

3

A Literatura do Futuro – Na Periferia

Um romancista de certa notoriedade considerar-se-á como que diminuído perante si próprio e perante seus pares se se meter a contar aventuras de marcianos.

João Camilo de Oliveira Torres,
“A Ficção Científica Como Fantasia Pura”,
in: **Revista do Livro**, 1960

Quero acabar com essa imagem de só se escrever sobre o sertão ou sobre noites cariocas.

Fausto Cunha,
“Uma explicação sobre a ficção científica”,
in: **Correio da Manhã**, 28/09/1971

3.1

Salão bipartido

Em *Third World Literary Fortunes*, Piers Armstrong indica duas tendências principais na literatura brasileira. Uma delas é erudita, de influência intelectual europeia, cuja falta de essencialismo, ou de símbolos reconhecíveis da identidade brasileira, a torna praticamente invisível no mercado internacional, embora altamente reconhecida nos intelectualizados círculos literários brasileiros. Desta seriam exemplos, para citar alguns nomes, Mário de Andrade, Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade. A segunda vertente estrutura seu imaginário na abordagem idealista da miscigenação e na compreensão essencialista da personalidade do povo brasileiro, constituindo um reflexo literário da sociologia de Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda. Esta literatura teria seu ponto alto em Jorge Amado.

O autor argumenta que, se a alta literatura serviu para identificar a elite brasileira com sua correspondente metropolitana, por outro lado a literatura ‘popular’, ou ‘populista’, com sua economia da assimilação e da adaptação, também foi de grande utilidade ideológica para os regimes políticos nacionais. A formulação dos imaginários de representação nacional é uma estratégia discursiva

política essencial; as idéias de Armstrong ajudam a esquadrihar os principais lugares de enunciação dos discursos sobre a cultura brasileira. Através da identificação destas forças, podemos vislumbrar certos processos de legitimação cultural, concretizados nos paradigmas críticos os quais resultaram na construção de um não-lugar para a ficção científica brasileira no contexto literário nacional.

O cenário da cultura brasileira se reparte. De um lado, a tradição erudita de origem européia (e, mais tarde, proveniente da universidade e arte experimental norte-americanas) legitima boa parte das incursões intelectuais brasileiras. Apesar de nos referenciarmos pelas teorias e propostas estéticas estrangeiras, sabemos retrabalhá-las, processá-las de maneira aguçada e bastante complexa. A capacidade de sofisticação do intelectual brasileiro é confortante, comprovando que sua localização periférica é apenas uma casualidade histórica, e que não se está, assim, tão encrustado no ‘atraso’.

Por outro lado, parte desta mesma elite demonstra um grande interesse pela cultura popular, engajando-se em expressões como o carnaval, a música negra e nordestina, o cordel, etc. Este intercâmbio, todavia, é marcado pela assimetria nas relações de poder entre a classe extremamente desfavorecida em cujo meio gerou-se esta cultura, e a elite que transita por este âmbito popular levada por curiosidade e apreciação estética aristocráticas – no sentido de que apenas eventualmente este vivo interesse se traduz num comprometimento político em relação à miséria da população. Não há, necessariamente, qualquer engajamento social por trás do cultivo elevado da cultura popular. Vemos aí um comportamento semelhante à arrogância do senhor de terras desde os primórdios da Colônia, que se orgulhava dos valiosos recursos autóctones e dispunha amplamente dos mesmos, mas ao mesmo tempo valorizava e identificava-se com a finesse civilizada da metrópole. Transpondo esta imagem para o terreno da cultura, tais recursos ‘naturais’ seriam a originalidade e a força da arte, da música, do discurso popular. Este é o capital simbólico através do qual o intelectual brasileiro se diferencia, positivamente, de seus pares de Primeiro Mundo. Isto explica boa parte da literatura ‘popular’ brasileira escrita por membros da elite intelectual. Neste processo, no entanto, há um esquecimento arbitrário de que a voz do povo transmitida por estes artefatos é apenas uma construção, o que obviamente tem diversas implicações políticas.

A dinâmica de reapropriação do discurso popular enraiza-se na história, e se acelera; o multiculturalismo tem ajudado bastante a institucionalização dos discursos minoritários. Temos exemplos recentes no funk dos morros cariocas e no rap da periferia paulista, os quais mereceram diversas publicações para os ‘situar’. É com horror e fascinação que a elite brasileira percebe a vitalidade da cultura popular. Quando Tati Quebra-Barraco, iletrada, habitante de favela e celebridade do *funk* (seu lema, de acordo com o site oficial, é “Sou feia, mas tô na moda”¹), viajou para a Europa a convite do Governo, em outubro de 2004, levando hits como *Dako é Bom e Fama de Putona*, “cantadas em coro em cidades como Berlim e Stuttgart”², houve uma enxurrada de censuras - como a da leitora carioca Vanessa Monteiro da Costa, publicada em O Globo:

Eu me sinto humilhada e sinceramente lesada como cidadã ao ver como o governo consegue escolher Tati Quebra-Barraco para representar a cultura do nosso país com o funk. Funk é cultura? Que cultura? Palavrão é cultura? Pornografia é cultura? Ah, eu não sabia... grande ministro da Cultura que nós temos.³

A precariedade do país de repente se exibiu, negra e óbvia, revelando o caráter fantasioso da preciosa harmonia multicultural. É possível falar seriamente sobre a questão popular, mas é uma questão muito séria que este povo, mesmo eventualmente, possa falar.

A elite cultural brasileira ‘corre atrás’ duplamente das tradições eruditas e populares, numa riqueza de referências que também é seu limbo. Pois é preciso que se apaguem todos os empréstimos – é preciso que a mescla se naturalize e legitime o alquimista ‘fora do lugar’, isto é, de acordo com Schwarz, desterrado em sua própria terra natal, posto que sua estrutura de compreensão de mundo refere-se a outra realidade social. Como vemos, o cenário da cultura brasileira é bipartido, mas sua bipartição, ao menos institucionalmente, não é de fato aquela que se apresenta de maneira mais imediata. Se à primeira vista a cultura se divide entre os âmbitos intelectual – universal e refinado – e o popular – regional e vital – uma investigação mais cuidadosa revela que esta divisão se dá entre as *formas*

¹ Site da cantora Tati Quebra-Barraco. Disponível em: <http://www.tatiquebrabarraco.com.br/>. Acesso em: janeiro de 2005.

² SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 06 de novembro de 2004. Segundo Caderno, Coluna ‘Gente Boa’.

³ COSTA, Vanessa Monteiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 de novembro de 2004. Segundo Caderno.

erudita e popular – pois ambas são construções, retomadas intelectuais de uma única elite perpetuada no poder institucional (o qual não se resume à burocracia governamental, mas também ao aparato de circulação privada, como editoras, gravadoras e empresas de produção cultural).

Voltemos, no entanto, à literatura ‘popular’ brasileira escrita por membros da elite intelectual. Diante dos níveis de analfabetismo no Brasil (aos quais nos referimos no capítulo anterior), não é nenhuma surpresa que o terreno literário seja dominado por uma classe privilegiada. Diante das inseguranças causadas pelas agressivas manifestações populares na música, também é compreensível que a literatura, o caro lugar de saber *belletrista* dos tradicionais bacharéis brasileiros, seja um salão para convidados. Entra aí quem passou pelo crivo da universidade ou da mídia. Em se tratando de literatura, no entanto, os cadernos literários têm uma relação bastante próxima com os departamentos das universidades, havendo uma interpenetração destes discursos. Há poucos programas de televisão dedicados à literatura, todos eles nos pouco assistidos canais educativos – mas mesmo aí a situação se repete. É o momento de perguntar onde se encaixaria, neste estado de coisas, a literatura de ficção científica brasileira.

A literatura de ficção científica brasileira não bebe na única fonte de água limpa da influência estrangeira no Brasil: a tradição erudita. Ao contrário, ela exhibe as marcas do imperialismo cultural capitalista, da importação massiva de artefatos da cultura estrangeira. Se a elite cultural sempre soube justificar tal importação no caso das idéias e formas refinadas, não é fácil, ou mesmo desejável, fazer o mesmo com aquilo que é, *a priori*, considerado refugio. O desprezo pelo gênero em sua versão brasileira não vem de um julgamento da qualidade deste material, mas se origina de um preconceito ou um impedimento ideológico. A literatura de massa estrangeira simplesmente não se encaixa no equilíbrio simbólico das importações culturais. Como apontou o espanto de alguns diante da exibição internacional da *funkeira* Quebra-Barraco, há ainda um segundo nível de ruptura no seio da cultura brasileira – entre os que podem se expressar através da mídia, do Governo ou das instituições culturais, e o resto condenado à invisibilidade. A ficção científica no Brasil faz parte deste resto por diversos motivos, revelados pelo percurso crítico do gênero no Brasil.

3.2

Da indistinção à emergência

Vejamos agora os dois primeiros momentos da recepção da ficção científica no Brasil. No primeiro, algumas obras fizeram uso de elementos e convenções que, no entanto, apenas mais tarde foram identificados como pertencentes à tradição do gênero. Quando da publicação do folhetim *Páginas da História do Brasil, Escritas no Ano 2000* (Joaquim Felício dos Santos, 1968-1972), por exemplo, o conceito de ‘ficção científica’ e muito menos sua valoração literária haviam se estabelecido. Obras estrangeiras que hoje são classificadas retrospectivamente nos limites do gênero eram considerados clássicos da literatura ocidental. Já citamos, como paradigma, *As viagens de Gulliver*, de Swift, e toda a obras de Verne. Nas primeiras décadas do século XX, as *pulp magazines* norte-americanas – que custavam cinco *cents* e descreviam aventuras espaciais em epopéias heróicas convencionais – delinearam um novo percurso comercial para a ficção científica, que por sua vez, através de uma estrutura paralela de leitores, destacou-se do restante do ambiente literário. O discurso se especializava.

Isso não se refletiu imediatamente no Brasil. Embora paulatinamente a ficção científica importada fosse chegando e se instalando no país, através de filmes, histórias em quadrinhos e coleções de bolso, e apesar das atividades de Jerônimo Monteiro no gênero nos anos trinta e quarenta, com bastante alcance popular, jamais tivemos uma era *pulp* como a norte-americana. Nunca houve no país público leitor ou desenvolvimento editorial suficiente para que isto acontecesse – o surgimento dos gêneros na literatura é tão intrinsecamente ligado à sua comercialização.

Ademais, a crítica literária no Brasil focava em outras questões. Ao longo do século XIX, por exemplo, a discussão girava em torno de uma possível independência da literatura brasileira em relação àquela produzida em Portugal. A utilização da língua portuguesa no Brasil era indício para muitos, especialmente para os lusos, de que a literatura brasileira seria apenas uma vertente desta outra. Wilson Martins informa que boa parte da crítica literária deste período, tanto brasileira quanto portuguesa, tratava-se de querelas agressivas sobre ínfimas questões gramaticais. O crítico dá “uma idéia do tom e dos métodos de Camilo

[Castelo Branco]” (1825-1890), um dos mais imponentes nomes da crítica portuguesa da época, citando um trecho de sua polêmica com o também crítico Artur Barreiros (1856-1885):

Este sujeito escreve-me que tem uma excelente bengala de Petrópolis com a qual me baterá, se eu for ao Brasil admirar os cérebros de tapioca. O mulato estava a brincar; eles têm a debilidade escangalhada do sangue espúrio (...). [F]azem caretas, coçam as barrigas, exigem banana, cabriolam se lhes atiram ananás e não fazem mal à gente branca.⁴

Resume Martins: “Era assim que se discutiam questões literárias em Portugal e no Brasil”.⁵ Mas as questões internas também não se resolviam em um nível muito mais complexo, como testemunham as alcunhas com as quais Sílvio Romero nomeou Machado de Assis, o qual era censurado entre outras coisas por seu anglicismo: ‘sereia matreira’, ‘bolorenta pamonha literária’ e mesmo ‘tênia literária’.⁶ Por outro lado, críticos como o também eminente Francisco Sales Torres-Homem (1812-1876) acreditavam numa hierarquia das influências, em que os modelos da ‘educação mesquinha’ proveniente de Portugal deveriam dar lugar a idéias mais desenvolvidas, como aquelas provenientes da França.

Desta forma, Tavares informa que apenas na década de 1930 Humberto de Campos, escritor e crítico literário pioneiro, destacou as qualidades específicas da ficção científica e louvou os autores que a exploraram. Havia decerto uma consciência de que se tratava de um tipo de narrativa próprio, mas o debate em torno da ficção científica só se imporia adiante. Este primeiro momento estendeu-se por cerca de cem anos, de meados dos oitocentos até a segunda metade do século seguinte.

O segundo momento compreendeu menos de vinte anos, do fim da década de 1950 a meados de 1970, e caracterizou-se por uma calorosa polêmica. Vários críticos literários e autores engajaram-se numa discussão que tinha menos a ver com a avaliação da qualidade de obras em particular que com certos princípios e funções os quais se enxergava no gênero – o cenário se dividia entre aqueles ‘pró’ e os ‘contra’ o estabelecimento da ficção científica no país, numa polarização tão

⁴ In: MARTINS, 2002, vol. 1, p. 207.

⁵ Ibid., p. 208.

⁶ Ibid., pp. 225 e 226.

radical que o debate via de regra redundava num diálogo de surdos. Escreve Causo:

Ao que parece, a julgar pela reação da imprensa e da crítica brasileira na década de 1950, o surgimento da antologia da Cultrix (São Paulo; 1958), *Maravilhas da Ficção Científica*, editada por Fernando Correia da Silva e Wilma Pupo Nogueira Brito, foi fundamental (...) para chamar a atenção do ambiente literário nacional para o novo gênero. [O] ensaio do poeta, crítico e historiador literário Mário da Silva Brito, que funciona como introdução ao volume, foi republicado em outros momentos, e representa uma espécie de ‘pontapé inicial’ para o aparecimento de uma crítica nacional de ficção científica, a partir da década de 1950.⁷

Brito delinea não apenas os conceitos, mas o vocabulário crítico utilizado neste período, os quais se estenderam ao longo as décadas seguintes. Revisitemos, abaixo, estas perspectivas através das quais a ficção científica foi abordada – em ensaios críticos publicados em livros, jornais e revistas – e atentemos para alguns de seus pressupostos e desdobramentos ideológicos. Este período crítico foi crucial no estabelecimento da corrente marginalidade do gênero no âmbito da literatura brasileira.

3.3

Prós e contra: dois lados da mesma moeda

Nos últimos vinte anos, (...) a *science-fiction*, alcançou as histórias em quadrinhos, o cinema, o rádio, a televisão e as páginas de *comics* dos grandes jornais. Organizações norte-americanas que industrializam esses periódicos especializados, promoveram a revenda de seus títulos em diversos países, editando-os nos idiomas nacionais respectivos. A ficção-científica passou a ser, assim, o maior competidor de outro gênero – o policial – que gozara, até o seu advento, das predileções das massas em todos os quadrantes da terra.

O ensaio de Brito começa traçando uma relação fundamental entre o caráter comercial e não-erudito da ficção científica, com sua origem na cultura de massa norte-americana e a nivelção entre os demais gêneros considerados menores, como o romance policial. O crítico denota que alguns autores brasileiros já se haviam aventurado no “novo filão de emoções”. No caso de Jerônimo Monteiro, a editora que o publicara “muito cautelosamente” incluía “a obra desse pioneiro numa coleção de livros infanto-juvenis...” Em seguida, aponta

⁷ CAUSO, S/d - a. Não paginado.

para a atualidade do gênero, numa época em que conviviam a bomba atômica, a corrida espacial, o frenesi em torno de discos voadores e os avanços da ciência. Ao mesmo tempo, aponta para a antiquíssima e ilustre estirpe do gênero, que, no entanto, estaria ganhando terreno com “uma fauna heterogênea [de escritores], quase sempre mais imaginosa do que criadora”.

Brito não conceitualiza claramente o conflito que vê entre imaginação e criação, em geral semanticamente intrínsecas, mas sua oposição fica clara no parágrafo seguinte, em que ele declara informar a posição de “críticos que assim consideram esse ramo tão popular das letras contemporâneas”:

É a ficção-científica uma literatura gratuita, desligada do homem, mera fantasia delirante que brotou numa era já farta da imaginação fatigada dos escritores? É um gênero sem importância literária, que constitua mero entretenimento, evasão pura e simples, algo como uma espécie de barbitúrico em letra de forma?

Estes questionamentos sugerem que a ‘criação’ seria responsável por textos de ‘importância literária’, enquanto a ‘imaginação’ resultaria na ‘fantasia delirante’ da ‘fauna selvagem’ dedicada e determinadas expressões da ficção científica. A fauna selvagem certamente não seria o mesmo grupo de *gentilhommes*, ou *gentlemen*, dos círculos literários tradicionais. Trata-se de uma questão, em inúmeros sentidos, de classe.

Já neste primeiro momento Brito faz uma verdadeira compilação das críticas que seriam dirigidas ao gênero por décadas a fio. Revela, por exemplo, a utilização da crítica marxista na condenação da ficção científica, que em breve seria reverberada na voz ressonante de Otto Maria Carpeaux e, mais tarde, de Muniz Sodré:

Outros [críticos], além de desprezá-lo [o gênero], supõem-no produto de ideologia reacionária, resultado de artimanha política que visa, de um lado, distrair as populações revoltadas, e, de outro, preparar o espírito dos povos para a aceitação de doutrina imperialista e escravizadora. Atitude esta na verdade extremada e que decorre do *cacoete muito em voga de tudo ver pelo ângulo das filosofias politizadas* (grifo meu).

Brito desautoriza esta ‘mania’, introduzindo o discurso aparentemente apolítico característico aos defensores da ficção científica daí para a frente. O crítico segue com dois argumentos que serão reutilizados à exaustão: “Será inquestionavelmente mais ‘científico’, encarar essa literatura como vinculada à

própria condição do homem contemporâneo (...). Na verdade, a ficção-científica só é literariamente válida, enquanto pertença ao universo da linguagem e da poesia e signifique uma medida da criatura humana.” A nomenclatura parecia confundir. Era preciso explicar que, apesar de tematizar outros mundos e sociedades, assim como aparatos tecno-científicos, os textos do gênero lidavam com questões semelhantes àquelas da literatura tradicional. “A ficção-científica, de fato, é mais literatura do que ciência”: a afirmação, que atualmente soa ingênua, não era tão óbvia quanto parece. Em seu ensaio Brito fornecia uma posologia do gênero, indicava como ele deveria ser compreendido e consumido.

Hoje estamos razoavelmente acostumados (ou atordoados) com os saltos olímpicos da tecnologia, mas naquele momento isto ainda era uma grande surpresa. As fronteiras costumeiras da realidade apresentavam-se, como nunca antes, dúcteis (“O Fabuloso de tal forma envolveu o homem, que tudo é mágico, mirabolante, absurdo, inédito e... possível.”) – isto é, como ficção. O entrecruzamento, na percepção pública, das idéias de realidade e ficção parecia concretizar-se na ficção científica. O desenvolvimento científico apontava para tão além do que tradicionalmente se percebia como o limite das possibilidades humanas, que a ciência parecia evoluir não somente através de pesquisas, mas também da imaginação. Por conta disso, apesar de ressaltar o caráter ficcional do novo gênero, Brito reenvoca a ambiguidade, ao assinalar “que os escritores de ficção-científica crêem, convictamente, nas histórias que inventam e dão força de verdade à supra-realidade que descrevem”. A tarefa era séria, uma profissão de fé; não era necessário apenas inventar, mas crer – exatamente o que Brito fazia neste momento.

Os indícios de uma avassaladora ‘modernidade’ chegavam sem cessar do exterior, através dos novos aparatos tecnológicos importados, das notícias sobre os avanços científicos e também pela ficção científica. Brito compreendia esta pletora de ‘modernidade’ como parte do mesmo movimento, no qual os escritores de ficção científica teriam um papel ativo na construção do futuro tecnológico que aguardava, inexoravelmente, toda a humanidade. A utopia seria, então, para todos. Embora as questões de classe, culturalmente falando, permeiem todo seu discurso, o crítico jamais atenta para o assunto numa perspectiva social. Com isto, se a ficção científica era a literatura do futuro, o escritor era um dos inventores, e como tal tinha parte ativa na construção deste futuro. O ambiente literário poderia

se demonstrar defensivo diante da ficção científica, mas “os cientistas, no entanto, não a depreciam. Consideram-na, antes, uma hipótese de trabalho dependente da verificação sistemática”. Nada desinteressada, esta afirmação. Assim como não foi gratuita a contastação da qualidade ‘premonitória’ do gênero, bastante repisada – “até quando a ficção-científica será apenas ficção-científica?”.

“Em outros tempos, a literatura preocupou-se com o passado ou o presente das sociedades. Agora está voltada para o futuro”, sentencia Brito. Os literatos brasileiros, confortavelmente estabelecidos em seu papel de guardiões da tradição, viam-se impelidos a confrontar este futuro que parecia escapar-se-lhe da compreensão, das mãos, da pena. De maneira global, as ciências humanas e a literatura estavam sendo obrigadas a dividir sua autoridade com as ciências exatas e a economia, na organização simbólica da realidade. Tornava-se, então, bastante conveniente enxergar um papel fundamental para o escritor; reiterando, mais do que nunca, que suas capacidades de imaginação seriam necessárias para a construção do futuro científico. Claro que esta tarefa se fazia muito mais desafiante no contexto brasileiro, distante dos centros de produção de tecnologia e historicamente condicionado a receber de fora as novidades da ciência. Como ficariam nossos clássicos eruditos diante da revelação do anacronismo de seu conhecimento? Certamente desconfortáveis.

A questão não era nova. Em 1882, em *O Naturalismo em Literatura*, Sílvio Romero comentara que “O poeta deve da ciência ter as conclusões e os fins para não escrever tolices. (...) A literatura deve apoderar-se [da ciência] para ter nota de seu tempo”.⁸ Num artigo de 1888, mesmo ano da libertação dos escravos, Tito Lívio de Castro denotaria: “O naturalismo é o positivismo na arte. (...) Encarado sob este ponto de vista – que é o exato – o naturalismo não se discute. Ele refuta os que pressagiavam a morte próxima da arte dizendo-lhes: não, a arte não morre, fraterniza com a ciência”.⁹ O positivismo, no Brasil, expressava-se principalmente no campo da medicina, e tinha relação com o controle das massas pelas elites política e intelectual – como no caso da cruzada sanitária de Oswaldo Cruz e a conseqüente Revolta da Vacina, na mesma medida relacionada

⁸ ROMERO, Sílvio. *O Naturalismo em Literatura*. São Paulo: Tipografia da Província de São Paulo, 1882, p. 35. In: SUSSEKIND, 1984, p. 83. Em 1965, Glauber Rocha retomaria esta idéia em seu manifesto *A Estética da Fome*.

⁹ CASTRO, Tito Lívio. ‘Novo meio, nova arte’, In: **Questões e Problemas**. São Paulo: Empresa de Propaganda Literária Luso-Brasileira, 1913, p. 86. In: *Ibid.*, p. 83.

ao expurgo dos pobres do centro do Rio de Janeiro quando da remodelação da cidade *à la Paris*, realizada por Pereira Passos na década de 1910. Desde o século XIX, portanto, o positivismo havia embasado o naturalismo em suas premissas da articulação entre as idéias de progresso tecnológico e moral, do papel das políticas sanitárias na evolução da sociedade, além da superioridade racial dos brancos. Estas idéias tiveram reflexos na obra de autores como Aluísio Azevedo e, como vimos, nas utopias futuristas da década de vinte, como *São Paulo no ano 2000, ou Regeneração Nacional: Uma Crônica da Sociedade Brasileira no Futuro*, de Barnsley; *O Presidente Negro, ou O Choque das Raças*, de Lobato, entre outros. A ciência positivista fora articulada à literatura naturalista para reforçar o *status quo* da elite intelectual brasileira, poder máximo na estruturação simbólica da sociedade. Com isto, a representação da nacionalidade carregava uma intencionalidade normativa. Por outro lado, a superciência de meados do século XX, voltada para os aparatos tecnológicos, parecia apontar muito mais para uma submissão das elites nacionais ao capital (econômico, intelectual, militar) das potências estrangeiras do que para a possibilidade de um aumento de poder destas elites. A tecnologia ameaçava com uma outra etapa de colonização. Em seu ensaio, Brito aponta os autores norte-americanos, ingleses e russos como aqueles “que oferecem o máximo de virtuosidade na prática da ficção-científica”. Se a modernização de um país seria fundamental para a desenvoltura de seus autores no novo gênero, como ficariam os brasileiros?

Além disso, a ‘literatura do futuro’ trazia consigo o indício pavoroso da conquista da cultura pela lógica das massas. Literatura comercial, massificada, estrangeira: a ficção científica desde o primeiro momento pareceu apresentar todas as características indesejáveis ao ambiente literário brasileiro, o qual valorizava a grande arte do erudito, que focaria menos no retorno (muito menos financeiro, o que seria vulgar), de seu trabalho heróico, individual, e mais na expressão das ‘verdades absolutas’ do homem e da sociedade. O jogo de poder entre a elite da cultura nacional, estabelecida em moldes aristocráticos, e as demandas das disposições sócio-econômicas reconfiguradas pelo capitalismo globalizado a partir da segunda metade do século XX passou, então, por renegociações na estética naturalista. Desta forma, a mudança de status produtivo (de saber erudito para instrumento) e função ideológica (de reafirmação aristocrática para dinamização pós-industrial) não era o único desafio proposto

pela ficção científica à tradição literária brasileira, mas a própria configuração social dos círculos intelectuais parecia estar em jogo, através do desafio à autoridade intelectual humanista de nossos literatos. Literatura era coisa séria e pomposa, de bacharéis compenetrados na sagrada construção simbólica do país – jamais um assunto de corporações estrangeiras visando divertir a massa profana.

A xenofobia sempre foi um artifício retórico para a manutenção de certos grupos no poder. No ambiente literário brasileiro, caracterizado por suas polêmicas, o nacionalismo também foi desde cedo uma poderosa arma política. Voltando a Sílvio Romero, um de seus ataques contra o estilo de Machado de Assis foi a não-repetição, na obra deste, dos elementos tradicionais da nacionalidade brasileira. Indica Flora Sussekind: “Como passíveis de crítica se tornam todos que de alguma forma não deixem traços claros de brasilidade nos seus textos.”¹⁰ Essa busca explica o ‘carioquismo’ observado por Ginway na ficção científica de Dinah Silveira de Queiroz, escrita nas décadas de 1960 e 1970. A escritora procurava mesclar o ‘caráter nacional’ às convenções do gênero, representando o mais fielmente possível a paisagem local e a ‘índole brasileira’ no comportamento e linguagem das personagens. Entretanto, mesmo o empenho de escritores renomados, como Dinah e boa parte daqueles que integraram a geração GRD na década de 1960, não foi suficiente para apagar o inquietamento diante de uma literatura que, como ressaltou Brito, praticava “o reingresso do homem atual no mundo da fábula”. O fantástico como categoria nunca teve lugar de destaque em nosso cânone. O naturalismo, de origens européias, era a base de nossa tradição literária. “Da literatura espera-se que, como o filho pródigo, realize a viagem de retorno à casa paterna.”¹¹

A aceitação, nesta tradição, de um gênero baseado em outro princípio que não o estabelecimento de simetrias, denotações e transparências implicaria uma desestruturação sísmica das rígidas bases ideológicas da literatura brasileira – segundo as quais o texto deveria fixar uma realidade do país *dada* por um acordo de cavalheiros entre a elite, e não dedicar-se a projetar uma *outra* realidade ao bel prazer de sua imaginação. Isso se vê, por exemplo, nas dificuldades e complexidades de um romance como *O Sertanejo*, de José de Alencar, em que o encontro romântico entre o homem do povo e a mulher da elite precisa ser

¹⁰ Ibid., p. 31.

¹¹ Ibid., p. 35.

sublimado – demonstrando claramente a impossibilidade simbólica da tomada de poder/potência por parte da população agreste, em especial a nordestina. O destino do ‘outro’ é ser banido ou castrado pela literatura nacional e, como tal, o foi a ficção científica. Sussekind explica o porquê:

Nada mais condenável, numa ótica estritamente nacionalista, do que a repetição de alguma fórmula estrangeira. (...) Não se percebe que o ‘tal Brasil’, cuja repetição é exigida, fundamenta-se ele mesmo num mimetismo que lhe vem de fora (...) o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil.¹²

O pensamento de Flora converge com a visada de Piers Armstrong: o imperativo de refletir a realidade brasileira, articulado ao fato de que isto é feito através de estruturas narrativas (conceitos e estética entrecruzados) estrangeiras, resulta numa indispensável tendência à aclimatação, à legitimação, enfim, ao apagamento de todos os empréstimos.

A questão do apagamento fornece uma perspectiva crucial no entendimento do debate cultural da década de sessenta, o qual não problematizava exatamente a ascensão da ditadura de direita, mas engajava-se na busca de uma identidade autóctone potente, apropriada para a ‘grandeza’ brasileira. A discussão reunia direita e esquerda, na definição dos conceitos de ‘nacional’ e ‘autêntico’, e na oposição a todo elemento ‘estrangeiro’ e ‘descaracterizador’.¹³ A palavra de ordem naquele momento era valorizar maximamente a cultura nacional. A influência internacional, especialmente a cultura pop norte-americana, era vista como dominação, a qual deveria ser desprezada e evitada. Assim, embora as obras de ficção científica brasileira da geração GRD hoje não revelem um engajamento notável, é preciso atentar para o fato de que, diante do contexto nacional por um lado polarizado entre direita e esquerda, e por outro consensualmente xenófobo, produzir ficção científica brasileira era ao mesmo tempo uma isenção e um duplo desafio político – sendo que a intencionalidade dos autores estava muito mais para orgânica que para rebelde. O renome já conquistado por estes autores, conforme apontado no capítulo anterior, os

¹² Ibid., pp. 38-39.

¹³ Embora mais tarde ficasse patente, através de políticas econômicas que favoreceram o capital estrangeiro, que a postura governamental nada tinha de ‘patriota’ – note-se que a sugestão de Roland Barthes em *Mitologias* adequa-se perfeitamente aí, uma vez que o mito da grandeza intrínseca e atemporal do país é a óbvia superfície de uma ideologia voltada para o controle da população em penúria.

salvaguardava de eventuais problemas porventura provenientes da investida no gênero, embora em 1971 um artigo no *Jornal da Tarde* indicasse que, num primeiro momento, o jogo talvez fosse por demais arriscado para um novato: “Rubens Teixeira Scavone já pode usar o próprio nome na capa dos livros que escreve. A ficção-científica já é coisa que um advogado ou professor pode escrever. Mas em 1960 [na verdade em 1958], quando publicou “O homem que viu o disco-voador”, teve de usar o anagrama de Senbur T. Enovacs para não ficar prejudicado em sua incipiente carreira de professor de Direito Internacional em Sorocaba.”¹⁴ *O Homem que Viu o Disco Voador* é uma obra chave para o entendimento do status da ficção científica neste período.

O primeiro romance brasileiro de ficção científica lançado como tal valia-se de diversos artifícios de legitimação, hibridizando elementos de alta e baixa cultura: a resenha apologética da mãe acadêmica, a qual sugere o peso das relações pessoais do autor com suas possibilidades de canonização; a relação genealógica do livro, na resenha, com uma ascendência nobre; ao mesmo tempo em que o disfarce da autoria e a afiliação explícita da obra no quadro de referências de um gênero comercial. Buscava-se ‘naturalizar’ a ficção científica de massa como de costume se fazia com os estilos literários europeus. Esperava-se, como o Leopardo do Barão de Lampedusa, que diante da revolução nada realmente mudasse. Se a nova voga era esta, que se a adaptasse de acordo com as conveniências discursivas tradicionais. A observação de Wilson Martins a respeito da literatura brasileira de fins do século XIX mais uma vez tornava-se adequada: “Neste misticismo do progresso encontram-se os românticos e os seus implacáveis inimigos, os evolucionistas darwinistas e outros ‘realistas’ das ciências.”¹⁵

Esta mescla de ideologias poderia ser encontrada mesmo no interior das obras, as quais enquanto faziam amplo uso das convenções da ficção científica norte-americana, não raro contestavam seus paradigmas para afirmar temas e valores nacionalistas brasileiros. A rejeição do que era estrangeiro, em vários setores da cultura dos anos 1960, era uma das primeiras expressões da paulatina consciência brasileira da radical dependência político econômica e cultural do país, i.e. a sociologia da dependência. Por conta disso, Ginway avalia que a “Brazilian science fiction reacts to technology advances either by integrating them

¹⁴ Anônimo. “Êles era Autores Malditos”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 de novembro de 1971.

¹⁵ MARTINS, 2002, vol. 1, p. 19.

as tools of exploitation or as failed strategies for controlling nature”¹⁶. A modernização certamente era interiorizada através da forma do gênero, mas condenada, em seu conteúdo, como uma repetição da experiência colonial, numa dinâmica bastante característica do Brasil.

Os autores de ficção científica da geração GRD procuravam adequar a ‘literatura do futuro’ à feição erudita da tradição literária nacional, à qual pertenciam, realizando através do novo gênero o mesmo trabalho que seus pares desempenhavam com os estilos considerados clássicos. Da mesma forma, fossem os críticos contra ou a favor do estabelecimento do gênero no país, estes argumentavam a partir de um solo ideológico comum, das valorações-base da literatura brasileira: a erudição e a referência marcada à realidade – fosse esta universal ou nacional. Os apologetas da ficção científica neste período não viam problema em importar mais um estilo literário do exterior, desde que este se integrasse à dinâmica erudita e universalista que desde sempre regulara nossa literatura institucionalizada. Com isto, o eixo principal do discurso crítico em torno da ficção científica foi sua problemática relação com a literatura canônica no Brasil, ou seja, o naturalismo, o qual então constituía a medida da qualidade e legitimidade de qualquer incursão ficcional. Essa questão se desdobrou em várias, como a relação da ficção científica com a filosofia humanista, a comercialidade dos gêneros menores, e enfim, numa perspectiva mais marxista e adorniana, a crítica ideológica de seu escapismo – a ficção científica seria uma expressão da mitologia capitalista. O que estava em jogo era a adequação da ficção científica aos valores literários instituídos no Brasil, e não o questionamento destes valores. Como consequência desta centralidade discursiva, argumentos pró e contra demonstram-se lados da mesma moeda, cuja única diferença é a organização interna de suas retóricas persuasivas, direcionadas para fins opostos.

3.4

Conservando a alta cultura

A classificação da ficção científica como literatura de má qualidade passava mais por sua identificação externa com o conjunto dos gêneros menores que pelas características de suas estruturas narrativas internas, pois naquele

¹⁶ GINWAY, 2004, p. 36.

momento, embora já importássemos textos, filmes e histórias em quadrinhos de ficção científica dos Estados Unidos, a confusão em torno do conceito de ficção científica era geral mesmo naquele país – conforme demonstra, entre outros, a matéria, também norte-americana, que ocupa metade da primeira página do caderno de cultura do jornal *O Globo* em 18 de dezembro de 1959, ‘A Ficção Científica Corrompe o Gosto de Milhões de Jovens’. O artigo, traduzido, confunde os princípios do gênero com a onda de festas à fantasia e filmes de horror que teriam ‘invadido’ os Estados Unidos e a Grã-Bretanha. “Preocupados os Pais, os Professores, os Sociólogos e os Psicólogos Estadunidenses”, lê-se no *sublead* sensacionalista. A definição do gênero, normalmente carregada de juízos de valor, foi parte crucial da guerrilha discursiva entre aqueles que viam o gênero como o estilo destinado a dominar a literatura e a estética do futuro e os outros que, pela pureza da tradição, gostariam de bani-lo da cultura – como vemos, em diversos países. Desta forma, sempre que outros gêneros ou vertentes literárias foram relacionados à ficção científica, estas articulações tinham uma intencionalidade, podemos dizer, política. Por isso mesmo a maioria das críticas dedicava-se ao problema da contextualização do gênero, e não à discussão de obras em particular.

Isso também foi verdade no Brasil. Especialmente por conta das características do ambiente crítico hegemônico nas décadas de 1940 e 1950, que Flora em seu artigo “Rodapés, Tratados e Ensaios”, contido no volume *Papéis Colados*, nomeou como ‘crítica de rodapé’ – “ modelo de crítico pautado na imagem do ‘homem de letras’, do bacharel, (...) cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal”.¹⁷ Oponentes dos ‘críticos universitários’, que graduavam-se nas faculdades de Filosofia criadas em São Paulo (1934) e no Rio de Janeiro (1938), os críticos-bacharéis ainda tinham um grande prestígio, e sua não-especialização era contrabalançada pelo cultivo regular da eloquência em colunas e suplementos literários de grandes jornais. Estes ‘homem de letras’, como coloca a pesquisadora, eram “defensores do impressionismo, do auto-didatismo, da *review* como exibição de estilo, a ‘aventura da personalidade”¹⁸; e, além, julgavam-se verdadeiros ‘diretores da

¹⁷ SUSSEKIND, 1993, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

consciência’ de seu público, o que os levava a defender com unhas e dentes sua idéia de ‘boa cultura’.

Para os conservadores da erudição tratava-se simplesmente de desmerecer o gênero por sua inclusão entre as expressões da cultura de massa, eventualmente incluindo no pacote do desmerecimento a cultura popular e aquela direcionada ao público infantil. Acompanhemos o pensamento exemplar de Carpeaux (1959), um dos mais eminentes críticos deste período:

Essa *science-fiction* moderna nunca será degradada à de literatura infantil (assim como aconteceu ao grande e terrível livro de Swift [*As Viagens de Gulliver*]), porque já é infantil. O ‘puerilismo’ do nosso tempo, que já foi diagnosticado por [Johan] Huizinga, encontra na *science-fiction* uma manifestação quase tão característica como as histórias em quadrinhos. Essa literatura de cordel fornece ao leitor comum todas as trivialidades, horrores, sentimentalismos, etc., que a literatura moderna exclui cuidadosamente dos seus enredos (ou da sua falta de enredo). A *science-fiction* faz questão de não tocar nunca em problemas psicológicos ou questões sociais. Ao embarcar para o espaço, perdeu o contacto não só com a Terra, mas também com a realidade. Evasão? Mas essa evasão tem objetivo bem definido: cancelar um processo histórico.¹⁹

Causo observa a contradição e o desconhecimento patentes no ensaio: “considerando que [no] parágrafo acima Carpeaux afirma que a ficção científica ‘explica tudo pela sociologia, pela ecologia, eventualmente pela psicologia’, o que aliás parece improvável, considerando que a ficção científica — especialmente a norte-americana — produzida no período por ele assinalado (de 1920 a 1929) primava pelo aspecto aventureiro. Uma FC que explorava mais as ciências exatas e a extrapolação cuidadosa surgiu de 1938 a 1948, no que foi chamado de ‘Golden Age’. Na década de 1950 (mais próxima de Carpeaux), já existiam artistas literários de interesse como Walter M. Miller, Jr., Ray Bradbury, Theodore Sturgeon, Brian W. Aldiss, ao lado de autores cientistas, como Isaac Asimov, Hal Clement e Arthur C. Clarke. Entre um pólo e outro, as conclusões de Carpeaux são reducionistas.”

Como vemos, a inconsistência crítica origina-se em primeiro lugar do patente desconhecimento das obras condenadas. No ímpeto de defender a

¹⁹ CARPEAUX, Otto Maria. “Science Fiction” **O Estado de S. Paulo**, 16 de maio de 1959. Suplemento de Cultura. In: CAUSO, s/d - a. Não paginado. Como literatura moderna o crítico se refere ao *nouveau roman* francês. Causo indica a longevidade do legado do austríaco na compreensão homogeneizada das vertentes literárias não-eruditas: “Outro crítico de peso e colega de Carpeaux no ‘Suplemento de Cultura’, Wilson Martins, compartilha da mesma opinião, sobre o suposto status infantil da ficção científica, conforme entrevista ao ‘Caderno de Sábado’ do Jornal da Tarde, em 1996”. In: *Ibid.*

‘verdadeira’ literatura, seus guardiões terminavam por criticar as vertentes que visavam desautorizar aparentemente sem lê-las ou pesquisá-las – embora Carpeaux afirme o contrário, no mesmo artigo (1959): “Tenho lido, gemendo, várias dúzias desses livros.”²⁰ Não é possível decidir entre a falta de qualidade desta leitura ou a veracidade desta informação, pois a permanência da ignorância se desvela em vários trechos do texto, como adiante: “Mais interessante é a conseqüência psicológica [da ficção científica], estranha em autores anglo-saxônicos: a ausência completa de humor. A *science-fiction* é bastante séria”. Causo fornece uma longa lista de autores extremamente populares já na época de Carpeaux, os quais produziram ficção científica com teor humorístico, como “H. G. Wells, Stanley G. Weinbaum, Stanton A. Coblentz, Fredric Brown, L. Sprague de Camp, Arthur C. Clarke, Philip José Farmer, Philip K. Dick, Harry Harrison, etc.” A idéia do humor como característica intrínseca à literatura anglo-saxã pode ser rastreada retrospectivamente até o século XIX, quando Sílvio Romero acusava o *humour* de Machado de Assis como uma expressão de sua não-brasilidade.

Se Carpeaux transpunha sem maiores preocupações uma perspectiva da crítica brasileira do século XIX para ficção científica anglófona de meados do século XX, isto indica não apenas a sua indisponibilidade para a investigação das novas formas, mas principalmente a sua cega confiança na centralidade paradigmática da alta cultura – em torno da qual as demais expressões culturais se disporiam logicamente, numa relação diretamente proporcional entre afastamento e degeneração. O pressuposto redundava em afirmações conceitual e factualmente despropositadas, pois se era possível transpor conceitos do cerne à margem, da mesma forma o crítico poderia generalizar a popularidade de autores de ficção científica de acordo com seu (des)conhecimento nos círculos eruditos. Fausto Cunha aponta um possível exemplo (1967):

²⁰ “Uma curiosa escolha de palavras. Excesso de zelo da parte de Carpeaux, em ler tanto (‘várias dúzias’) de um gênero que considera desprovido de atrativos intelectuais e estéticos (a ponto de lhe arrancar gemidos)? É impossível não aplicar aqui o comentário de C. S. Lewis, no ensaio ‘High and Low Brows’: ‘E uma vez que observo que muitos dos meus conhecidos *high brow* gastam tanto do seu tempo falando da vulgaridade da arte popular, e portanto devem conhecê-la bem, e não poderiam ter adquirido esse conhecimento a menos que a apreciassem, devo assumir que eles receberiam bem uma teoria que os justificassem para que pudessem beber livremente dessa fonte, sem perderem o direito à sua superioridade’. In *Literary Essays*, Walter Hooper, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, p. 267.” In: *Ibid.* Notemos que os *high brow* finalmente abraçaram tal teoria legitimante, especialmente nos estudos culturais e da comunicação.

Há pouco tempo, escrevendo sobre *The Last and First Men*, do qual nos dava uma síntese muito incompleta, disse Otto Maria Carpeaux que o livro passa ‘estranhamente despercebido’ e apresentava Stapledon como um desconhecido do grande público. Pelo que ficou dito acima, vê-se que o bem informado autor de *Presenças* cochilou um pouco. As diversas edições em *pocket-book* têm chegado ao Brasil regularmente, vindas ora da Inglaterra (Pelican, Penguin) ou dos Estados Unidos.²¹

Um trecho do ensaio de Theodor Adorno, “Crítica Cultural e Sociedade”, nos sugere que esta aparente ‘falha’ no exercício da função crítica faz parte da própria dinâmica da ocupação, o que se confirma diversas vezes no situacionismo da crítica literária brasileira:

Que lhes tenha sido confiado [aos críticos da cultura] o papel de perito, e depois o de juiz, foi algo inevitável do ponto de vista econômico, embora acidental no que diz respeito a suas qualificações objetivas. (...) Ocupando habilmente as lacunas e adquirindo, com a expansão da imprensa, uma maior influência, os críticos acabaram alcançando exatamente aquela autoridade que a sua profissão pretensamente já pressupunha. (...) O conhecimento efetivo dos temas não era primordial, mas sempre um produto secundário, e quanto mais falta ao crítico este conhecimento, tanto mais essa carência passa a ser cuidadosamente substituída pelo eruditismo e pelo conformismo. Quando os críticos finalmente não entendem mais nada do que julgam em sua arena, a da arte, e deixam-se rebaixar com prazer ao papel de propagandistas ou censores, consuma-se neles a antiga falta de caráter do ofício.²²

Adorno aponta também para o fato de que a frequência destes críticos nas páginas de jornais faz com que sua autoridade se concretize no mesmo passo que a expansão da imprensa – indicação que casa com as observações dos estudos de comunicação em relação às ‘profecias auto-realizáveis’ da mídia. Nesta indústria de personalidades, boatos e factóides, o valor absoluto é estar em atividade. “[O] próprio crítico passa a ser medido apenas segundo seu êxito no mercado, ou seja, na medida em que ele exerce sua crítica”²³ – aponta Adorno. Também no Brasil, diz Sussekind, o poder literário “era em parte sinônimo de uma presença constante nas páginas e no noticiário de jornal, de eloqüentes ironias impressas, do frequente envolvimento em polêmicas”.²⁴

Certamente o desconhecimento da ficção científica não foi prerrogativa dos críticos conservadores, mas também daqueles que expressavam sua ‘boa

²¹ CUNHA, Fausto. “Ascensão e Queda da Ficção Científica”. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, maio de 1967, nº 13. In: CAUSO, s/d - a.

²² ADORNO, 2002, pp. 83 e 84.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

vontade’ com o gênero. Como demonstra a resenha de Laís Araújo (1968) – “Devemos confessar que lemos pouquíssimos livros de ficção científica (...). Assim, não estamos ‘em dia’ com o gênero, mas queremos acentuar que não mantemos nenhum preconceito contra ele”.²⁵ Obviamente, se Araújo precisava deixar clara sua ausência de preconceito, isso significa que a atitude preconceituosa era não apenas padrão, mas socialmente aceita – conforme sugere Causo. O mesmo ocorre no artigo de Paulo Sérgio Machado (1969), o qual afirma que “A chamada *space opera* surgiu no momento de maior sucesso comercial da ficção científica dos Estados Unidos — aproximadamente na década de cinquenta”²⁶, quando na verdade, rebate, ainda, Causo, “o subgênero da *space opera* é criação dos norte-americanos E. E. ‘Doc’ Smith e Edmund Hamilton, a partir da segunda metade da década de 1920”²⁷. Com ou sem preconceito, uma nuvem de imprecisões sufoca a pertinência da crítica da literatura de ficção científica no Brasil.

A necessidade de fortificar a cidadela da erudição enrijecia a flexibilidade e o questionamento, levando o conservadorismo desta crítica a extremos. Isto explica a publicação de um artigo do escritor francês Gilles Lapouge em *O Estado de São Paulo*, no qual chega-se mesmo a desprezar o impulso do ser humano na direção de seus desejos:

O importante é que a ficção científica parece responder à mesma necessidade de toda literatura de conto de fadas, de toda mitologia: satisfazer desejos impossíveis do homem, desejos que, afinal, são bastante monótonos e limitados. (...) o que explica a monotonia da literatura de ficção científica e seu esgotamento.²⁸

O sonho do futuro era tediosamente infantil: só deveria sobrar de pé o edifício da tradição. Significativo notar a quantidade de referências e citações de autores, intelectuais e estilos literários franceses. A origem e o elitismo da ‘verdadeira’ literatura como nunca se explicitavam.

²⁵ ARAÚJO, Laís Corrêa de. Resenha a *Introdução ao Estudo da Science-Fiction*. **Minas Gerais: Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 31 de agosto de 1968. Suplemento Literário. In: CAUSO, s/d - a.

²⁶ MACHADO, Paulo Sérgio M. **Comentário** Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação. Ano X, Vol. 10, N.º 3 (39), no 3.º trimestre de 1969. In: CAUSO, s/d - a.

²⁷ CAUSO, Ibid.

²⁸ LAPOUGE, Gilles, “Na Ficção Científica, o Anseio de Liberdade”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 de janeiro de 1977. Especial para ‘O Estado’.

Assim, não havia o menor problema em, como Carpeaux, excluir as demais vertentes e reduzir toda a literatura moderna ao *nouveau roman* francês, reivindicando seus critérios de classe. Para Alcântara Silveira (1961):

A ficção científica poderá ser a ficção mais de acordo com o gosto popular, mas não será o grande gênero literário do século, precisamente porque não reflete absolutamente a condição do leitor de agora, isto é, do leitor digamos ‘classificado’, que sabe o que lê e por que lê. A ficção que está mais próxima a este tipo de leitor é aquela que Claude Mauriac intitulou de ‘aliteratura’.²⁹

A literatura de gênero atentava contra a reputação cultural de indivíduos e instituições, como explicita Fausto Cunha (1967):

O leitor cultivado procedia como aquele personagem de Huxley que escondia os livros pornográficos numa estante do alto. (...) Em todos os países há este paradoxo: uma pilha de clássicos nacionais de que a maioria dos leitores só toma conhecimento através de livros escolares e uma pilha de escritores ditos da pior espécie que esgotam edições atrás de edições. Há a literatura que se lê e a que se devia ler.³⁰

Se apreciador assíduo da literatura canônica poderia ser considerado um literato, também se poderia dizer (1976) que “leitor de ficção científica é isso: desde que assumo o gosto, vira fanático”, conforme o testemunho do diretor editorial da Cultrix. No mesmo artigo o jornalista, anônimo, imputa aos próprios produtores e consumidores a responsabilidade pela marginalidade do gênero no Brasil, questionando-se:

até quando nossos escritores terão de usar pseudônimos americanizados para vender bem seus romances desses gêneros nas bancas de jornais, onde são distribuídas as séries mais populares — o que demonstra não só um preconceito dos leitores mas também dos próprios criadores, que preferem esconder-se do público e da crítica quando escrevem trabalhos pejorativamente classificados como paraliteratura e que não lhes conferem o *status* proveniente do produto intelectual e artisticamente nobre.³¹

²⁹ SILVEIRA, Alcântara. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 de novembro de 1961. Suplemento Literário. In: CAUSO, s/d - a.

³⁰ Ibid.

³¹ José Paulo Paes, crítico literário e diretor editorial da Editora Cultrix, em 1976. In: Anônimo. “A Ficção Científica Mudou suas Fórmulas”, **Visão**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1976. Caderno de Cultura. Causo observa que esta é “Uma rara menção à ficção escrita por brasileiros sob pseudônimo, e distribuída em bancas de jornal. Embora autores como R. F. Lucchetti e Rioky Inoue tenham se notabilizado por publicar nesse campo, ele permanece amplamente ignorado pela crítica ou pelos observadores culturais brasileiros. Um livro recente a mencioná-lo, porém, foi o estudo do Prof. John Milton, da Universidade de São Paulo, com o título de *O Clube do Livro e a Tradução* (Bauru: Editora da Universidade Sagrado Coração, 2002).” In: CAUSO, s/d - a.

Os críticos conservadores defendiam a estrita continuidade na tradição da literatura, a fidelidade às fontes estéticas tradicionais, e os pré-conceitos a respeito das demais expressões literárias permeiam todo seu discurso sobre o gênero. Por outro lado, os entusiastas da ficção científica reivindicavam a ampliação destas fontes e a dissipação destes preconceitos, mas ao mesmo tempo não desejavam trair a tradição: impunha-se a difícil tarefa de conciliar ideologicamente as discontinuidades dos dois impulsos. Isto explica a ambiguidade de certas defesas da ficção científica, as quais traem o difícil deslocamento dos críticos liberais que, no empenho de construir uma ponte entre a elite erudita e a cultura de massa, por vezes patinavam no ar entre estes dois lugares discursivos.

3.5

Pró-ficção científica: mas ainda a favor da ‘verdadeira’ literatura

Os momentos de ambiguidade ficam claros na análise de diversos trechos críticos, os quais revelam, ao invés de complexidade conceitual, a não-elaboração do discurso favorável à ficção científica; como na resenha de Maria de Lourdes Teixeira (1958) para *O Homem que Viu o Disco Voador*, de Rubens Teixeira Scavone – “a novela ora publicadas por Senbur T. Enovacs, que de certa forma se poderá também enquadrar no gênero policial, destaca-se igualmente por sua realização literária e pelas qualidades de linguagem, límpida, fluente e agradável”.³², Teixeira visa uma valoração positiva do livro, mas a expressão utilizada para a classificação genérica; ‘enquadrar no gênero policial’ remete a um campo semântico de confinamento, a sensação é que as obras pertencentes aos gêneros marginais deveriam ser apartadas das demais. (‘Obra menor’, ‘texto circunstancial’, ‘desvio’ parecem ser os correlatos literários para ‘rebelde’, ‘bastardo’, ‘deserdado’: Sussekind nos lembra o sentido de fora da lei incorporado a toda a produção que, no Brasil, não se encaixa na literatura instituída.) Por outro lado, a ensaísta ressalta exatamente as ‘qualidades’ pelas quais a ficção científica seria criticada mais tarde, ratificando a base valorativa comum aos discursos aparentemente discordantes sobre o gênero. Um exemplo é a menção à linguagem fluente, não complexa – característica responsável pela classificação pejorativa da

³² TEIXEIRA, Maria de Lourdes. “O Homem que Viu o Disco Voador”, **Folha da Noite**, São Paulo, 10 de outubro de 1958. A Semana e os Livros. In: CAUSO, s/d - a.

ficção científica como ‘literatura de viagem’, como eram chamados, na época, os textos de leitura ‘fácil’, entre eles o faroeste, a aventura, o policial, o romance água-com-açúcar e, claro, a ficção científica. O fator entretenimento é normalmente considerado um afastamento da noção de respeitabilidade, mesmo que desde o século XIX as senhoras se reunissem em serões para molhar lenços à leitura de um José de Alencar, para dar apenas um exemplo. O divertimento e a conquista do público através das emoções nunca foi o foco principal da crítica ‘séria’ dedicada a este respeitado autor. Ironicamente, o próprio Scavone (1969) desconceituou o entretenimento com que sua ficção científica fora elogiada dez anos antes: “hoje e cada vez mais aquele gênero vai se transformando em alguma *coisa* de respeitável, bem longe de simples entretenimento”.³³ Contudo, o prazer nestes textos é aceito com condescendência quando acompanhado da noção de pedagogia, amiúde escolar; “poder-se-á dizer que o objetivo da ficção baseada em conhecimento científico é – divertir, instruindo” – havia indicado Teixeira (1959).

O gênero é valorizado, mas adquire, sutilmente, um sentido *paraliterário* – argumento que busca vinculá-lo ao universo de saber do homem bem formado, como faz Olinto (1965), no prefácio a *O Terceiro Planeta*, de Levi Menezes: “Se tudo é possível, ciência e imaginação têm um papel conjunto na contínua educação de que o homem precisa. *Esprit de geometrie et esprit de finesse*”.³⁴ O mais comum, entretanto, era determinar o lugar das obras de ficção científica entre os livros-texto. As palavras de Maria B. Vianna (1966) resumem as vantagens percebidas na ‘literatura do futuro’ – e, quem sabe, numa época de emergência da televisão, na própria literatura, em um futuro próximo: “[com a ficção científica, se] Aprende Ciência, raciocínio e se diverte, inclusive. Acontece que uma das vantagens do livro é distrair, outra é instruir”.³⁵ Quase trinta anos depois, o autor e crítico Gerson Lodi-Ribeiro (1993) mostra que a idéia está bem viva, embora ele compreenda a vantagem do aspecto aducativo do gênero apenas em relação à vertente *hard*, que chama de ‘científica’:

Ao contrário da FC científica, a vertente literária advoga maior licença poética em detrimento da própria plausibilidade científica. Em contrapartida, os

³³ SCAVONE, Rubens Teixeira. “Ficção Científica e Cibernética”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de outubro de 1969. Suplemento Literário. In: CAUSO, s/d - a.

³⁴ MENEZES, Levi. *O Terceiro Planeta*. Rio de Janeiro: GRD, 1965. Prefácio de Antonio Olinto. In: CAUSO, s/d - a.

³⁵ VIANNA, Maria B., “Ficção Científica é a Literatura do Futuro”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 de maio de 1966.

defensores da FC científica lembram o papel desse subgênero como despertador de novas vocações técnicas e científicas.³⁶

O caráter instrutivo, extra e paraliterário, do gênero também foi ressaltado através das capacidades ‘premonitórias’ do gênero. É comum, ainda hoje, que críticos e leitores notem os acertos e erros nas visões de futuro dos autores de ficção científica, e a quantidade de acertos já é suficiente para elevar o status de qualquer autor no gênero, como se projetar com propriedade o futuro fosse uma de suas funções principais. Teixeira (1958) definia o gênero como “uma visão do que será, talvez, a verdade corrente para nossos filhos e netos”. Para Vianna (1966), tal qualidade era quase uma sinomínia: “A literatura de ficção científica, ou seja, (...) os livros que procuram fixar como vai ser a realidade daqui há (sic) alguns séculos”.³⁷

Como vimos, Brito perguntava-se, em seu ensaio pioneiro (1958): “até quando a ficção-científica será apenas ficção-científica?” O gênero anunciava catástrofes que poderiam e deveriam ser evitadas, após reveladas em suas distopias. Clóvis Garcia (1961) ecoaria:

Todos os grandes problemas criados pela civilização moderna se encontram transpostos na ficção científica, sendo possível mesmo tentar uma classificação dos temas sob esse aspecto (...) a ficção científica é um brado de alerta.³⁸

Nem todos estavam de acordo em imputar ao gênero a função de pregoeiro; no artigo “Uma Explicação Sobre a Ficção Científica”, Fausto Cunha (1971) desacredita a relação entre este e a antecipação, a qual considera simplista:

[a ficção científica *hard*] era uma literatura destinada a educar, divulgar conhecimentos. Isso eu chamo de doença infantil da FC, o de querer antecipar o que não é possível. No momento que o escritor parte do conhecimento para o futuro, não diz coisa alguma, apenas desenvolve o que já se conhece.³⁹

Mas o lugar comum soa bem, por isso ecoou longamente na voz dos defensores do gênero, como em Mario Pontes (1976): “[a ficção científica] interroga, das mais variadas formas, sobre o destino do homem. Hoje ou amanhã.

³⁶ LODI-RIBEIRO, Gerson. “A vertente científica na ficção científica brasileira”. In: **D.O. Leitura**. São Paulo, vol. 12, n. 138, novembro de 1993.

³⁷ VIANNA, Ibid.

³⁸ GARCIA, Clóvis. “O Homem Moderno na Ficção Científica”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 de agosto de 1961. Suplemento Literário. In: CAUSO, s/d - a.

³⁹ In: Anônimo. “Uma Explicação Sobre a Ficção Científica”, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1971.

Neste ou em outros mundos. Como, de resto, faz toda a literatura digna de tal nome”.⁴⁰

Voltando aos gêneros menores, Antonio Olinto (1959) explica a superposição entre ficção científica e policial, em sua crítica ‘universalista’, de tons ontológicos:

É natural que muitas histórias de ficção científica não passem de narrativas policiais cercadas do aparato mecânico que se esperava venha o futuro a possuir. Em alguns casos, os ficcionistas do novo gênero saíram do romance policial. Em outros, a confusão jaz no fato de que o pesadelo dos documentos, que a vida contemporânea exige, e a luta por demais evidente entre Bem e Mal, que o crime proporciona, levam escritores à certeza de que a ficção científica só pode assumir aspecto policialesco.⁴¹

As considerações do crítico reiteram a base de pressupostos a que já nos referimos: a condenação à produção comercial do gênero e a valoração positiva de sua referência à realidade.

Em alguns casos, segundo Olinto, certa ficção científica ‘não passa de’ uma narrativa policial, pois é escrita por autores condicionados à repetição das convenções do gênero de que ‘saíram’ – podemos supor que eles ‘saíram’ de um esquema em que, de certa forma, estavam ‘presos’, ou seja, de um esquema de produção massivo. Desta forma, a literatura de ficção científica não estaria ligada à policial em seu nivelamento necessariamente abaixo da verdadeira literatura, mas seria um gênero que, como qualquer outro, estaria sujeito à prática de autores menos comprometidos com a originalidade, ou melhor, ligados a esquemas de produção baseados na repetição e mistura de fórmulas, engajados em gerar o maior número possível de obras comerciais. Em outros casos, o crítico observa que elementos da própria vida contemporânea, como a organização burocrática da sociedade e os conflitos de poder⁴², evocam e tornam apropriada a perspectiva

⁴⁰ PONTES, Mario. “FC – 50 anos depois da Maioridade”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1976. Caderno B.

⁴¹ OLINTO, Antonio. “Ficção Científica”. In: *Cadernos de Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959. In: CAUSO, s/d - a. Atente-se que Olinto faz uma interessante sugestão, ao relacionar o ‘pesadelo dos documentos’ típico de qualquer burocracia com a emergência do gênero policial, em suas investigações de papéis. Talvez isso explique em parte a aceitação do gênero no mainstream literário brasileiro – afinal, especialmente após a ditadura, burocracias quase kafkianas tornaram-se um assunto sobre o qual entendemos.

⁴² Interessante notar que o crítico define estes conflitos como uma luta entre ‘o bem e o mal’ Estaria se referindo à oposição de democracia e comunismo? – pois a Guerra Fria estava em seu auge – ou à perspectiva mais local do jogo entre polícia e bandidos? Dar nome aos bois não faz parte do estilo de Olinto, que certamente não carrega o que Brito definiu em seu ensaio como o “cacoete muito em voga de tudo ver pelo ângulo das filosofias politizadas”.

narrativa do gênero policial. O que não se realiza, entretanto, é que estas duas análises, ao invés de se referirem a grupos de obras de diferentes qualidades, de fato se articulam na compreensão global do fenômeno da literatura de massa, no qual as convenções narrativas se estruturam de modo a organizar simbolicamente a experiência da contemporaneidade – mas esta formulação, afinal, não se deu no Brasil, mas através das teorias acadêmicas européias e norte-americanas sobre a cultura de massa.

O objetivo dos entusiastas da ficção científica era a valoração do gênero nos termos da alta cultura, para que esta se adaptasse à tradição erudita da literatura brasileira. Todavia, ao invés de ressaltar a qualidade de obras específicas, a crítica entusiasta da ficção científica seguiu caminhos previamente traçados. Sobre Carneiro, relata Causo:

Seu enfoque era o sentido geral do gênero, tendo se debruçado menos as qualidades ou defeitos de obras e autores, excetuando a longa condenação a *O Presidente Negro ou O Choque das Raças* (1926), de Monteiro Lobato, em *Introdução ao Estudo da 'Science Fiction'*.⁴³

Se a desclassificação geral criava o problema de status, foi através de uma reclassificação também generalista que se buscou resolvê-la. Se era impossível obliterar que a maior parte da produção da ficção científica gerava-se no seio da indústria cultural, surgiu forte o argumento de que o caráter vulgar e massificado de certas obras de ficção científica, ao invés de inerente ao gênero, era, antes, a natureza de alguns de seus subgêneros. Cedo Clóvis Garcia (1961) se referiu à existência destas “espécies ‘menores’ de ficção científica”⁴⁴; que, segundo André Carneiro (1965), geravam uma “avalanche de mediocridades a ocupar o caminho”⁴⁵, dificultando a ‘imposição’ do gênero – o vocábulo autoritário é do próprio autor. Mais tarde (1969) Carneiro as definiu:

tiragens comerciais destinadas a consumo do grande público, literatura ‘digestiva’, onde transportam o mau romance policial para planetas distantes, com robots criminosos, ou heróis aventureiros, tipo cowboy, transformados em

⁴³ CAUSO, s/d - b. Não paginado.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ CARNEIRO, André. “Literatura ou subliteratura?” *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23/09/1965. Suplemento Literário.

homem espacial. Nos países de língua inglesa essa ficção científica aventureira e geralmente sem valor tomou o nome de *space opera*.⁴⁶

Carneiro foi talvez tão contra a *space opera* quanto Carpeaux foi contra a ficção científica de maneira geral. No discurso favorável à ficção científica, o subgênero da *space opera* serviu como o ‘boi de piranha’, ao concentrar e expurgar as críticas ao comercialismo de massa do restante da ‘boa’ ficção científica, que por sua vez era chamada de ‘literária’. Na resenha de *Introdução ao Estudo da Science-Fiction*, publicada no “Suplemento Literário” do jornal *Minas Gerais*, Laís Corrêa de Araújo (1969) repete o argumento deste autor, de que o gênero seria bom, mas utilizado como caça-níqueis:

É claro que a ficção-científica, por ser um gênero bastante explorado no momento por pseudo-escritores ou meros aproveitadores de um tema de ocasião, tem sido considerada depreciativamente, como pouco convincente, ou, pior ainda, como gênero marginal, destinado apenas à curiosidade da juventude ledora (sic) de revistinhas e fãs dos super-heróis. ‘Space-opera’ apenas.⁴⁷

A idéia tinha reverberação, como demonstra o artigo de Aguinaldo Silva, publicado no mesmo ano, na revista *Rumo*, em agosto de 1969:

Nos Estados Unidos, ao lado de alguns dos melhores autores do gênero — dignos de figurar em qualquer antologia literária, mesmo não especializada —, existem os menores, aqueles que se dedicam ao lado comercial denominado *space opera*, sucedâneo das histórias antigas de capa-e-espada, ou mais recentes de *bang-bang* e policial.⁴⁸

Em 1967, Fausto Cunha erradicou para a *space opera* um dos principais fatores do incômodo causado pela ficção científica na aristocracia intelectual brasileira: a ideologia marcadamente americanista e imperialista de boa parte do gênero, marcado pelo puritanismo, pela violência e pela pretensão cultural.

⁴⁶ CARNEIRO, André. “Ciência Ficção, Essa Desconhecida”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de outubro de 1969. Suplemento Literário Especial de Ficção Científica. In: CAUSO, s/d - a. Carneiro colocou bastante energia na tarefa de limpar a reputação da ficção científica separando o joio do trigo, não apenas em seu livro *Introdução ao Estudo da Science-Fiction*, de 1968, mas em vários artigos de jornal.

⁴⁷ ARAÚJO, Ibid.

⁴⁸ SILVA, Aguinaldo. “Introdução ao Estudo da Ficção Científica”. *Rumo*, Rio de Janeiro, agosto de 1969. In: CAUSO, s/d - a.

Na *space opera* vale tudo. O mocinho é sempre imortal, o ser de outro mundo (que, por ironia, está no seu torrão natal e apenas resiste ao invasor humano) é o vilão e precisa ser destruído, a mocinha às vezes complica e às vezes ajuda, sobretudo porque vive sonhando com o casamento religioso na terra. Recordo-me de um livro em que a Galáxia inteira já aparecia colonizada pelo homem, que viajava a velocidades superiores à da luz; pois bem, o herói ansiava pelo dia do casamento, pois a mocinha – muito casta – só se entregaria a ele depois das núpcias oficiais. Murray Leinster (autor de contos esplêndidos) é responsável por alguns dos livros mais idiotas da ficção científica, inclusive aquele em que a moeda do país, quero dizer, do planeta é uma caneca de cerveja. Para não mencionar o agente planetário de outro livro norte-americano, que chega a um mundo longínquo e suborna o serviço secreto dali com alguns dólares; e reflexiona, muito cheio de si: ‘Um dólar é um dólar em qualquer parte do Universo’.⁴⁹

No mesmo artigo Cunha debita esta ideologia ao capitalismo de massa – “o erro essencial da ficção científica norte-americana (...) vem da comercialização do gênero”. O americanismo imperialista podia estar mais ou menos explícito nas histórias de ficção científica importadas dos EUA, entretanto, mesmo os mínimos traços seriam então indignadamente percebidos pelas sensíveis antenas dos intelectuais brasileiros – imersos no clima de euforia nacionalista que cercou as décadas de 1950 e 1960 (e foram simbolizadas, respectivamente, pela eleição de JK e pela ‘revolução’ da ditadura).

A verdadeira ficção científica seria, então, alta literatura, somente a *space opera* se equipararia ao nível comercial e rasteiro da cultura de massa. Parecia-se ignorar que a *space opera* norte-americana, publicada pelas *Amazing Stories* de Campbell, é que havia sido a fonte da definição contemporânea, além da popularidade, da ficção científica – como se lê em Paulo Sérgio Machado (1969):

Muitos editores americanos perceberam então que estava sendo bom negócio investir na coqueluche da época, e não hesitaram em atulhar o mercado com a mais variada subliteratura que pudesse ser rotulada de ‘ficção científica’. Qualquer história que envolvesse um ‘cientista louco’, uma ‘ameaça interplanetária’ ou a ‘destruição do mundo’ era imediatamente posta à venda mascarada de ficção científica.

⁴⁹ CUNHA, Fausto. “Ascensão e Queda da Ficção Científica”. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, maio de 1967, nº 13. In: CAUSO, s/d - a.

De fato, estes amaldiçoados editores norte-americanos, ao invés de profanar o gênero em sua supostamente original popularidade na erudição, haviam mesmo viabilizado e fomentado tal ‘coqueluche’. Mas Paulo Sérgio Machado, assim como os demais críticos brasileiros favoráveis à ficção científica, enxergavam para o gênero uma outra origem, muito mais nobre que a das *pulp fiction* norte-americanas da década de 1920: as literaturas clássica e européia. Novamente, temos a convergência discursiva dos críticos pró e contra o gênero, em sua necessidade de recorrer às fontes canônicas. “[A]s origens dessa literatura, remontam-se à velha Grécia e apontam a Luciano de Samosata e a Plutarco como abridores (sic) de caminho, cabendo ao primeiro o mérito de haver criado o gênero com as narrativas *História Verdadeira* e *Icaromenipo*” – aponta Brito (1958), arrolando entre os autores mais nobres do gênero Johan Kepler, Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, Voltaire, Mary Shelley e Edgar Allan Poe, até chegar a Júlio Verne e H. G. Wells. Mais tarde, Cunha (1967) reitera, inserindo, no entanto, o romance policial – que já começava a conquistar status literário no Brasil: “Observe-se que, em suas raízes extremas, a ficção científica é um produto da cultura inglesa: a literatura utópica, a literatura gótica, a literatura policial e a literatura de antecipação têm na Grã-Bretanha os seus grandes nomes”.⁵⁰ Se era na Grã-Bretanha de Shakspeare, tudo bem.

A relação original do gênero com a *pulp fiction* foi um dos argumentos do discurso desaprobatório, enquanto a evocação dos clássicos funcionava de maneira oposta. O enraizamento clássico aproximava a ficção científica da sacralidade literária do canône, impregnando o gênero com a aura diáfana da alta literatura. Pelo mesmo motivo apontava-se o florescimento da ficção científica através de autores contemporâneos canônicos, alguns, inclusive, brasileiros e argentinos. Vejamos isto em Aguinaldo Silva (1969): “A adesão de Rosa e Borges basta para provar que a Ficção-Científica tem seu lugar dentro da nossa cultura”⁵¹; e em José Sanz (1972): “Na América Latina, o maior interesse pela ficção científica está na Argentina, com um grupo bastante grande, liderado por Borges, Bioy Casares, Eduardo Golligorsky, Maria Langer e Júlio Cortázar”.⁵²

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² In: BERNADETE, Maria. “Ficção Científica: a Literatura de Nosso Tempo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [30 de julho de 1972].

Se Sanz identificava ficção científica nestes autores consagrados, revela restrições, no mesmo artigo, à celebração da presença de Verne nas fileiras do gênero, o qual criticava pelo didatismo, considerado inferior à pesquisa e à invenção: “Muito terra-a-terra para meu gosto. Um homem que não antecipou, usando em seus livros noções e fatos já conhecidos na época. Faltou imaginação de potencialidades, criação, originalidade. Decididamente, um escritor para rapazes retardados.”⁵³ Com isto, Sanz não apenas estabelece a premonição, para além das qualidades literárias, como um elemento central no gênero, como reevoca o argumento da infantilidade da ficção científica sustentado por críticos como Carpeaux (1959); Pontes (1978), que, ao contrário de Sanz, a debitava a puerilidade à própria antecipação; e ainda em Martins (1996), de acordo com as referências de Causo. Na insistente remissão ao infantilismo, também podemos ajuntar Carneiro (1965), para quem “a imensa maioria [da ficção científica] é literatura juvenil ou infantil, literatice de cordel, aventuras de ‘cowboy’ e policiais, transpostas para o espaço em outros planetas e galáxias”⁵⁴ e Cunha (1967):

A ficção científica nascera também sob o signo da literatura infantil e juvenil. Todo um público sequioso de aventuras ‘eletrizantes’ não se contentava mais com os westerns e os policiais, as histórias em quadrinhos, as caçadas na África e as expedições polares.⁵⁵

À época de seu lançamento, Verne não era considerado um escritor de ficção científica, nem era lançado editorialmente com vistas ao mercado infantil, o que só aconteceu mais tarde. Conforme mencionamos, o autor dividia as estantes com demais obras consideradas clássicas. No entanto, em 1984, num veículo considerado ‘sério’, como O Estado de São Paulo, Maurício Ielo insistia no equívoco ao acusar Verne de ser “O culpado de tudo”. Escreve Ielo:

Não há melhor definição para Júlio Verne. Foi sua imaginação antecipadora que deu as linhas-mestras para a ficção científica (...). Ocorre que, escrevendo para crianças e jovens, Verne era desprezado pelos círculos mais intelectuais.⁵⁶

⁵³ Ibid.

⁵⁴ CARNEIRO, André. “Literatura ou subliteratura?” **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23/09/1965. Suplemento Literário.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ IELO, Maurício. “Ficção Científica. O presente e a Literatura do Futuro”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de dezembro de 1984.

Desinformado ou meramente virulento, o ataque a Verne parecia dirigir-se à acusação mais comum aos leitores de ficção científica, a de infantilidade. O status paradigmático deste autor facilitava as considerações generalizantes e mitificantes, bastante comuns à história da crítica brasileira de ficção científica.

Se Verne era um alvo recorrente de ataques por motivos extra-literários, havia também um autor favorito, desta vez por características intrínsecas a sua ficção. Diz Olinto (1959): “O melhor autor da atual geração do gênero talvez seja Ray Bradbury. (...) O romantismo de *Fahrenheit 451* participa daquele mundo lírico indestrutível no homem e, portanto, na literatura”.⁵⁷ A obra do norte-americano parecia demonstrar que os valores ‘humanos’, e portanto ‘universais’ da literatura tradicional continuavam válidos no novo gênero, como se constata neste trecho de Clóvis Garcia (1961): “o grande poeta da ficção científica, Ray Bradbury, na sua *preocupação constante pelo ser humano (...)* a *solidão do homem*, que é a sua preocupação central. (...) com o seu *sentimento humano*”⁵⁸ (grifos meus). Comparam-se autores a Bradbury, para elogiá-los: Alcântara Silveira (1961) o faz em relação a Fausto Cunha, e Olinto (1965), a Levy Menezes. O coro laudatório seguia o mesmo libreto. Redundam as palavras humano, poesia, poeta, lirismo. A poesia lírica seria a medida da qualidade da literatura, que através dela daria a melhor conta da natureza humana. Através do lirismo a ficção científica enfim incorporaria as qualidades da literatura canônica – e, segundo alguns, ainda as levaria além. Carneiro (1965) faz a citação: “[A ficção científica] seria, no dizer de Francis Lionnais, ‘a) uma renovação e uma expansão da capacidade imaginativa dos escritores; b) um novo campo com enriquecimento da nossa capacidade de emoção’.”⁵⁹ Em 1968, o *Jornal da Tarde* publicava um artigo que dizia: “Com a ficção científica, ampliou-se o campo espacial e temporal em que o escritor pode examinar e julgar a conduta humana e suas conseqüências”.⁶⁰

Alcântara Silveira (1961) comunicava as suspeitas de que, pelo exato motivo de serem poéticas, certas obras talvez demonstrassem não pertencer à ficção científica:

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Anônimo. “Êste Vôo Fantástico Já Estava Nessas Histórias Fantásticas”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 12 de outubro de 1968.

por possuir (...) um sentido bastante poético das coisas, Ray Bradbury é (...) o maior dos escritores de antecipação da atualidade. Foi mesmo ele quem deu ao gênero o prestígio que possui, o que levou alguém a dizer que se isto acontece é porque ele não é um romancista de antecipação...⁶¹

A melhor ficção científica seguia o cânone lírico, mas caso se aproximasse do cânone de maneira bem sucedida, não poderia mais ser compreendida dentro dos limites do gênero. Mesmo os críticos favoráveis sugerem que literatura canônica não se mistura à ficção científica, propriamente. Willy Lewin evidencia este dispositivo em dois artigos, os quais pode-se mesmo perceber a tentativa de dirigir-se num tom positivo ao gênero. No primeiro (1964), o autor escreve:

voltando ao campo da *intelligentsia*: há escritores de boa categoria que não apenas se interessam pela SF – fazem-na. E cada vez mais procuram requintá-la, torná-la artística, elevá-la a um certo nível por assim dizer filosófico, eivado de problemas bastante complexos. (...) [Mas] Bradbury é menos o ‘filósofo’ do que o ‘poeta’ da SF. E última análise, transcende o gênero.⁶²

O gênero não seria simplesmente um conjunto de convenções as quais autores diversos utilizariam com maior ou menor talento e eficácia, mas estaria sempre num nível abaixo, precisando ser ‘elevado’ por ‘escritores de boa categoria’. Em seguida (1968), Lewin propõe que esta transcendência se dê através de um alinhamento com o passado, cujos valores elevados envolveriam as melhores obra de ficção científica: “Uma certa nostalgia, por assim dizer, ‘humanista’ impregna, com efeito, não só a obras de Bradbury, como a de numerosos autores de SF”.⁶³ A ultrapassagem de Bradbury se daria, sempre, em direção a gêneros intelectualmente mais aceitos. “Ray Bradbury, o ‘poeta da ficção científica’, produz romances tipo realismo fantástico”⁶⁴, diria Evelyn Schulke num artigo de 1974.

A poesia era então contraposta à ciência, e a positividade da primeira resultava na sugestão da negatividade da segunda. A este ponto de vista geral havia somente algumas exceções, como a de Carneiro (1969), que achava que ciência e literatura poderiam conviver pacificamente:

⁶¹ SILVEIRA, Alcântara. “Ficção Científica”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 de novembro de 1961. Suplemento Literário. In: CAUSO, s/d - a.

⁶² LEWIN, Willy. “Mas Ficção e Menos Ciência”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 de maio de 1964. Suplemento Literário, coluna ‘Letras Anglo-Americanas’. In: Ibid.

⁶³ Id. “Essa Prateleira do Fantástico...”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de março de 1968. Suplemento Literário.

⁶⁴ SCHULKE, Evelyn “Ficção Científica – Escolha seu guia para a grande viagem do futuro: cientista, visionário ou poeta”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 13 de novembro de 1974.

O ‘maravilhoso’ da (boa) ficção científica moderna pode ser uma extrapolação de realidades reveladas pela ciência, uma criação imaginária de um mundo futuro ou diferente, mas, com uma argamassa literária, onde a profundidade, a penetração filosófica ou psicológica, o sutil, o poético, etc., é que darão, como em toda a literatura, o padrão certo da sua qualidade e importância.⁶⁵

Mas, conforme indicou Ginway, a ciência e a tecnologia eram geralmente vistas com desconfiança pelos autores brasileiros do período pré-ditadura. A tecno-ciência era menos compreendida como um instrumento a serviço do ser humano do que como um elemento colonizador, desumanizador e destrutivo da contemporaneidade. Desta forma, a ficção científica precisava renegar o lugar-comum de sua definição, a de que era uma narrativa baseada na ciência, para ser aceita nos círculos da arte. Fausto Cunha (1971) ressalta a oposição lirismo/cientificidade no autor mais considerado pelos críticos brasileiros da época: “Ray Bradbury parte para a investigação do homem. Pega toda a parafernália: marcianos, foguetes, mas a ação terrena é mais a poesia do que propriamente a ciência”.⁶⁶ Enquanto isso, diz Scavone (1971) “Minha ficção-científica surge como veículo, o mais literário possível (não só no sentido estético de criatividade) e o menos científico possível”.⁶⁷ A afirmação de Scavone dá margem a interpretações interessantes. Ser mais literário para além do sentido estético significa entrar no terreno institucional – o reconhecimento de suas obras pela academia contrasta com a inserção da esmagadora maioria da produção de ficção científica nos sistemas industriais de produção e comercialização de artefatos culturais.

3.6

“Contra todos os importadores de consciência enlatada.”

Segundo Flora Sussekind, as décadas de 1960 e 1970 ficaram marcados como os ‘anos universitários’ dos estudos literários. No entanto, se os críticos-

⁶⁵ CARNEIRO, André. “Ciência Ficção, Essa Desconhecida”. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 1969. Suplemento Literário Especial de Ficção Científica. In: CAUSO, s/d - a.

⁶⁶ In: Anônimo. “Uma Explicação Sobre a Ficção Científica”, **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1971.

⁶⁷ In: Anônimo. “Êles era Autores Malditos”. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 29 de novembro de 1971.

scholars pareciam num primeiro momento ter vencido a contenda contra o rodapé, característico dos anos anteriores, houve um efeito colateral a esta vitória: a crítica universitária passou a dispor de um espaço jornalístico cada vez mais reduzido. Confinada ao *campus* e a livros especializados, a produção acadêmica atingia muito menos público que as antigas resenhas dos suplementos literários. Desta forma, “em meados dos anos 60 assiste-se a um fenômeno que bem se poderia considerar uma vingança do rodapé”.⁶⁸

Por sua vez, o jornal sofria uma lenta domesticação. As seções de livros e os suplementos dedicados à literatura ora feneciam ora rarefaziam-se em classificados dos últimos lançamentos das grandes editoras. Nas palavras de Randal Johnson:

Although weekly literary supplements in leading newspapers continued to be important sites of critical debate throughout the 1950s and into the 1960s, by the late 1960s or early 1970s most such supplements had either ceased to exist or had been transformed into supplements with a broader, and frequently watered-down, cultural orientation.⁶⁹

Sussekind cita um depoimento de Antonio Candido, em que o acadêmico ressalta que “o ‘descaso’ pela colaboração universitária seria incentivado por parte do próprio meio jornalístico”.⁷⁰ Pois se nos anos 1940 e 1950 os recém-formados críticos-professores desconfiavam dos rodapés; logo em seguida, os jornalistas e críticos-jornalistas passaram a ver na produção acadêmica (“jargão incompreensível”) um discurso rival. De fato, a ‘cientifização’ do discurso acadêmico cada vez mais acentuava-se, constituindo um círculo vicioso, pois, escrevendo para seus pares, os acadêmicos cada vez menos se preocupavam com o isolamento de seu dialeto. (A ênfase no jargão também se deu porque a ciência tornava-se o modelo preferencial de discurso competente – segundo a lógica padrão, quanto mais ‘difícil’ ou ‘específico’ mais profundo o texto.) Até que o decreto de regulamentação da profissão de jornalista, de 17 de outubro de 1969 finalmente institucionalizou a exclusão dos ‘intrusos’, i.e., os não-jornalistas, da maioria das páginas da imprensa. Sussekind aponta para a “criticofobia generalizada” de fins dos anos 1970.

⁶⁸ SUSSEKIND, 1993, p. 27.

⁶⁹ JOHNSON, Randal. em “Notes on The Structures of Literary Authority in Brazil, 1945-1980”.

Mester, vol. 24, no. 1 Spring, 1995, p. 9.

⁷⁰ Id., *Ibid.*

Foi neste período e contexto que o professor de Teoria da Informação e Linguagem da Escola de Comunicações da UFRJ, Muniz Sodré, entrou na discussão a respeito da ficção científica. A análise de Sodré não se dirigiu ao aspecto literário do gênero, mas em sua inserção no âmbito da cultura de massa. De fato, até hoje os estudos acadêmicos dirigidos à ficção científica se enquadram mais facilmente nos departamentos de mídia e comunicação – já que à expressão textual do gênero nega-se o status literário. E embora o direcionamento acadêmico da UFRJ tenha sido dado por Afrânio Coutinho, com sua ênfase na análise estética, a dialética de Sodré aproximava-se àquela de Candido e dos estudos de literatura empreendidos na USP – na medida em que ambos buscavam contextualizar e delinear as contradições internas do objeto para melhor compreender suas funções ideológicas e sociais e, somando a negação com a negação, procuravam visualizar os caminhos de uma nova ‘positividade’, ou direcionamento cultural.

Fica claro que tais projetos analítico-programáticos, de raízes marxistas, guardam um caráter inalienável de normatividade. Neste sentido, o primeiro olhar da academia brasileira em direção à ficção científica não diferiu em muito das visadas classificatórias tradicionalmente dirigidas ao gênero pelos críticos de rodapé. Se Carpeaux considerava o gênero, pejorativamente, como a ‘mitologia do século XX’, Sodré o compreendia, com conotação semelhante, como uma expressão exemplar da mitologia capitalista. Como ponto cego de ambos os críticos, o resguardo das implicações ideológicas contidas no próprio conceito de literatura – como lemos em *A Ficção do Tempo*, publicado em 1971, o único e pequeno volume que Sodré dedicou ao gênero: “Do ponto de vista semiológico, o mito da FC começa com um roubo de discurso – o da literatura. (...) O mito se apropria da literatura, esvaziando-a de qualquer sentido contestatório face à ideologia”.⁷¹

Na visão de Sodré, a mitologia/mitificação da ficção científica se estabelece na medida em que o gênero resulta de/em uma ambientação do indivíduo à idéia de progresso, essencial a uma sociedade cuja atividade capitalista ancora-se firmemente no desenvolvimento tecno-burocrático. A idéia de controle seria fundamental a este discurso, como aponta o autor numa palestra

⁷¹ SODRÉ, 1973, pp. 111 e 112.

promovida na UFRJ, a qual também contou com a presença de Fausto Cunha e José Sanz “tidos como os maiores conhecedores do gênero no Brasil”⁷²:

[C]omo ela [a ficção científica] supõe um mundo de espaço e tempo dominados de elementos controlados pelos objetos técnicos (é uma estrutura fixa, conotada com significações arcaicas, valores morais, retorno à natureza, castração sexual, associada quase sempre ao medo, inquietação, submissão e impotência) tem sido o grande discurso inconsciente da ideologia capitalista, da formação e da civilização tecnológica. Aqui o objeto aparece em primeiro plano, como o modo de produção da sociedade de consumo.⁷³

Mas para Sodré, embora a ênfase nos ícones da ciência, objetos de consumo e *gadgets* tecnológicos fosse essencial, o gênero se definiria mais claramente por sua lógica narrativa. A identidade principal da ficção científica com a ciência se localizaria no embasamento diegético das obras na ideologia do progresso tecnológico, ou seja, a função e característica estruturais do gênero se relacionariam à produção social da realidade. A ficção científica, de forma sub-reptícia, ajudaria a formar a opinião pública a respeito da perenidade do mundo capitalista. Escreve o ensaísta:

[O] ‘sonho’ da FC, apoiado excessivamente na ideologia, deve ser visto com um mito cuja função é fornecer uma essência para o homem contemporâneo. Nesta ‘essência’, subentendem-se os produtos alienados do trabalho humano, instaurados pelas relações capitalistas de produção, que são esquecidas pela FC – logo, dadas como eternas. A atemporalidade do mito funciona aqui também como a caução de estaticidade do real. A ela cola-se a ideologia, essa estrutura que, pretendendo-se eterna, elide radicalmente o tempo, a História.⁷⁴

Autores tradicionais da ficção científica, como H.G.Wells, Evgeny Zamyatin, George Orwell e vários outros já haviam feito de suas obras um veículo para o comentário social, mas no Brasil estes exemplos não mereceram atenção. Contudo, o consenso crítico brasileiro enxergou no gênero um escapismo unidimensional. A perspectiva já era difundida no Brasil pelo menos desde a década de 1950, como demonstra o texto de Brito. Vozes solitárias como a de Cunha fizeram questão de “Lembrar que uma parte considerável da ficção científica ocidental é vincadamente socialista” – mas, prudentemente, ajuntou-se

⁷² Anônimo. “Uma Explicação Sobre a Ficção Científica”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de setembro de 1971.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid, p 124.

que o assunto era “longo para ser discutido aqui”⁷⁵ – o aqui de 1967, recordemos, tratava-se de um país e um tempo cada vez mais perigosos politicamente. Mas quando retomada por Sodré, a censura   fic o científica como mitologia capitalista já se direcionava   invasão cultural norte-americana, pois a (in)viabilidade de uma literatura do gênero produzida no Brasil havia sido demonstrada alguns anos antes, nas falências sucessiva das revistas especializadas, das cole es Edart e GRD. Segundo Wilson Martins, na década de 1970:

já não se tratava de escrever a literatura brasileira, mas de reescrevê-la, isto  , de reform -la, propor novas avalia es do passado, cassar judicialmente sentenças aparentemente passadas em julgado, estabelecer novas perspectivas e outros padrões de exegese.

Mesmo diante deste quadro de revisão, as incursões de Sodré na análise da fic o científica não chegam a constituir uma investiga o deste objeto, mas uma ratifica o das estruturas conceituais do crítico a respeito do funcionamento da indústria cultural. Apesar da utiliza o de um manancial teórico renovado e variado, combinando semiologia, narratologia, sociologia e antropologia, o foco do crítico não se constituiu, propriamente, na proposta de novas perspectivas para a abordagem do gênero.

Lembre-se, ainda, que muitas obras produzidas no Brasil a partir da década de 1970, embora marcadas por estrutura e conven es características   fic o científica, não eram apresentadas, comercializadas ou criticadas tendo em vista a afilia o, mas eram categorizadas simplesmente como ‘Literatura Brasileira’ – prestígio que casava com o renome prévio de muitos dos autores destas obras. Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, relata que a política entremeava-se em diversos níveis deste processo, no qual mesclavam-se estruturas culturais e estatais, resistência e organicidade.

Rico em produ o editorial, não foi, entretanto, f sto (sic) para a crítica brasileira o ano de 1977, seja porque ela se imobilizou na repetitividade mecânica de formas consagradas, seja pelas oportunidades de renova o que deixou passar, quando não ocorreram fatos constrangedores de baixa política literária como, no

⁷⁵ CUNHA, Fausto. “Ascensão e Queda da Fic o Científica”. *Revista Civiliza o Brasileira*, Rio de Janeiro, maio de 1967, n  13. In: CAUSO, s/d - a.

Encontro Nacional de Escritores, promovido pela Fundação Cultural do Distrito Federal, a outorga a uma obra de ficção de prêmio destinado ao melhor livro de interpretação da cultura brasileira. Gilberto Mendonça Teles, autor da proposta, afirmou então que ‘a obra de ficção é também uma forma de interpretar uma realidade e, às vezes, muito mais eficaz, uma vez que o ficcionista, ao criar um simulacro da sociedade, está criando uma realidade maior e muito mais profunda, pois, nela, além de elementos verossimilmente coordenados, se condensam e se manifestam as formas inconscientes da linguagem’. Prestigiosos críticos de vanguarda, como Fábio Lucas, Flávio Kothe, Dulcina de Moraes Mynssen, Luís Gutenberg Lima Silva, Antonio Sales Filho, Bernardo Elis e Heráclio Sales concordaram com esse ponto de vista, sendo o prêmio conferido à novela *O Fruto do Vosso Ventre*, de Herberto Sales, diretor do Instituto Nacional do Livro.⁷⁶

Embora os limites entre ficção e história pudessem se confundir, por conta de uma teleologia discursiva, as fronteiras entre a literatura brasileira e a tradição da ficção científica não cogitavam tocarem-se. Ao longo das décadas, afora apontar exemplos de escapismo, colonização e mau-gosto, a crítica não viu conveniência em referir-se à ficção científica. Segundo os princípios da análise negativa, mais valeu atacar o gênero em bloco que compreender a complexidade das obras em particular. Ademais, censurá-lo por seu capitalismo, uma vez que a universidade brasileira se firmou como um forte *locus* discursivo de esquerda; o que significamente, ainda em Johson, remete “to a sort of inverse relationship between political power and elite cultural discourse, since the left has never held power in Brazil”⁷⁷. O interesse da academia em relação à ficção científica por um bom tempo reduziu-se à perspectiva da análise ideológica; e a polêmica mais uma vez contribuía para a autoridade cultural.

Na década de 1980, o crescimento editorial não se fez acompanhar de uma reflexão crítica mais atenta – visto que o primeiro objetivo do mercado é vender, e não analisar. De fato, a conquista de autoridade intelectual mudou paulatinamente, com o desenvolvimento da indústria cultural. O confronto, hoje, não mais se dá entre dois intelectuais, que se tornaram cada vez mais substituíveis, mas entre duas formas de (re)produção de dados, imprensa e universidade, estas “duas máscaras da indústria da consciência”.⁷⁸ Como não poderia ser diferente, esta mudança no jogo da legitimidade cultural influenciou diretamente na dinâmica de

⁷⁶ In: MARTINS, 2002, vol. 2, p. 252.

⁷⁷ Ibid., p. 7.

⁷⁸ Id., Ibid., p. 32.

estabelecimento do cânone literário. Ressalta Johnson: “At the stake in the literary field, and more specifically in the field of criticism is (...) *the authority to define those works which guarantee the configurations of the literary canon*” (grifo meu).⁷⁹

Embora Carneiro, Olinto e Cunha, autores da geração GRD, houvessem desde meados os anos 1960 publicado nos grandes jornais paulistas e cariocas diversos artigos e resenhas ‘favoráveis’ à ficção científica, foi apenas na década de 1980, com o foco midiático no gênero, o ressurgimento da produção nacional e a reconfiguração do *fandom*, que Calife, um autor unicamente dedicado à ficção científica obteve espaço para sua voz. A importância deste espaço para o *fandom* leva Causo a reivindicar que:

o primeiro autor brasileiro do gênero que exerceu crítica de ficção científica com constância e presença na imprensa brasileira foi o carioca Jorge Luiz Calife, que, por boa parte da década de 1980, escreveu sobre o gênero nas páginas do *Jornal do Brasil*, tendo então resenhado André Carneiro, Raul Fiker (com o ensaio *Ficção Científica: Ficção, Ciência ou uma Épica da Épica?*), Henrique Flory, Herberto Salles (da Academia Brasileira de Letras), Gilberto Schoereder (o livro de não-ficção *Ficção Científica*), e Alfredo Sirkis.⁸⁰

A projeção de Calife na imprensa brasileira esteve diretamente ligada à aceitação de seu argumento para a continuação do romance *2001*, de Asimov – ou seja, por sua legitimização através do cânone da ficção científica estrangeira. Causo nos informa que “Calife tornou-se ainda jornalista científico junto ao *Jornal do Brasil*, e mais tarde redator da United International Press e colaborador da revista *Ciência Hoje* e do *Jornal do Vale*”⁸¹. A aura do gênero, que nos chegava através da poderosa cultura de massas norte-americana, somada à formação do crítico (o qual cursara engenharia e terminou por formar-se em jornalismo, em 1982, pelas Faculdades Hélio Alonso) legitimou seu discurso jornalístico não apenas no campo da literatura e cinema de ficção científica, mas também nos domínios, percebidos como contíguos, da própria ciência. A contiguidade discursiva entre ficção científica e ciência são ratificadas ainda pelo

⁷⁹ Ibid., p. 4.

⁸⁰ CAUSO, s/d – b.

⁸¹ Ibid.

“principal elemento valorizado por Calife em suas críticas: a coerência científica. A ficção científica que ele privilegia é a chamada *FC hard* (...)”.⁸²

O anti-cientifismo característico da geração GRD se reverte no *fandom* surgido no cenário pós-ditatorial, como também indica Ginway. Observemos a mudança nesta resenha de Calife (1987) sobre *A Porta de Chifres*:

Herberto Salles não parece entretanto interessado em fazer ficção científica e chama seu livro de narrativa anticientífica. Talvez por pensar, erroneamente, que a obrigação de se amparar em informações científica seja um entrave à imaginação do escritor. Como a maioria de nossos escritores de fantasias, prefere usar elementos ‘roubados’ do universo da ficção científica e deixar a imaginação solta, livre da obediência às leis que regem a natureza. Infelizmente, o resultado desta liberdade tem sido, invariavelmente, livros que repetem idéias velhíssimas, tiradas de romances e filmes da *Belle Époque*.⁸³

O crítico se contradiz ao afirmar que, por um lado, o embasamento nos dados da ciência não se constitui um ‘entrave à imaginação’, mas, por outro, que ao ignorar estas mesmas bases o autor demonstra sua preferência por deixar solta sua imaginação. Mas para Calife, enfim, é a ‘obrigação’ de se conformar às ‘leis que regem a natureza’ que caracteriza uma atitude correta frente à ficção científica, enquanto a perspectiva anticientífica alegada por Salles caracteriza um ataque ao universo do gênero, amiúde ameaçado pelos escritores de ‘fantasias’.

Por outro lado, o foco no caráter literário desvalorizara-se numa relação inversamente proporcional. Em 1993, Lodi-Ribeiro chegaria a declarar:

A FC literária pode ser encarada como uma tentativa feita pela ficção científica como gênero para cortejar a alta literatura, com o objetivo explícito ou subconsciente (dependendo do autor/editor) de obter o reconhecimento crítico almejado.⁸⁴

Para este autor *hard*, o caráter literário da ficção científica é resumível à exterioridade das obras. A natureza do gênero seria outra. Da mesma forma, Lodi-Ribeiro compreende o “Manifesto Antropofágico” de Regina como outro ensaio de aproximação do núcleo produtor de ficção científica com o cânone nacional – muito embora o manifesto, ao contrário de buscar abrigar as obras brasileiras do gênero no Olimpo da elite cultural mundial, reconheça explicitamente a situação de subdesenvolvimento do Brasil (“Emulamos tecnologias sem conhecê-las”) e

⁸² Ibid.

⁸³ CALIFE, Jorge Luiz. “A Porta Estreita”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ?? de janeiro de 1987. In: CAUSO, s/d - b.

⁸⁴ LODI-RIBEIRO, Ibid.

proponha possibilidades estratégicas a partir dessa posição (“Queremos despertar o iconoclasta que jaz em todo peito brasileiro”). O texto de Regina apresentava uma releitura do manifesto de 1928, redigido por Oswald, o qual por sua vez reivindicava “Uma consciência participante (...). Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida”⁸⁵. O manifesto de Regina, assim como o de Oswald, caracteriza-se por paradoxos estruturais. O maior deles é basear-se num texto totalmente apologético à “mentalidade pré-lógica” do primitivo, com o objetivo de defender a expressão brasileira de um gênero intrinsecamente estruturado a partir de especulações lógicas.

Eneida Maria de Souza indica que tanto Silviano Santiago, em seu artigo de 1981 “Apesar de dependente, universal”, quanto Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”, de 1983:

a retomada da antropofagia como conceito operatório, por se revelar ainda eficaz no processo de desconstrução das culturas estrangeiras, coloca a literatura nacional em posição de igualdade na concorrência com a estrangeira, pela confiança no aspecto positivo e alegre da transculturação.⁸⁶

Embora repita o mote de Oswald, de que “A alegria é a prova dos nove”, o texto de Regina não se caracteriza propriamente como o produto de um ‘homem cordial’, mas sua postura agressiva é revelada em versos como “Queremos despertar o iconoclasta que jaz em todo peito brasileiro” e “Morte aos adoradores de máquinas”. Lembrando Glauber: a violência aí adequava-se à manifestação do oprimido. Para resolver sua ‘fome’ de expressão autônoma, Regina indica a importância da ‘deglutição’ de elementos da iconografia mundial tais quais “a pistola de raios laser, o cientista maluco, o herói invencível (...) que estão tão distantes da realidade brasileira quanto a mais longínqua das estrelas”, e alertava para o fato de que “A cópia do modelo estrangeiro cria (...) escritores sem leitores, homens neuróticos, literaturas escapistas, absurdos livros que se resumem às capas e pobreza mental nas colônias intelectuais, que procuram, num grotesco imitar, recriar o *modus vivendi* dos países tecnologicamente desenvolvidos”.⁸⁷

⁸⁵ ANDRADE, Oswald. “Manifesto Antropófago”. In: SCHWARZ, 1995, p. 143.

⁸⁶ SOUZA, 2002, p. 54.

⁸⁷ Cf. A íntegra do texto, em anexo. Em 2001 surgiria em Portugal o “Manifesto E-nigmatico”, publicado pelo escritor Jorge Candeias, o qual tem algumas demandas em comum com o de Regina.

Ferreira Gullar definiu as experiências de vanguarda como “uma tentativa do homem moderno de reinventar-se, de reinventar o mundo em que ele nasceu, fruto de descobertas científicas e tecnológicas que anunciavam uma nova idade”⁸⁸. Com seu manifesto e a tentativa de fundar um movimento de vanguarda, Regina lançava-se a esta empresa – dar conta, a partir da margem, da assimetria que caracteriza todas relações de poder entre o Primeiro Mundo e sua periferia. A reinvenção, ou digestão, das influências estrangeiras seria nosso primeiro desafio. Regina, como todo vanguardista de Terceiro Mundo, buscava uma integração global que não redundasse em derrota.

Segundo Causo, Calife logo rejeitou o manifesto, recebendo-o como uma manifestação xenófoba, a qual ofenderia o princípio ‘universalista’ da ficção científica. A polarização obrigou muitos escritores a reagir diante de tais reflexões. As dificuldades de adequar uma literatura associada ao Primeiro Mundo e aos países anglo-americanos ao cenário terceiromundista brasileiro foi expressa por Tavares, que alcunhou a ‘Síndrome do Capitão Barbosa’: como acreditar num herói com um nome tão... brasileiro? A língua nacional revestira-se de pressupostos culturais tão fortes, ligados ao atraso e à impotência, que sua sonoridade desafiava a verossimilhança de toda uma história de ficção científica, especialmente se esta abordasse a temática tecnológica. O cenário estético nacional, pela tradição, ficara marcado ora ao cosmopolitismo realista, ora ao regionalismo – e somos exóticos até para nós mesmos. Muitos autores de ficção científica nacional intuem, acertadamente, que boa parte da rejeição do gênero no país se deva à origem ‘profana’, não erudita, de suas referências. Neste contexto, o manifesto de Regina de fato revela-se um flerte com a alta cultura nacional, na medida em que propõe um rompimento com a submissão às convenções de massa estrangeiras, mas ao mesmo tempo reencontra as metrópoles por via da vanguarda modernista, já canonizada, cujo exercício do nacionalismo se dá através da ‘linhagem evolutiva’ das formas estéticas internacionais, ou ‘transnacionais’.

Todavia, a mudança de valoração do cientificismo na ficção científica e o resgate teórico operado pelo manifesto antropofágico foram das poucas variações entre o discurso do *fandom* dos anos 1980 e aquele das décadas anteriores. Com

⁸⁸ GULLAR, Ferreira. “Fim sem tragédia”. **Bravo!** São Paulo, junho de 2004 – no. 81, ano 7, p. 36.

algumas exceções, ressalta-se o ‘eterno retorno’ de algumas idéias na discussão brasileira sobre a ficção científica. A falta de debate sistematizado certamente contribuiu para definharem as boas idéias. Durante de toda a história desta crítica, não raro seus protagonistas, ao invés de questionar e remodelar conceitos, parafrasearam ou simplesmente repetiram palavras e expressões alheias, o que mais que demonstrar sua falta de profundidade no assunto, resultou na aridez conceitual em torno do gênero, dificultando seu florescimento criativo – tanto na prática quanto na interpretação literárias.

A idéia de escapismo, por exemplo, mantém-se viva por muito mais de trinta anos, como quando Calife resgata este velho conceito para ironizar a investida de Alfredo Sirkis, um *outsider* do *fandom*, nas veredas da ficção científica, com *Silicone XXI*. A exploração da idéia de ‘rodinha’ de amigos e a menção à ‘cumplicidade implícita entre autor e leitor’ revela que o crítico percebe, com certa amargura, a inclusão de Sirkis, e sua própria exclusão, como membro do *fandom*, em um grupo intelectual privilegiado na cena oficial, a ‘intelligentsia ipanemense’ – o que *per se* garantiria a boa recepção do livro.

Depois do sucesso dos primeiros livros autobiográficos, entre os quais ocupa lugar de destaque *Os Carbonários* (1980), Sirkis resolve dar uma paradinha e enveredar pelos caminhos da **literatura digestiva e escapista**. *Silicone XXI* lembra com seu humor debochado e desbocado os textos produzidos pela fina flor da **‘intelligentsia’ ipanemense** nos anos setenta. É o tipo de livro que para ser degustado exige uma **cumplicidade implícita** entre autor e leitor. Fica evidente que o autor escreveu-o para se divertir e é preciso que o leitor esteja propício a participar deste divertimento, como alguém que se aproxima da **rodinha onde um amigo conta uma piada**. (grifos meus)⁸⁹

Calife também inisiste na idéia de escapismo quando em 1989 faz a crítica de um livro estrangeiro no gênero, *Invasão (Pitfall)*, 1989, de Larry Niven e Jerry Pournelle) o classifica como uma “receita correta para quem quer passar algumas horas sem pensar na hiperinflação e outros pesadelos da vida real piores que os da ficção científica”.⁹⁰ Em 1990, numa resenha não publicada sobre *Projeto Evolução*, de Henrique Flory, o crítico mais uma vez volta ao assunto pela tangente, ao escrever que: “Uma coisa é certa, Flory jamais será acusado de escrever literatura escapista; suas histórias deixam o leitor deprimido demais para

⁸⁹ CALIFE, Jorge Luiz. “Humor dos Anos Setenta em Versão Futurista”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1985. Caderno B. In: CAUSO, Ibid.

⁹⁰ CALIFE, “A Guerra dos Mundos”. In: CAUSO, Ibid.

isso”.⁹¹ A insistência no combate aos lugares comuns termina por alimentá-los, e assim idéias exauridas e empobrecedoras são mantidas vivas pelos próprios ‘defensores’ do gênero. O foco é menos a reflexão que a afirmação de valores preestabelecidos, de grupo ou pessoais. Vale a pena notar como, na crítica ao livro de Sirkis, Calife compara a ficção científica satírica de *Silicone XXI* a ‘uma piada’, desautorizando em bloco a potencialidade crítica da sátira e a própria ficção científica – se produzida fora dos parâmetros que ele mesmo estabelece (o pertencimento ao *fandom*, a fidelidade ao discurso científico). Esta rivalidade de grupo ainda revela-se quando Calife fecha a possibilidade de diálogo com as idéias desenvolvidas por Sodr e cerca de uma década antes, utilizando-se para isso do clich  jonalista sobre o discurso acad mico. Desta forma, em “Não foi desta vez”, resenha desaprob ria sobre um volume introdutório ao gênero, *Fic o Científica*, de Gilberto Schroeder, Calife apenas brevemente refere-se a *A Fic o do Tempo*, e para dizer que o livro de Sodr e   “Um bocado complicado e de acesso exclusivo aos iniciados”.⁹² No mundo da resenha, da caça   vendas e ao prestígio, análises mais complexas são um bocado complicado, que não se quer engolir ou digerir. A academia, assim como a ‘*intelligentsia* ipanemense’, são apenas outras guildas, diferentes daquelas em que o crítico se vê aceito.

O cenário de estagna o conceitual tornara possível que um crítico de baixíssimo alcance como Carlos Armando tenha tido um artigo de 1975 republicado quase dez anos depois, em 1984 – um texto que desfila uma série de clich s desafortunadamente presentes entre nós desde a década de 1950. Em plena era do *ciberpunk* ainda era possível ler nos jornais que a fic o científica comporta “a literatura menor do *space-opera* – consumido indiferentemente pelos que gostam dos rocambolescos capa-e-espada e sucedâneos das mais modernas, estórias de faroeste e policiais da linha ‘Coyote’ e ‘Shell Scott’”. Remissão empoeirada, que o próprio Calife se veria impelido a repetir em 1991, ao ‘informar’ que “a  pera espacial [são] histórias de capa-e-espada, espionagem e faroeste, adaptadas para um cenário espacial estilizado”. Percebe-se que, ao longo de sua trajetória, a crítica brasileira sobre a fic o científica acabou seguindo mais conven es que os famigerados autores dedicados a séries de bolso.

⁹¹ “Catástrofe Total”. In: CAUSO, *Ibid.*

⁹² CALIFE, Jorge Luiz. “Não foi desta vez”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1986. Caderno B. In: CAUSO, *ibid.*

3.7

No final das contas

Apesar do sofrível histórico de recepção crítica e viabilidade comercial, ainda se escreve ficção científica brasileira. Existe, por parte do *fandom*, um grande desejo de movimentar um mercado para esta literatura, concretizando sua existência periclitante no cenário nacional. A ligação intrínseca da ficção científica com a cultura de massa leva a uma priorização, da legitimidade das obras produzidas em termos de sua sustentabilidade comercial – e, conseqüentemente, na profissionalização dos autores. Também exerce influência o surgimento do cerne do grupo (o Clube de Leitores de Ficção Científica) no começo da década de oitenta, quando da profissionalização do mercado editorial e do afinamento das regras da circulação literária à dinâmica de negócios da indústria cultural. Desta forma, críticos do próprio *fandom* acreditam que a ficção científica brasileira não tem destaque por seu caráter amador. Segundo Calife:

Todos nós estamos cansados de saber que não existem autores profissionais de ficção científica no Brasil. Ou seja, as pessoas capazes de sobreviver exclusivamente do que escrevem. (...) Como não é uma atividade rentável, ela acaba sendo exercida principalmente pelos entusiastas.⁹³

De fato, o quadro profissional e financeiro pintado pelo autor corresponde a uma situação que atinge a maioria absoluta dos escritores no Brasil, inclusive aqueles radicalmente *mainstream*. Conta-se nos dedos aqueles que conseguem sobreviver de direitos autorais. Já para o autor Fábio Fernandes, a diferença entre os ‘escritores profissionais’ e os autores brasileiros dedicados ao gênero, muitos dos quais, diante das dificuldades, desistiram de insistir na produção de ficção científica, é que estes últimos “eram apenas fãs (sem desmerecer os fãs, claro), mas não tinham um projeto literário, não tinham a intenção de se tornarem escritores profissionais”⁹⁴. As palavras de Fernandes sugerem que a intenção e a perseverança seriam elementos suficientes para fazer prevalecer uma literatura de ficção científica no Brasil. Lúcio Manfredi indica a necessidade de uma

⁹³ CALIFE: s/d In: CAUSO (org). Coletânea crítica FC.

⁹⁴ FERNANDES, Fábio. Entrevista à autora em 17 de novembro de 2003.

integração dos elementos (obras e autores) ‘guetificados’ do gênero no quadro estabelecido da cultura brasileira - para isto, a *span fiction*, literária ou não, seria um caminho viável:

Existe muito de espírito de gueto no *fandom*, uma postura de vitimização que contribui para o desconhecimento mútuo de autores e público. O problema é o apego ao rótulo ‘ficção científica’, que evoca muito o modelo americano e faz o leigo pensar em espaçonaves, robôs, alienígenas. Mas um dos grandes sucessos da televisão recente foi [a novela da TV Globo] *O Clone*, que é uma história de ficção científica.⁹⁵

O sucesso da ficção científica televisiva, também em eventuais séries e especiais, dá mais uma pista para o entendimento da frustração que permeia sua vertente literária. Vale a pena lembrar que a literatura de entretenimento não é uma paixão nacional, papel reservado à onipresente televisão – assim como ao futebol e às festas populares. Causas conjugadas são o alto preço dos livros, a falta de poder aquisitivo da população e a fraqueza da educação pública, resultando que a quase totalidade dos brasileiros, quando lêem, não conseguem decifrar o texto. Na caça à massa leitora do produto nacional, nesta terra vasta e inculta, estes autores encontram apenas um reduzido e elitista círculo literário em que os artistas adquirem seu renome e movimentam a máquina de vendas que mantém a expressão cultural através da herança de sobrenome de tradicionais famílias intelectuais ou de um movimento constante por entre as engrenagens do sistema de canonização, o que envolve uma bem-vinda convivência entre *socialites* ilustradas, acadêmicos e jornalistas. Para estabelecerem-se e às suas obras, os autores precisariam penetrar no interior do salão de jogos – o que, paradoxalmente, lhes exigiria uma capacidade de olhar para além dos limites de seu próprio grupo.

Coloca-se a questão essencial de quaisquer ações afirmativas, a tensão tanto prática quanto dialética entre manutenção de identidade, integração e aceitação. Mas para jogar com as regras deve-se conhecê-las. Neste caso, elas fazem parte da retórica de autoridade cultural, que prescreve um discurso energético e sedutor. Os críticos do caderno de cultura nada mais fazem que movimentarem esta dinâmica, ao apropriarem-se do potencial de tais veículos direcionados à promoção

⁹⁵ MANFREDI, Lucio. Entrevista à autora em 21 de setembro de 2003.

comercial e ao estabelecimento de legitimações. Mas o trecho abaixo, de um crítico como Calife, entretanto, exemplifica a postura defensiva que se cristalizou no discurso dos apreciadores da ficção científica nacional, o qual pretere o desenvolvimento de uma argumentação positiva:

De um modo geral nossos editores acreditam que livros de contos e ficção científica de autor brasileiro não vendem bem. *Podem até não vender*, mas isto não impede que este livro de contos, ficção científica feita no Brasil, ofereça boa qualidade literária e entretenimento garantido para o leitor sem *preconceitos* (grifos meus).⁹⁶

Muitos membros do *fandom* atual explicam a falta de prestígio que acomete o gênero como uma questão de preconceito por parte dos críticos e potenciais consumidores da ficção científica brasileira. Uma injustiça – como sempre, alimentada pela ignorância. Assim, para que o gênero atinja sua potencial grandeza, tornaria-se necessário dispor de seus autores e leitores para conquistar o restante do público fugidio. Seria preciso ‘botar a mão na massa’ e mobilizar energia. Segundo Octávio Aragão, no texto “Circulo Vicioso”, publicado no site do projeto *Intempol*:

Não adianta falar e não fazer. (...) repetindo os mesmos processos cíclicos que resultam numa espécie de reunião de condomínio, um limbo atemporal onde todo mundo fala e poucos ouvem. O que pode funcionar é ter uma idéia, vencer a inércia e parir algo físico. Com o primeiro produto na mão, partir para briga direta. Procurar vencer a luta sem exaurir as forças no processo. (...) por mais que demore, o mercado irá se abrir para uma literatura de FC&F [ficção científica e fantasia] produzida em português.⁹⁷

É claro no *fandom* a ‘vontade de poder’, o desejo de aproveitar ao máximo sua capacidade de gerar ressonância cultural; por isto convive com uma constante auto-crítica através da qual busca compreender o confinamento de suas muitas iniciativas, vide o cômputo do mesmo autor:

Cada lista voltada à fantasia e ficção no Brasil conta com, em média, 100 associados. Digamos – numa estimativa canhestra – que tais fóruns totalizem uma dezena e, eliminando os 10% dos membros que participam de várias listas simultaneamente, poderíamos, por alto, contar com um público fruidor de, no

⁹⁶ CALIFE, Jorge Luiz. “O futuro possível”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1989. Caderno Idéias. In: CAUSO, Ibid.

⁹⁷ ARAGÃO, Octávio. Disponível em: <http://www.intempol.com.br/historico.aspx?historico=19>. Acesso em novembro de 2004.

barato, 900 pessoas. Não chega a corresponder à tiragem mínima de um livro e muito menos a um sucesso editorial, mas trata-se de uma força de divulgação poderosa e da melhor qualidade.⁹⁸

Resumindo, o objetivo principal deste grupo é *produzir* ficção científica nacional, no sentido mais extenso deste conceito, que inclui o trabalho de criação intelectual ou artística, mas também a fabricação ou manufatura de produtos que, multiplicando-se, renderá proveito e rendimento, gerando bens ou utilidades para satisfazer determinadas necessidades compreendidas, inclusive, como nacionais. Estas se repartiriam em três linhas principais, entrecruzadas. Primeiro, reivindicar-se a autonomia do gênero no Brasil, que constituiria um núcleo, conquanto lateral, especificamente criativo em relação aos centros anglófonos, em cujas indústrias culturais globalizadas a ficção científica tem um papel central – motivo pelo qual os países periféricos são inundados com este tipo de material, embora lhes seja vedada, ideológica e financeiramente, a possibilidade de produzir este tipo de produto. O dicionário *Aurélio Século XXI* fornece algumas definições para o verbo ‘castrar’:

2. Impedir a proficiência ou eficiência de (...). 3. Anular ou restringir fortemente a personalidade de: *O feitio tirânico do pai terminou castrando o filho mais novo.* 4 (Fig.) Cercear, impedir, ou reprimir o desenvolvimento de: *castrar a vocação de um artista.* (...) 7. (Fig.) Frustrar-se, reprimir-se.⁹⁹

A maior parte do verbete se adequa à situação dos escritores brasileiros de ficção científica, e descreve a sensação de sufocamento do aficionado, que pode fazer pouco com seu imaginário inoculado pelo gênero. Calife completa o quadro:

O aficionado (...) depois de ler um grande número de livros, de assistir a muitos filmes, sente-se estimulado a criar suas próprias histórias. (E esse é o melhor benefício que uma obra de ficção pode produzir, estimular as pessoas a terem seus próprios sonhos e não apenas sonharem os sonhos dos outros.)¹⁰⁰

Às classes médias citadinas, fora da extrema erudição ou do arremedo das tradições das classes mais oprimidas, facilita-se o consumo de entretenimento industrializado, mas não a produção de cultura. A única exceção à regra, a literatura policial, foi aceita após um lento processo de sofisticação de sua leitura,

⁹⁸ ARAGÃO, Ibid.

⁹⁹ HOLLANDA, 1999, p. 425.

¹⁰⁰ CALIFE, Jorge Luiz. “Como a Neve de Maio”. In: CAUSO, s/d - c.

e mesmo assim porque em seu retrato da violência urbana casa com a tendência realista do cânone literário brasileiro.

A segunda necessidade discutida pelo *fandom* é aquela de se constituir, no Brasil, uma tradição cultural que reflita e integre uma relação menos precária frente à produção de tecnologia. Põe-se em questão, como no “Manifesto Antropofágico”, a possibilidade de produção artística do país subdesenvolvido diante do avanço modernizador das metrópoles estrangeiras. Em comum com o movimento de 1922, conforme apontado por Brito em sua *História do Modernismo Brasileiro*, o manifesto de 1988 aspirava

tão-somente a aplicação dos novos processos artísticos às inspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era.¹⁰¹

Os autores do gênero no Brasil também reconhecem que boa parte do insucesso desta literatura produzida por aqui deve-se à idéia enraizada de que, ao contrário das outras nações, o país seria *ontologicamente* incapaz de lidar com conceitos científicos de ponta. Vejamos em Lodi-Ribeiro:

O argumento dessa pretensa incapacidade é que, sendo frutos de uma formação social cientificamente atrasada e tecnologicamente dependente, nossos autores simplesmente não possuiriam uma visão de mundo adequada, capaz de fazê-los se sentir à vontade em assumir uma abordagem científica da FC.¹⁰²

A dependência tecnológica dos países periféricos costuma acompanhar-se de sua dominação, também no âmbito da cultura, pelos produtos das indústrias estrangeiras. A estagnação é o resultado mais comum deste quadro, como aponta Calife:

Um livro de ficção científica, seja ele escrito na Austrália ou no Japão, apresenta sempre a mesma temática, o mesmo tipo de preocupação com relação ao futuro e aos efeitos do desenvolvimento tecnológico sobre a sociedade. (...) Um país sem ciência e tecnologia, com uma sociedade estagnada, não tem literatura de ficção científica.¹⁰³

¹⁰¹ BRITO, Mario da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 32. In: SOUZA, 2002, p. 62.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ CALIFE, Jorge Luiz. “O Futuro Possível”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1989. Caderno Idéias. In: CAUSO, s/d - b.

Estagnação que deve ser combatida para que o país tome as rédeas da construção simbólica de seu futuro, formule um imaginário que institua e energize possibilidades discursivas alternativas à dominação – caminhos que não têm sido vislumbrados através da prosa erudita, produzida por e para as elites culturais. O autor ajunta, apontando para o poder das imagens ‘fáceis’ da ficção científica de massa: “Só é possível esnobar o futuro de Flash Gordon com uma alternativa convincente. Esse é o ponto fraco dos autores de ficção científica ‘cabeça’, intelectualizada. Seu futuro não passa de caricatura do presente.”¹⁰⁴ Conscientemente ou não, Calife compra a disputa entre jornalistas e *scholars*, ou mídia e academia. Há continuidade com a posição Cunha, o qual três décadas antes escrevera sobre o autor de ficção científica Karel Kapek e seu romance *A Fábrica de Absoluto*: “É um acadêmico (...). Tudo existe com uma precisão de minúcias, nada é novo, nada é imaginação: apenas a ‘ordem’ foi subvertida. Isto é, foi desmascarada.”¹⁰⁵

A terceira necessidade vislumbrada no discurso do *fandom* refere-se à democratização das engrenagens de circulação e legitimação cultural no país, as quais idealmente regulariam-se por uma meritocracia, em que, independente de relações pessoais, propostas *coerentes* teriam lugar e viabilidade garantidas, onde a articulação de um grupo de *consumidores* movimentaria a máquina de *produção* e assim constituiria uma *voz*. Este posicionamento é claro nas palavras de Aragão que transcrevemos acima. Evidencia-se a filiação deste discurso ao ideário da democracia de mercado, cujo *telos* sugere a estruturação de uma espécie de utopia meritocrática. Segundo esta, o coro da massa nacional substituiria o timbre personalizado da autoridade, que hoje estipula grande parte da ressonância cultural no Brasil paternalista e conservador. Para consegui-lo o *fandom* objetiva captar novos leitores, dinamizar o grupo de interessados na ficção científica nacional, enfim, constituir um público, construtivamente crítico e, especialmente, consumidor de seus produtos. O caráter idealista desta proposta essencialmente democrática, entretanto, é freqüentemente desvinculado de uma praticidade mínima, traduzida em estratégias adequadas às artimanhas da promoção e canonização cultural.

¹⁰⁴ CALIFE, Jorge Luiz. “Nem Laser nem Aeronave”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1993. Caderno Idéias. In: CAUSO, Ibid.

¹⁰⁵ CUNHA, 1964, p. 147.