneiras no mercado editorial e, por extensão, no campo literário. Já na década de 1980 era evidente que os negócios haviam atingido uma outra magnitude, que o modelo das pequenas e médias editoras das décadas anteriores tornara-se deficitário. Os grandes conglomerados editoriais – com poder financeiro de atrair os autores mais renomados, comprar os direitos dos *best sellers* estrangeiros, investir em propaganda apropriada e destaque (pago) nos locais de venda – passaram a dominar a nova cena da circulação literária. Quando não ocupados por selos destas mesmas grandes empresas, os chamados nichos de mercado sobravam para as microeditoras, que, pela exiguidade do público leitor brasileiro, tinham nesta especialização a garantia e o limite de sua sustentabilidade.

As novas demandas da indústria cultural derivavam na profissionalização do lugar do escritor. De acordo com Silviano Santiago em “The Hurried Midwives of Times”³⁸, muita da produção deste período trabalhou com um alto grau de previsibilidade e redundância, ‘passo atrás’ que poderia ser compreendido tendo-se em vista os novos desafios enfrentados pelos autores. Na medida em que o ato de escrever passava a incluir considerações práticas, de natureza mercadológica, o tradicional compromisso com o texto – originalidade e eficácia estéticas – multiplicara-se para toda uma rede de interesses, que ia da conquista do editor à fidelização do leitor. Para tal eram utilizadas algumas estratégias de sedução: popularização da linguagem e das estratégias narrativas, que incluía o empréstimo de alguns elementos do gênero policial; o investimento seguro em padrões de texto já conhecidos, através da publicação de séries ou trilógias, e mesmo o retorno às leis do romance histórico com tintas nacionalistas. Em *Ficção Impura: Prosa Brasileira dos Anos 70, 80 e 90*, Therezinha Barbieri sintetiza como as

³⁸ SANTIAGO, Silviano. “The Hurried Midwives of Time: Brazilian Fiction in the 1980s”. In: JOHNSON, Randal (Ed). **Tropical Paths** – Essays on Modern Brazilian Literature. New York: Garland Publishing, 1993.

principais características da ficção pós-ditadura: o diálogo cada vez mais intenso com a cultura de massa, a tradição literária e a historiografia, o regulamento de acordo com as oscilações do gosto e as flutuações do mercado e a combinação de múltiplos registros de linguagem, gerando hibridismos, miscigenações, encenações. Segundo a autora, o novo pacto com o leitor implica ajustes com o mercado, com a velocidade dos meios de comunicação de massa e com os ‘anúncios-denúncias da História’.

A marcante presença da cultura de massa norte-americana no Brasil responde em grande parte pelo *boom* da ficção científica neste momento, com sua enxurrada de séries de televisão, histórias em quadrinhos e principalmente superproduções cinematográficas, os *blockbusters*. Superproduções hollywoodianas como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close encounters of the third kind*, Steven Spielberg, 1977); *Jornada nas Estrelas* (*Star Trek: The Motion Picture*, Robert Wise, 1979); *ET, o Extraterrestre* (*ET*, Steven Spielberg, 1982); *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) e a primeira trilogia *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*, George Lucas, 1977, 1980 e 1983). Uma resposta da indústria de Hollywood à popularização da televisão e ao cinema autoral da década de 1960, o *blockbuster*, surgido a partir dos anos 1970, partiu para a reconquista do público apostando numa estética repleta de aventuras e efeitos especiais, que convergiu perfeitamente com o imaginário da ficção científica. A estratégia foi bem sucedida e os estúdios colheram lucros estelares, além de cooptar uma geração de fãs em todo o planeta. “O consumidor brasileiro de ficção científica toma como padrão não os clássicos de Simak ou Asimov, mas sim os filmes de *Jornada* ou *Guerra nas Estrelas*”, confirmaria o escritor e crítico brasileiro Jorge Luiz Calife³⁹. Influências menores mas não desimportantes para os fãs e futuros escritores de ficção científica brasileira deste período foram as fantasias infanto-juvenis, como as de Monteiro Lobato e Jerônimo Monteiro, às quais muitas vezes lhes eram apresentadas na escola; além de coleções de bolso como a *space opera* alemã Perry Rhodan⁴⁰.

³⁹ CALIFE, Jorge Luiz. “Como a Neve de Maio”. In: **Isaac Asimov Magazine**: Contos de Ficção Científica. Rio de Janeiro: Editora Record, n.º 13, 1991. In: CAUSO: s/d - b.

⁴⁰ A coleção teve 536 volumes distribuídos em bancas pela Ediouro/Tecnoprint, de 1975 a 1991. *Space opera*, termo variante de *soap opera* cunhado em 1941 pelo escritor norte-americano Wilson Tucker, é um subgenero da ficção científica que enfatiza a aventura, as viagens e batalhas espaciais e não raro contém algum romance, centralizando a trama em conflitos interestelares ao mesmo tempo em que no drama ou missão pessoal do protagonista.

Em 1983 surge o primeiro de uma série de fanzines voltados ao gênero. Dois deles se destacam pelo pioneirismo e importância. O *Boletim Antares*, editado em Porto Alegre por Jane Terezinha de Souza, focava em ficção científica de características literárias. O estímulo à publicação de histórias brasileiras fez do boletim um ponto de confluência para autores bastante ativos nas próximas décadas, como Calife, Causo, Lodi-Ribeiro, Simone Saueressig e Miguel Carqueija. Já o *Hiperespaço*, ainda editado por Cesar R. T. Silva e José Carlos Neves, aborda a ficção científica em suas diversas mídias: literatura, cinema, histórias em quadrinhos e modelismo. A criação deste e de outros fanzines, que iniciavam com foco total na produção estrangeira, mas não raro abriam-se para as experimentações realizadas por aqui, deu um grande impulso para a reunião de inúmeros interessados que sequer sabiam da existência de uma ficção científica nacional, mas que logo se destacariam como autores e participantes do *fandom*.

Logo no começo da década a iniciativa de um autor brasileiro acenara para centenas, talvez milhares de fãs brasileiros, que o caminho desta produção, diante da qual até então nos restava a passividade do consumo, poderia enfim ocorrer em mão dupla. Em seu *2010: Uma Odisséia No Espaço II*, Arthur C. Clarke, um ícone do gênero, agradecia “ao sr. Jorge Luiz Calife, do Rio de Janeiro, por uma carta que me fez pensar seriamente numa possível continuação [deste livro] (eu que há muito tempo dizia que esta continuação era impossível)”⁴¹. Calife relata sua experiência: “O meu primeiro conto publicado saiu na revista *Manchete*, em setembro de 1983. Foi o *2002*, uma *fanfiction* que imaginava o que acontecia depois da sequência final do *2001* do Kubrick [filme de 1969 baseado na obra de mesmo nome escrita por Clarke]. Esse conto teve uma repercussão tremenda, a Editora Nova Fronteira me contratou para publicar uma trilogia futurista (...) Arthur Clarke já tinha usado o mesmo conto como base para um romance chamado *2010* que virou até filme. Posso dizer que eu entrei no mundo da FC pela porta da frente.”⁴²

O primeiro livro desta ‘trilogia futurista’, *Padrões de Contato* (1985), é de acordo com Causo e Tavares o primeiro livro brasileiro de ‘ficção científica

⁴¹ CLARKE, 1982, p. 359.

⁴² NEVES, José Carlos. “Escritor de FC Jorge Luiz Calife”. Disponível em: <http://www.alanmooreenhordocoções.hpg.ig.com.br/entrevistas172.htm>. Entrevista. Acessado em junho de 2004. *Fanfiction*, ou *fanfic*, termo usado para definir histórias escritas por fãs de determinada obra de ficção científica, baseadas no universo personagens e muitas vezes no estilo destas mesmas obras.

explícita' dos anos oitenta. Com ele, rompia-se a tendência majoritariamente *soft* do gênero no país e os autores brasileiros passaram a contar com uma referência nacional para suas investidas *hard*. O tom lírico do humanismo cedia espaço ao encanto pela tecnologia e sua universalidade mais distanciada. Uma resenha de *Padrões de Contato* na *Veja*⁴³ transformou Calife numa das figuras mais conhecidas do fandom brasileiro, o que comprova o poder das revistas semanais como *Veja*, *Isto É* (e, mais tarde, *Época*), as quais atingem em cheio a classe média com poder e volume de consumo – e por isto fazem-se as vitrines mais importantes do mercado brasileiro. Tais revistas têm importância especial para o setor editorial, que gravita em torno de suas listas de mais vendidos; segundo estas fontes, o *best seller* é a condição natural do livro bem sucedido. A trilogia de Calife se constitui deste primeiro livro e *Horizonte de Eventos* (1986), ambos lançados pela Nova Fronteira, e *Linha Terminal* (1991), publicado pela GRD. O autor explica a mudança de editora: “A Nova Fronteira tinha um contrato comigo para três romances. Mas os dois primeiros (...) venderam pouco. Aí, em 1987, a Nova Fronteira enfrentou uma crise financeira braba (...) foram adiando indefinidamente a publicação do terceiro livro e eu acabei rompendo o contrato com a editora e levando o *Linha Terminal* para o GRD.”⁴⁴

Ainda em 1985, Roberto Nascimento publicou *Quem é Quem na Ficção Científica*, um apanhado de traduções em língua portuguesa que chegavam ao Brasil através da coleção *Argonauta*, de Lisboa. Nas páginas finais deste trabalho Nascimento encartou uma ficha, através da qual os interessados no gênero poderiam entrar em contato para trocar informações. Como resultado destes contatos fundou-se o Clube de Leitores de Ficção Científica, ou CLFC, que ainda promove reuniões mensais para seus cerca de quinhentos sócios, em São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, além de editar e enviar pelos correios seu fanzine oficial, o *Somnium*. A fundação do CLFC logo após o fim da ditadura significou a retomada e desenvolvimento da configuração de fandom que existira cerca de vinte anos antes e se desfez logo após a promulgação do AI 5.

O renome dos autores *clássicos* da ficção científica estrangeira garantia vendas satisfatórias de seus livros, que jamais deixaram de ser publicados no país. Contudo, foi a produtividade e organização do novo grupo de leitores –

⁴³ COSTA, Paglia. “Riso Estelar”. *Veja*, Rio de Janeiro, 16 de Janeiro de 1985, p. 117.

⁴⁴ NEVES, *Ibid*.

alavancado pelo CLFC – que influenciou a retomada das publicações de ficção científica brasileira pela GRD, agora baseada em São Paulo. As novas coletâneas – *Só Sei que Não Vou por Ai!* (1989), *A Pedra que Canta e Outras Histórias* (1991) e *Cristoferus* (1992), de H. V. Flory; *Do Outro Lado do Tempo* (1990), de José dos Santos Fernandes; e *O Fruto Maduro da Civilização* (1993) de Ivan Carlos Regina – em conjunto com as antologias de contos – *Enquanto Houver Natal* (1989), e *Tríplice Universo* (1993) – reuniram autores novos e membros da antiga ‘geração GRD’, como Dinah Silveira de Queiroz, Frederico Branco, Álvaro Malheiros e Fausto Cunha.

Por outro lado, o caráter local de algumas comunidades de ficção científica, aliado ao entusiasmo de seus participantes, alavancou, nesta década e nas seguintes, a um expressivo movimento de fanzines, entre os quais se destacam *Megalon*, de Marcello Simão Branco e Renato Rosatti; *Scarium*, de Marco Bourguignon; *Papêra Uirandê*, de Causo; e *Notícias... do Fim do Nada*, de Ruby Filismino Medeiros. Prêmios, concursos e a fundação da Sociedade Brasileira de Arte Fantástica (SBAF), ajudaram a conectar grupos espalhados pelo país. Entre as premiações de âmbito nacional houve o “Concurso Fausto Cunha”, promovido ainda no começo da década pelo ativo Clube de Ficção Científica Antares, de Porto Alegre; o “Prêmio Nova”, proposto por Causo em 1987 por ocasião do lançamento do *Anuário Brasileiro de Ficção Científica* e posteriormente patrocinado pela SBAF, de 1992 a 1996. A partir de 1993 a SBAF ampliou a abrangência do “Prêmio Nova” para todos os gêneros fantásticos, incluindo horror e fantasia. Diversos concursos e premiações se estenderam pela década de 1990: o “Concurso Jerônimo Monteiro”, promovido pela *Isaac Asimov Magazine* em 1990; o “Prêmio Tapiráí”, realizado entre 1993 e 1995, no qual os leitores do *Megalon* votavam os melhores trabalhos publicados nos fanzines brasileiros; o “Prêmio André Carneiro”, concurso promovido pelo *Scarium Magazine*; etc. O nome de algumas dessas premiações homenageia autores de ficção científica que se destacaram em décadas anteriores e demonstra conhecimento e vinculação históricas do novo *fandom*, com a experiência dos anos 1960. Isto se deve à presença e à memória viva dos autores e leitores mais antigos, muitos dos quais participam ativamente das atividades da comunidade – além do impulso historiográfico de diversos membros.

O fator lingüístico viabilizou alguma integração entre as comunidades de leitores situadas em Brasil e Portugal, a qual se concretizou no concurso promovido pela Editorial Caminho, de Lisboa. O “Prêmio Caminho de Ficção Científica” ocorreu bienalmente de 1987 a 1995 e foi o primeiro a estender sua abrangência a toda produção em língua portuguesa. Tavares venceu a edição de 1989 deste concurso, o que resultou na publicação de seu *A Espinha Dorsal da Memória* e abriu caminho para sua reedição no Brasil, através da Editora Rocco. O intercâmbio não para por aí: Lodi-Ribeiro também publicou dois livros pela Editorial Caminho: *Outras Histórias* (1997) e *O Vampiro de Nova Holanda* (1998). Mais tarde houve o “Concurso Simetria”, patrocinado pela Câmara Municipal de Cascais em 1999 e 2000, e voltado para a ficção científica em português. A iniciativa internacional também tem vez no Brasil: o “Prêmio Argos”, patrocinado pelo Clube de Leitores de Ficção Científica, com seus quatro certames de 1999 a 2002, é a única premiação atualmente ativa no mundo da ficção científica pan-lusófona.

Em 1988, o movimento em torno da ficção científica brasileira suscitava uma série de questões, e o *fandom* começava a discuti-las. A problemática formal, a legitimidade desta produção em um país periférico e não produtor de tecnologia, assim como o caráter marginal do gênero em relação ao restante da literatura brasileira eram e são pontos principais neste debate. Neste contexto, o autor Ivan Carlos Regina lançou o seu “Movimento Supernova”, que ficou conhecido como o “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira”. No texto, publicado pela primeira vez em 1988 no fanzine do CLFC, o autor chamava a atenção para a particularidade da condição brasileira frente àquela dos principais centros mundiais de produção de ficção científica. Mais de seis décadas após a Semana de Arte Moderna e cerca de trinta anos depois da inauguração do concretismo literário, este debate atravessava as portas da ficção científica nacional. Mas o foco do *fandom* não era teorizar. Causo sugere que “A contribuição mais significativa de Regina talvez esteja menos no manifesto que nos seus contos-manifestos (narrativas concebidas como materializações dos ideais do movimento idealizado por Regina), como ‘O Caipira-Caipora’ e outros, com sua mistura

sincrética de influências tropicalistas, concretistas, pós-modernistas associadas à crítica aberta aos clichês importados da FC anglo-americana”⁴⁵.

O manifesto foi incluído na agenda de debates da “InteriorCon” de 1990. Convenções como esta (algumas edições promovidas por Causo em Sumaré, no interior de São Paulo) e as “BrasilCon” (realizada em meados de 1980 pelo Grupo Antares de Porto Alegre e, depois, pela SBAF, em 1995 e 1998) foram um meio bastante efetivo para o debate e troca de informações entre fãs e autores nacionais do gênero. A SBAF também realizou a “HiperCon – Convenção de Ficção Científica de Santo André” (1992); a “RhodanCon – Convenção Multimídia de Ficção Científica” (1994); e as “HorrorCon – Convenção Multimídia de Horror” (1995, 1996, 1997 e 1998), de ficção científica e horror. Tais eventos incluíram palestras, conferências, debates, performances, jogos de RPG, *card games*, mostras de filmes raros e fitas caseiras, além da presença de convidados especiais. Neles, repassava-se a história da ficção científica no país (através das palestras e mesas redondas com escritores e críticos da velha guarda, como Carneiro e Wilson Martins) e debatia-se o futuro da produção. Foi neste ambiente que o manifesto de Regina potencializou a discussão quanto à abordagem do gênero numa perspectiva criativa e brasileira. Aos poucos, os autores nacionais iniciaram um caminho de conscientização frente à proposta, tentando de maneira mais sistemática intercruzar as convenções da ficção científica com a realidade cultural do país. Tarefa esta bastante complexa, como nos sugere o estudo de Roberto Schwarz em seu livro *Ao Vencedor as Batatas*, que analisa as dificuldades de Manuel de Oliveira e José de Alencar em ambientar a estética e a ideologia realistas no cenário brasileiro – empresa realizada de maneira satisfatória apenas mais tarde, através do gênio de Machado de Assis.

A década de 1990 inaugurara-se com o lançamento da revista *Isaac Asimov Magazine*, publicada pela Editora Record e distribuída em território nacional, a qual partir do número doze passou a publicar uma história selecionada de autor nacional a cada edição. Em breve a revista promoveria o “Concurso de Contos Jerônimo Monteiro”, cujo resultado ratificou a multiplicidade temática e estilística da nova ficção científica nacional. Calife, José dos Santos Fernandes e Luiz Marcos da Fonseca compuseram uma banca julgadora que analisou as cerca de quatrocentas e cinquenta histórias recebidas pelo concurso e laureou apenas

⁴⁵ CAUSO: s/d - c.

três. Posteriormente, as vencedoras foram publicadas pela GRD no volume *Triplice Universo* (1993) – *Como a Neve de Maio*, de Roberto Schima, *Lost*, de Cid Fernandez, e *Patrulha para o Desconhecido*, de Causo, cada qual com um estilo particular.

A *Isaac Asimov* gerou um grande entusiasmo no *fandom* brasileiro, mas este não pareceu suficiente para sustentar a revista, pois a Editora Record, alegando pouco retorno financeiro, suspendeu-a no número vinte e cinco. Encerrava-se um raro episódio de circulação sistemática da ficção científica brasileira por todo o território nacional (mesmo que de apenas um único conto por edição). De acordo com Marcello Simão Branco no artigo “Tendências e Desafios da Ficção Científica Brasileira”, este desapontamento – juntamente com o segundo recesso da coleção “Ficção Científica GRD”, mais uma vez por motivos financeiros – ratrou a quantidade de autores que se dedicavam a escrever ficção científica no Brasil. Mesmo ativo, o *fandom* nunca ostentara base ampla o suficiente para sustentar um ramo editorial dirigido ao gênero. A consciência desta restrição foi desanimadora para muitos de seus membros – mas enquanto alguns, frente à falta de retorno, desistiram de produzir, outros passaram a visar o firme estabelecimento de uma ficção científica nacional com o ímpeto de quem adere a uma causa.

A *Isaac Asimov Magazine* teve vida curta, mas as páginas da revista refletiram a nova face da produção brasileira, a qual recuperara de forma mais sofisticada a iconografia tradicional da ficção científica (deixada de lado nos anos 1970) e agora multiplicava-se em subgêneros. Em 1993, a revista publicara a noveleta ‘A Ética da Traição’, de Gerson Lodi-Ribeiro. Nesta obra, o Brasil perde a Guerra do Paraguai, divide-se em diversos estados e resume seu território à Região Sudeste, concentrando forças de desenvolvimento e tornando-se uma grande potência mundial. O texto de Lodi-Ribeiro revela a familiaridade do autor com a história alternativa⁴⁶, autoconsciência que, segundo Causo, distingue ‘A Ética da Traição’ de obras anteriores que também acenam para o subgênero, como *A Casca da Serpente* (1989), de José J. Veiga, e *Linha Terminal* (1991), de Calife. O amplo desenvolvimento posterior de Lodi-Ribeiro no terreno da história

⁴⁶ Na ‘história alternativa’, que é geralmente considerada um subgênero da ficção científica, a narrativa é ambientada num mundo onde a ‘Historia’ divergiu da História a qual somos ensinados – como se o autor questionasse “E se isso tivesse acontecido de outra maneira?”. Somos então apresentados às consequências causadas por esta (muitas vezes sensível) variação.

alternativa contribui para o estabelecimento conceitual do subgênero na ficção científica brasileira. Em 2001, o conto "Xochiquetzal e a Esquadra da Vingança", de Carla Cristina Pereira, foi traduzido e publicado nos EUA, concorrendo ao prêmio *Sidewise Awards*, voltado para o subgênero.

O comentário de Therezinha Barbieri sobre o livro de Veiga ressalta uma importante função da história alternativa brasileira (embora seu texto não faça nenhuma menção à ficção científica – omissão comum aos críticos que não se demonstram leitores sistemáticos do gênero): “*A Casca da Serpente*, dentro do quadro da ficção contemporânea no Brasil, acrescenta mais um capítulo à História ficcionalizada dos vencidos, através do processo de retomada, desmonte, reciclagem e reagenciamento de textos do passado, recontextualizando-os no horizonte de expectativas do leitor do presente”⁴⁷. ‘A Ética da Traição’ é uma das poucas histórias da ficção científica brasileira a ter um protagonista negro, apontamento de Causo que reforça a colocação de Barbieri sobre o papel da história alternativa na rearticulação discursiva das vozes minoritárias. A eficácia ficcional deste diálogo com a História do Brasil e do continente sul-americano estendeu os horizontes de atuação da ficção especulativa nacional, constituindo um prolífico ponto de fuga narrativo para as trágicas (e por vezes sufocantes) Histórias latino-americanas.

O *cyberpunk*⁴⁸ é um segundo subgênero no qual podemos distinguir divergências claras nas obras brasileiras em relação aos textos anglófonos. De acordo com Causo, alguns textos nacionais, ao mesmo tempo em que identificam-se com a fisionomia tradicional (i.e. anglófona) do subgênero, exibem traços próprios – como sensualidade, misticismo, humanismo e politização. Teríamos assim uma versão brasileira do *cyberpunk*, que o autor batiza de *tupinipunk*, definição que também se adequa às distopias satíricas e erotizadas como *Silicone XXI* (Alfredo Sirkis, 1985), *Santa Clara Poltergeist* (Fausto Fawcett, 1991) e *Piritas Siderais* (Guilherme Kujawski, 1994).

⁴⁷ BARBIERI, 2003, pp. 98 e 99.

⁴⁸ A palavra *cyberpunk*, uma aglutinação dos conceitos ‘cibernetica’ e ‘punk’, nomeia o subgênero da ficção científica que combina num ambiente *noir* a estética crua dos animes japoneses com os elementos de sexo e crime do romance policial (em suas descrições cruas de sexo, violência e crime), no estilo amiúde fragmentário da prosa contemporânea. O subgênero descreve o submundo niilista da sociedade tecnológica e digital que começou a se desenvolver a partir dos anos 1980 e tem sido compreendido como a antítese das utopias produzidas na primeira metade do século XX.

Estas obras, com sua experimentação estética e sincretismo de elementos estrangeiros e nacionais, responderiam perfeitamente ao tipo de demanda nacionalista contida no “Manifesto Antropofágico da Ficção Científica Brasileira” lançado por Regina em 1988. Entretanto, não é possível afirmar que estes autores entraram em contato com o manifesto. Ora porque o texto é anterior a ele, como *Silicone XXI*, lançado três anos antes, ora porque a discussão da antropofagia na ficção científica brasileira não se estendeu para além dos limites do *fandom*, até hoje o único fórum de discussão da ficção científica no país. Desta forma, o debate sequer chegou ao conhecimento de tais autores, que também não insistiram na classificação de suas obras dentro do gênero.

A identificação destas obras com o *cyberpunk*, quando acontece, não se dá através da tematização da ficção científica, mas dos estudos sobre cibercultura que vêm sendo realizados em universidades como a UFRJ, UFSC e a UFBA. Kujawski conta, numa entrevista, como estabeleceu a filiação genérica de seu romance, que acabou por lhe render a publicação: “Em uma bela manhã de domingo, li uma matéria especial da Folha [de São Paulo] sobre literatura *cyberpunk*, escrita pelo antropólogo Hermano Vianna. (...) mandei um email para ele perguntando se ele estava interessado em ler o 'primeiro romance *cyberpunk* brasileiro', o que tinha um pouco de cinismo (afinal, a propaganda é a alma do negócio). Ele me respondeu que sim. Tirei xerox e mandei via snail-mail. Ele adorou e divulgou. Fiquei conhecendo o videomaker Carlinhos Nader e o louco tropicalista Waly Salomão. Waly era coordenador editorial da Francisco Alves, cargo que durou poucos meses. Ele convenceu os chefões a publicarem a fraude... Se Waly não tivesse publicado a fraude, não sei se eu teria mais estômago para continuar... Acho que não.”⁴⁹ É interessante perceber uma certa culpa do autor em associar seu livro ao gênero depois de o ter escrito, como se a falta de intencionalidade em produzir literatura *cyberpunk* descaracterizasse a obra como tal. O benefício conseguido com esta correspondência, compreendida como fortuita, evidência a seus olhos uma inegável má-fé. O caso da obra de Kujawsky, seu lançamento numa editora *mainstream*, numa completa dissociação com o conceito de ficção científica, revela algumas particularidades que em breve analisaremos.

⁴⁹KUJAWSKY, Guilherme. Entrevista. Disponível em: <http://www.ufsm.br/alternet/zine/gkramos.html>. Acessado em novembro de 2004.

2.5

Cultura digital

A Internet foi disponibilizada no Brasil a partir de meados da década de 1990, quando então começou a emergir uma cibercultura nacional. No artigo “Hackers no Brasil” um grupo de pesquisadores da UFBA enumera a fauna de personagens ciberculturais: *hackers*, *crackers*, *phreakers*, *ravers*, *zippies*, *cypherpunks* e *extropians*.⁵⁰ Dentre estes, os *hackers*⁵¹ se diferenciariam por procurar prazer, diversão, conhecimento e comunicação sem restrições através do uso intensivo das tecnologias do ciberespaço, questionando conceitos que cercam a cibercultura contemporânea, entre os quais a censura e o direito autoral. É possível traçar neste desafio um paralelo entre o objetivo *hacker* e as atividades do *fandom* brasileiro de ficção científica no mundo virtual: a Rede permitiu a ambos promulgar prazerosamente suas idéias, explorando criativamente as diversas potencialidades do suporte digital. Embora os autores e leitores de ficção científica brasileira, pelo menos não necessariamente, quebrem códigos de empresas antiéticas ou façam denúncias em sites públicos, seu comportamento também é micropolítico, mesmo anarquista, uma vez que os sites voltados para o gênero os reúnem numa articulação produtiva fora dos lugares institucionais de poder.

A Rede está repleta de sites e listas de discussão voltados para o gênero e muitos deles abordam sistematicamente a produção brasileira. As listas de discussão são um fórum privilegiado onde, em torno do interesse comum, estreitam-se os laços de fãs espalhados por todo o mundo (a língua é cancela e porta de entrada). Aí trocam-se informações preciosas e debatem-se diversos assuntos, do último livro na área até os próximos eventos do grupo, incluindo temas mais ou menos *off topic* como pesquisas científicas e política. A descrição encontrada no site de uma destas listas, a Ficfan, é ilustrativa: “Lista para fãs de ficção científica e fantasia conversarem sobre o que lhes interessar, inclusive

⁵⁰ LEMOS, André; et al. “Hackers no Brasil”. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/Hackers%20no%20Brasi.htm>. Acessado em novembro de 2004.

⁵¹ “Os *hackers* são bem diferentes dos marginais ou vândalos da informática –os *crackers*. O termo foi criado pelos próprios *hackers* como forma de diferenciação dos marginais da cibercultura, embora não maioria das vezes a imprensa e a mídia em geral não faça essa distinção, aumentando a má compreensão desses personagens da sociedade informacional.” Idem, p. 6.

filmes, livros e seriados de ficção científica e fantasia. Às vezes discutimos ciências em geral e sua aplicação em ficção.”⁵²

Existem inúmeros sites e suas respectivas listas voltados para a ficção científica no Brasil. Muitos visam a apreciação de obras estrangeiras, dedicados a Perry Rhodan, J.R. Tolkien, Star Trek, etc; outros reúnem o *fandom* envolvido na produção nacional. Estes não são necessariamente distintos, muitos membros podem estar aqui e lá ao mesmo tempo. Suas atividades são passíveis de conexão, como nos casos das convenções de ficção científica organizadas pela SBAF e dos concursos como o “Prêmio Nautilus”, promovido em 1999 e 2002 pelo site e fanzine digital focado em *Star Wars*, o *Intrepid*; e o “Concurso Na Toca do Hobbit”, de 2002, patrocinado pelo site do “Clube na Toca do Hobbit”, dedicado ao universo de Tolkien. A diminuição de gastos (com impressão e postagem) e a ampliação virtualmente mundial do alcance dos *fanzines* digitais, ou *e-zines*, leva igualmente a uma paulatina proliferação de publicações voltadas para a ficção científica, tendendo a substituir, no *fandom* brasileiro, parte dos veículos impressos por seus equivalentes na Internet.

Algumas iniciativas tornam-se mini organizações midiáticas, com direito a site, lista de discussão, publicações impressas em diversos formatos, de antologias de contos a histórias em quadrinhos, como é o exemplo do projeto multimídia e universo compartilhado⁵³ *Intempol*, criado a partir da publicação do conto “Eu matei Paolo Rossi”, de Octavio Aragão, na coletânea de ficção científica *Outras Copas, Outros Mundos* (1998), lançada pela Editora Ano Luz por ocasião da Copa do Mundo de Futebol. A descrição contida no site do projeto nos revela a sátira e o tom local contidos esta primeira história: “Nela, um jovem volta no tempo para impedir a derrota da Seleção Brasileira na Copa do Mundo de 1982, provocando muita confusão. Ele encontra a Intempol, uma agência internacional empenhada em proteger a humanidade de pessoas que tentassem alterar o passado. Mas a Intempol tem algo de familiar: uma maneira de agir puramente brasileira, folgada e divertida, uma polícia internacional e atemporal, mas com o tempero brasileiro

⁵² Página principal da lista Ficfan. Disponível em: <http://br.groups.yahoo.com/group/ficfan/> Acessos: entre 2003 e 2005.

⁵³ O universo compartilhado é o resultado de um processo de criação em que diversos autores desenvolvem obras a partir de uma mesma história-base, dividindo pressupostos, eventos e mesmo personagens, na estruturação dinâmica de um metatexto comum. O processo é similar ao dos *Roller Playing Games*, o que se traduz-se na negociação, em curso, de um livro de RPG do projeto.

nas veias...”⁵⁴ O projeto em geral e as obras a ele relacionadas têm sido laureados com diversos prêmios nacionais. Seus melhores contos foram mais tarde selecionados e publicados no livro *Intempol – Uma Antologia de Contos Sobre Viagens no Tempo*, lançado pela Editora Ano-Luz em 2000.

Outros universos compartilhados funcionam como oficinas literárias com base de publicação Rede – como o projeto *Slev*, a ‘suruba literária’ (sic) liderada por Rogério Amaral Vasconcellos. Este tipo de congregação incentiva vários leitores a engajarem-se em sua dinâmica. Contudo, Marcello Simão Branco aponta para uma possível limitação da espontaneidade e criatividade no interior destes universos. O site da *Intempol* refere-se ao *TaikoDom* como o terceiro universo compartilhado da ficção científica brasileira. Mas o projeto (cujo nome homenageia os astronautas chineses, ou taikonautas – e portanto, nos dá um interessante sinal de deslocamento da referência anglófona) situa-se num plano diferente dos demais, de perspectivas literárias. O *TaikoDom* é um jogo, ou melhor, um *Massively Multiplayer Online Game*⁵⁵, com uma perspectiva altamente comercial de cadastrar através de portais e *lan houses* cerca de vinte mil clientes, ou jogadores, em atual sua versão beta⁵⁶. Lodi-Ribeiro, autor veterano do *fandom* nacional, foi o contratado pela *Hoplón* para criar o universo ficcional do jogo.

A Internet também facilitou a reunião de forças de Brasil e Portugal na promoção de uma literatura de ficção científica em sua língua comum, inclusive pela similar marginalidade do gênero nos dois países. A Rede permitiu uma divulgação mais ampla de eventos e concursos, a reunião de textos e promoção de debates transatlânticos, como nos sites *Ficção Online* (e seu e-zine *E-nigma*), *Simetria e Tecnofantasia*.

2.6

A dupla face editorial

⁵⁴ ARAGAO, Octavio. <http://www.intempol.com.br/historico.aspx?historico=21>. Acessado em outubro de 2004.

⁵⁵ MMOG, ou jogo online de múltiplos jogadores em quantidade massiva (é minha, esta péssima tradução) é um tipo de jogo de computador que permite a centenas ou milhares de jogadores interagir simultaneamente num universo lúdico ao qual estão conectados via internet.

⁵⁶ De acordo com Tarquínio Teles, presidente da *Hoplón*, empresa responsável pelo projeto. Disponível em: <http://www.taikodom.com.br/>. Acesso em novembro de 2004.

Mary Elizabeth Ginway é a primeira a indicar que a publicação da ficção científica brasileira atual se dá num terreno repartido. Por um lado, a ficção científica ‘explícita’ produzida a partir do *fandom* é praticamente invisível para a crítica e mercado editorial brasileiros. Seu lançamento se dá em fanzines impressos ou digitais; via empreendimentos de grupo, como edições cotizadas; ou através de pequenas editoras, algumas das quais voltadas para o gênero e seus vizinhos, como a fantasia – como no caso da Editora Mitsukai, que lançou a antologia de contos *Inferno em Khalah* (2001), organizada por Marco A. Bourguignon. Já no mais amplo (embora nem tanto) mundo da literatura nacional, grandes editoras volta e meia lançam obras que seriam uma espécie de ficção científica ‘implícita’, as quais circulam e recebem apreciação crítica que – arbitrariamente ou não – não tem qualquer referência ao gênero. Com algumas exceções específicas, como a de Rubens Teixeira Scavone, cujo último livro no gênero, *O 31º Peregrino* (1993) foi lançado pela pequena, porém renomada, Editora Estação Liberdade. No entanto, vemos aí o padrão recorrente em toda a geração GRD, da qual o autor fez parte: a liberdade de experimentação acompanhada de uma certa garantia de circulação, devido ao reconhecimento prévio destes autores, cujas trajetórias ultrapassam os limites do gênero. Carreira que, no caso de Scavone, rendeu-lhe uma cadeira e, eventualmente, a presidência da Academia Paulista de Letras.

Apreciemos um panorama da ficção científica ‘explícita’. Logo após o encerramento das atividades da GRD, os autores Lodi-Ribeiro, Branco, Carlos Orsi Martinho e Roberval Barcellos⁵⁷ fundaram a Editora Ano-Luz, totalmente especializada no gênero. Desde o início a editora seguiu uma estratégia específica de publicação, ao lançar antologias de contos com temáticas atraentes, num certo alinhamento com a agenda midiática nacional. Desta forma, lançaram-se títulos como *Outras Copas, Outros Mundos* (1998), durante a Copa do Mundo; *Phantastica Brasileira – 500 Anos de Histórias deste e de Outros Brasis* (2001), por ocasião das comemorações dos quinhentos anos do ‘Descobrimento’; e *Como Era Gostosa a Minha Alienígena!* (2002), com textos de ficção científica que abordam o sexo. Os textos de tais antologias especializaram determinados temas a um nível inédito na ficção científica, inclusive no cenário internacional.

⁵⁷ Aos quais mais tarde se juntaria Octávio Aragão.

A Ano-Luz reuniu em torno de suas publicações praticamente todo o time de autores ativos da ficção científica nacional, à semelhança do que a GRD havia feito nos anos 1960 e 1980. A analogia foi reconhecida na cerimônia de entrega do “Prêmio Argos” em 28 de outubro de 2000, quando o editor Gumercindo Rocha Dórea ‘passou o bastão’ simbolicamente a esta nova editora. Lamentavelmente, a identidade entre os dois empreendimentos confirmou-se em sua falência financeira. A Ano-Luz fechou as portas em 2004, por conta de dificuldades de distribuição, e portanto de vendas – agravadas por uma crise crônica no mercado editorial brasileiro a partir de meados do ano anterior. Um sintoma: o maior sucesso comercial fora sua única tradução do inglês, *Tropas Estelares* (*Starship Troopers*, 1997) do clássico autor norte-americano Robert Heilein, lançado na carona da milionária adaptação hollywoodiana da obra.

As publicações da Edart, GRD e Ano-Luz foram tentativas de sistematizar no Brasil atividades livres voltadas para as obras de ficção científica nacional. Como negócio, a demanda não garantiu o sustento. Como iniciativa, deixaram frutos, livros que guardam e testemunham uma faceta diversa e praticamente desconhecida da história literária nacional. Estas foram as publicações ‘profissionais’. Profissional, no jargão do *fandom* brasileiro, é toda a atividade cujo alcance ultrapassa os limites da própria comunidade e vai ao encontro da arena da grande mídia e dos circuitos institucionais. Houve outras propostas, limitadas pela consciência das dificuldades de obter retorno financeiro com a ficção científica nacional. Alguns editores de fanzines resolveram assumir um risco calculado e publicar de forma caseira, ou ‘semi-profissional’, contando com a distribuição direta para a rede de fãs. Em 1989, por exemplo, o Clube de Leitores de Ficção Científica lançou em pequena escala a antologia *Verde... Verde...*, organizada por Sergio Fonseca de Castro. Em 1999, surgiu a “Coleção Fantástica”, uma série de livros organizada por César Silva e Marcello Simão Branco, com os selos dos tradicionais fanzines *Hiperespaço* e *Megalon*. A primeira fase da coleção apresentou seis obras. A partir de 2002, Cesar Silva retomou-a, desta vez sozinho, sob o nome de "Nova Coleção Fantástica".

Dificuldades de publicação não são prerrogativas dos escritores de ficção científica nacionais, mas estes constituíram um bom público para o modelo de publicação duvidoso que lhes foi apresentado pela Editora Writers. Em 1999 a editora alcançou o *fandom* oferecendo um plano no qual cada autor custearia a

impressão de certa quantidade de exemplares, que a editora venderia através de seu próprio site de Internet – “sistema de comercialização semelhante ao utilizados pelos Shoppings Centers de todo o mundo”⁵⁸ – retornando-lhe um percentual sobre este faturamento e prestando, em conjunto, um serviço de assessoria de imprensa. Em seu site, a Writers apontava para uma demanda dos consumidores de “literatura de ficção” pelo “surgimento de novas personalidades no cenário literário brasileiro”, acenando ao autor, no entanto, a eventualidade de uma opção mais tradicional – “além de oferecer seu livro a potenciais compradores, você também estará criando a possibilidade de que uma editora venha a conhecer seu trabalho e queira produzir a obra para você”. Num curto espaço de tempo, várias obras foram publicadas através do projeto, como *Campus de Guerra* (1999), de Vasconcelos; *Arcontes* (1999), de Gabriel Bozano; e *A Filha do Predador* (1999), de Lodi-Ribeiro, sob o pseudônimo de Daniel Alvarez. O ‘shopping center’ de livros oferecia a obras e autores, *ipsis litteris*, uma colocação virtual. Contudo, não os instrumentalizava para ‘circular’ no mercado efetivo, inserindo-os nas engrenagens tradicionais de circulação social da literatura. O público sedento de novidades não apareceu, e o empreendimento malogrou logo no ano seguinte.

Enquanto a maior parte do *fandom* da ficção científica brasileira continuava suas atividades ‘na dor e na delícia’ da vivência em seus círculos tão delineados quanto restritos, autores renomados em outras áreas sempre puderam investir livremente nas convenções da ficção científica, publicando em editoras de grande porte ou prestígio – sem, no entanto, fazer a mínima menção ao gênero. *O Sorriso do Lagarto* (Nova Fronteira, 1989), de João Ubaldo Ribeiro, é classificado nas livrarias sob a alcunha genérica de “romance brasileiro” (Cf. Livraria Cultura, Siciliano e Saraiva). *Os Deuses Subterrâneos* (Record, 1994), do professor, ex-ministro da educação e governador de Brasília, Cristovam Buarque, é vendido simplesmente como “Literatura Brasileira”, com ‘L’ maiúsculo (Cf. Livraria Cultura). Em 2001, um tarimbado autor de ficção científica, Calife, lançou também pela Record, sua coletânea *As Sereias do Espaço* (2001), que por sua vez figura no site da editora como “ficção brasileira – contos”. Neste mesmo site, a Record oferece quinze títulos sob a classificação de ficção científica, mas

⁵⁸ O texto completo se encontra no site da Writers. Disponível em: <http://www.writers.com.br/>. Acessado em outubro de 2004.

sintomaticamente todos eles são clássicos estrangeiros. O termo ‘ficção científica’ aparentemente conspurca a especificação qualitativa das obras, pondo em dúvida sua excelência e universalidade literárias. Universal aí guarda várias significações: no vocabulário jurídico, o conceito refere-se à totalidade de uma herança, patrimônio, legado ou dever – adequando-se à relação que as obras classificadas sob a ampla égide da Literatura Brasileira deveriam travar com esta tradição.

Uma exceção é *A Espinha Dorsal da Memória / Mundo Fantasma* (1996), de Tavares, apresentado como ficção científica. Mas a Editora Rocco deixa claro o quanto esta classificação vem importada da primeira publicação do livro na Europa – e apressa-se a amenizar uma possível suspeita diante do livro, relacionando-o a outros gêneros mais aceitáveis: “*A Espinha...* foi publicado originalmente em Portugal, em 1989, depois de ganhar o concurso da Editorial Caminho para obras de ficção científica. *Mundo Fantasma* reúne sete contos inéditos. São contos que transitam pelo fantástico, visitando gêneros como ficção científica e horror, mas jamais abandonam a realidade, sobretudo a brasileira. Suas histórias ocasionalmente são narrativas mainstream que só poderiam ser escritas por um conhecedor do imaginário e da tribo da FC.” (sublinhados meus).⁵⁹

Também da Rocco é *Síndrome de Quimera* (2000), de Max Mallmann (outro índio da tribo da ficção científica brasileira). O livro foi finalista do Prêmio Jabuti, em 2001, e vendido em 2003 para uma editora francesa, a Éditions Joëlle Losfeld. O site da editora apresenta o livro: “Max Mallmann conseguiu uma química rara em *Síndrome de Quimera*: misturou realismo mágico com o melhor do suspense, amarrados em diálogos cortantes. Além disso, em cada página do livro, escrito em deliciosa linguagem coloquial e metafórica (com rasgos de erudição), perpassa um humor fino, muito sutil. O autor nos convida a rir de nós mesmos, dos nossos medos e desejos e a perceber que não existe apenas uma única realidade.” (grifo meu). *Zigurate* (2003), da mesma casa editorial, é apresentado da seguinte maneira: “Uma biblioteca em Paris, a pesquisadora Sophie Brasier faz uma descoberta impressionante: uma carta do século XVII que faz referência a uma Bíblia do século XII cuja explicação para o mito da origem do ser humano é completamente diferente da que se conhece. (...) Qualquer semelhança com a epopéia de Gilgamesh não é mera coincidência: é um dos

⁵⁹ Disponível em: <http://www.rocco.com.br/>. Acessado em outubro de 2004.

segredos do livro.” As referências à erudição das duas obras, assim como ao realismo mágico, ao suspense, à rapidez (cinemática?) do diálogo, à erudição e ao humor, obviamente não são gratuitas. É preciso refrear de todos os lados as suspeitas que inevitavelmente recaem sobre obras que flertam com gêneros e formas não ‘naturalizadas’ pelo conservador contexto literário brasileiro.

Esta pequena lista de títulos que, apresentados como ficção tradicional, revelam a presença crucial de estruturas e elementos narrativos provenientes da ficção científica, exemplifica a possibilidade da publicação do gênero em editoras estabelecidas, com distribuição considerável e bom potencial de sucesso no mercado cultural. Uma proveitosa conciliação para a ficção científica no Brasil, a reunião de forças com outros estilos mais bem vindos ao cânone. A miscigenação permite ao gênero enfim integrar-se à regra mestiça da cultura brasileira. Vislumbra Manfredi: “Quando a gente deixa de insistir numa separação xiita entre ficção científica e fantasia, vê que o mesmo panorama que antes parecia desolador é, na verdade, um campo fértil”⁶⁰. Peter Brigg, professor da Universidade de Guelph, no Canadá, e atual presidente da *Science Fiction Research Association*, identifica esta mesma tendência no mundo anglófono, em seu livro *The Span of Mainstream and Science Fiction*.

Para Brigg, desde 1960 é possível vislumbrar que a ficção tradicional se ocupa paulatinamente da proliferação da ciência no cotidiano e suas conseqüências: “The developments through which contemporary science has begun to accept multiplicity and limitations on its competence (...) may make the employment of an open-ended and flexible scientific view a far more comfortable option for writers whose world view is unwilling to submit to the iron grip of an absolute, logical, and rigidly reasoned universe”.⁶¹ O aproveitamento de algumas técnicas e elementos da tradição da ficção científica são instrumentos úteis no cumprimento desta tarefa. Por sua vez, a partir da *New Wave* (também nos anos sessenta) as obras de ficção científica marcariam seu compasso em direção ao *mainstream*. “Some recent science fiction is reaching towards the mainstream of literature with steadily increasing subtlety of style, an active flirtation with postmodern techniques, a growing attention to the complexities of character and situation, and an increasing complexity of attitude to both science and the form of

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ BRIGG, 2002, p. 22.

traditional science fiction”⁶² – indica Brigg, acrescentando que isto resulta num apagamento de algumas fronteiras entre alta e baixa cultura. Outras técnicas incorporadas pela ficção científica seriam: a presença de um fluxo de auto-consciência e pastiche, a composição simbólica ou metafórica, uma maior atenção ao estilo, complexidade ética e moral na caracterização dos personagens.

Esta permuta entre literatura erudita tradicional e literatura convencional de ficção científica convergiria na criação de um terceiro gênero, a *span fiction*. As definições do novo gênero, proposto pelo autor, ajudam a perspectivar a publicação da ficção científica ‘implícita’, ou ‘disfarçada’, no mercado editorial brasileiro – tais obras híbridas, afinal, não seriam propriamente ficção científica. Esta idéia não ofusca, porém, as questões que envolvem a ilegitimidade do gênero no contexto literário nacional.

Ao longo das décadas a ficção científica brasileira se modificou não somente em relação aos estilos, temas e principais influências estrangeiras, mas também no perfil e quantidade de seu público. Através deste percurso produtivo de mais de um século, o gênero desempenhou diferentes funções e assumiu distantes posições no cenário da literatura nacional. “A possibilidade de trabalhar cenários que eu conheço, pôr em cena personagens brasileiros, com nomes brasileiros, valores de nossa sociedade, características nossas, são fundamentais. (...) De vez em quando é bom mudar de cenário e de experimentar como seria a cultura brasileira frente a uma situação de ficção científica. Essa experiência é que eu acho divertida e cativante”, relata a escritora Simone Saueressig⁶³. Saueressif deixa claro que a expressão do gênero é uma resposta, um discurso social. Quando falamos do gênero no Brasil, não estaremos nos referindo a um conjunto de convenções literárias cultivado com um engajamento puramente estético, mas de uma expressão cultural complexa, cultivada neste campo amiúde minado em que se funda e constitui a tradição brasileira – terreno marginal onde influências cosmopolitas são selecionadas e alteradas, num processo de construção o qual envolve aspectos históricos cruciais e esquematiza boa parte da dinâmica sociopolítica de trocas simbólicas na periferia do capitalismo.

⁶² BRIGG, 2002, p. 6.

⁶³ Entrevista à autora em 19/07/2004.