

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**RAMIRO GIROLDO**

**Alteridade à Margem:**  
**Estudo de *As Noites Marcianas*, de Fausto Cunha**  
**Versão Corrigida**

**São Paulo**

**2012**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**RAMIRO GIROLDO**

**Alteridade à Margem:**

**Estudo de *As Noites Marcianas*, de Fausto Cunha**

**Versão Corrigida**

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, área de concentração Literatura Brasileira.

Orientador:

---

Prof. Dr. Jaime Ginzburg  
De acordo

**São Paulo – 2012**

## **Agradecimentos**

Ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. À FAPESP, por financiar a pesquisa. Ao Prof. Dr. Jaime Ginzburg, pela orientação e pelo apoio durante o período em que a pesquisa foi desenvolvida. Aos professores doutores convidados para compor a banca de qualificação deste trabalho, Mário César Lugarinho e Paulo Fernando Motta de Oliveira, cujas observações se revelaram essenciais para o desenvolvimento subsequente da pesquisa. A Roberto de Sousa Causo, pelo já costumeiro auxílio no levantamento bibliográfico e pela destacada generosidade para com os que estudam ficção científica no Brasil. A Marcello Simão Branco, pela pronta disposição em ajudar com a bibliografia desta tese. A Mary Elizabeth Ginway, pelo apoio e pelas produtivas conversas sobre ficção científica brasileira. A todos os amigos, de Campo Grande e de São Paulo, pelo companheirismo. À Larissa, pela ótima companhia (treze anos depois) e por me ajudar com a ansiedade que este ano trouxe. A meus irmãos, Silvia e Danilo, pelo frequente e indispensável apoio. Por fim, agradeço a meus pais, Ana Maria e Olympio, a quem dedico esta tese.

## RESUMO

O trabalho tem como objeto de estudo o volume de contos *As Noites Marcianas* (1960), de Fausto Cunha. Os contos serão lidos como uma tentativa de abordar, no plano estético, tensões entre a produção literária acolhida pelo cânone e a que não o é. Há o interesse de abordar a própria categorização genérica que cabe à obra como uma forma de alteridade, às margens da literatura oficialmente aceita como tal. No intuito de avaliar a opção por uma filiação genérica à ficção científica em contos que, tematicamente, parecem voltar um olhar negativo à uniformização do indivíduo conforme promovida pelas forças dominantes, o trabalho se ampara em proposições de Darko Suvin acerca do potencial subversivo da ficção científica e da cooptação pela indústria cultural de manifestações literárias a princípio passíveis de questionar os parâmetros da literatura oficialmente endossada. O conceito de alteridade é, no trabalho, discutido em relação com o familiarmente estranho, o efeito de *unheimlich* proposto por Sigmund Freud. À luz de proposições de Florestan Fernandes em *Mudanças Sociais no Brasil*, será avaliado o olhar que os contos, tanto internamente quanto no contexto de produção e recepção, voltam às instâncias conservadoras e às forças que procuram subvertê-las.

**Palavras-chave:** *As Noites Marcianas*; Fausto Cunha; Ficção científica; Geração GRD; Tendência conservadora da sociedade brasileira.

## ABSTRACT

*This work focuses on the anthology *As Noites Marcianas* (1960), by Fausto Cunha. The short stories will be read as an attempt to deal with, in the aesthetic dimension, tensions between the literary works acknowledged by the literary canon and those which are not. There's interest in addressing the generic categorization that fits the anthology as a form of alterity, on the margins of the literature officially accepted as such. To evaluate the option for a genre filiation to science fiction in short-stories that, thematically, seem to cast a negative look to the uniformization of the individual as promoted by the dominant forces, this work uses propositions by Darko Suvin about the subversive potential of the science fiction and about the co-optation by the cultural industry of literary manifestations originally capable of questioning the parametres of the officially endorsed literature. The concept of otherness will be discussed in connection with the familiarly strange, the *unheimlich* effect proposed by Sigmund Freud. In the light of propositions by Florestan Fernandes in *Mudanças Sociais no Brasil*, the work will evaluate how *As Noites Marcianas* deals with conservative instances as well as the forces which try to subvert them.*

**Keywords:** *As Noites Marcianas; Fausto Cunha; Science fiction; Geração GRD; Conservative tendency of the brazilian society.*

*"Milhões de maçãs caíram", diz Janin, "antes que Newton visse cair a sua maçã". Ao que obtempera, aparando o golpe, o infatigável Mirtenbaum, com seu sarcasmo bem germânico: "Estranha macieira essa de Newton, da qual pendia somente um fruto!"*

Fausto Cunha, "A vela que o mundo apagou".

## SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. <i>As Noites Marcianas</i> e a ficção científica segundo Cunha.....	18
2. Ficção científica.....	25
3. Ficção científica no Brasil.....	40
4. Ficção científica no Brasil: alinhada ao <i>fandom</i> .....	46
4.1. <i>Três Meses no Século 81</i> , de Jeronymo Monteiro.....	46
4.2. “Diário da nave perdida”, de André Carneiro.....	51
4.3. “Terceiro mundo”, de Jorge Luiz Calife.....	53
4.4. A ficção científica de Monteiro, Carneiro e Calife.....	56
5. Ficção científica no Brasil: explorações ocasionais.....	57
5.1. <i>Viagem à Aurora do Mundo</i> , de Érico Veríssimo.....	57

5.2. “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu..	59
5.3. “O rei dos clones”, de Moacyr Scliar.....	63
5.4. A ficção científica de Veríssimo, Abreu e Scliar.....	67
6. O “retorno ao real” e o distanciamento cognitivo.....	70
7. As Noites Marcianas, conto a conto.....	73
7.1. “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra” .....	73
7.2. “Chamavam-me de monstro” .....	78
7.3. “61 Cygni” .....	86
7.4. “Regresso” .....	92
7.5. “Cai uma folha em Setembro” .....	98
7.6. “Stella Matutina” .....	101
7.7. “O anzol e os peixes” .....	104
7.8. “O dia que já passou” .....	108
7.9. “Móbile” .....	114
7.10. “A vela que o mundo apagou” .....	121



8. <i>As Noites Marcianas</i> : uma ficção científica brasileira.....	129
9. Alteridade à margem.....	143
Considerações finais.....	159
Referências.....	163
Anexo: Fanzine Megalon n.º 71: Obituário, entrevista com Fausto Cunha e resenha de <i>As Noites Marcianas</i> .....	172

## INTRODUÇÃO

Fausto Cunha, escritor e crítico literário nascido no Recife em 1928, faleceu no ostracismo em 30 de janeiro de 2004. Cunha publicou regularmente em veículos periódicos como o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã*, co-editou a revista *Ficções*, organizou antologias de contos e poemas, publicou livros de crítica literária (*A Luta Literária*, *Aproximações Estéticas do Onírico*, *O Romantismo no Brasil*, *A Leitura Aberta* e *Romantismo e Modernidade na Poesia*) e de ficção (*As Noites Marcianas*, *O Beijo Antes do Sono*, *O Lobo do Espaço* e *O Dia da Nuvem*).

A obra deixada recebe hoje apenas referências esparsas e possui parca, quase inexistente, fortuna crítica<sup>1</sup>. O ponto chama atenção por se tratar de um intelectual que, nas décadas de 1950 a 1980, seu período de maior atividade, alcançou uma significativa inserção no campo literário nacional. Seu nome, à época, era primariamente vinculado à atividade de “crítico militante”. – aquele que aborda textos literários contemporâneos e publica com certa frequência em jornais e revistas. Se Cunha ainda é ocasionalmente referenciado em estudos literários, servindo de aporte teórico-crítico, não é exagero afirmar que à produção ficcional sempre careceu a devida atenção. O esquecimento, portanto, não é apenas recente.

A crítica é essencialmente preocupada em debater a literatura sua contemporânea, com ocasionais discussões acerca de autores já canonizados, em especial os românticos. No trabalho crítico, Cunha parece se nortear por reflexões

---

<sup>1</sup> Há, no âmbito acadêmico brasileiro, a recente dissertação de mestrado *A Ficção Científica no Brasil nos Anos 60 e 70 e Fausto Cunha*, de Edivaldo Marcondes Leonardo, que será abordada no decorrer da tese.

expostas em seu ensaio “Reflexões um pouco banáusicas”, publicado no volume *A Luta Literária*. O texto explicita uma desconfiança para com a constituição do cânone literário que, em outros pontos dos trabalhos críticos de Cunha, é apenas sugerida:

A resistência ao tempo não poucas vezes é mais um resultado de circunstâncias do que de mérito. Pode acontecer que uma obra secular nos pareça atual mercê de vasta sequência de acidentes e secundariedades, dentro da qual os valores positivos (tão difíceis de definir) sejam talvez os que menos contem (CUNHA, 1964, p. 39).

Em outras palavras, questões arbitrárias, alheias à constituição estética da obra literária, podem motivar sua inclusão no cânone de determinada época. Embora Cunha não chegue a delimitar quais seriam os “acidentes” e as “secundariedades” responsáveis por tanto, é bastante significativo que o cânone, em seu trabalho crítico, não represente terreno firme para a tarefa da valoração. Dessa forma, a produção contemporânea não é avaliada com base em critérios e parâmetros herdados da tradição, antes dentro de seus próprios termos. O ensaio conclui: “Posteridade... Quantas vezes será necessário repetir que a posteridade somos nós mesmos?” (CUNHA, 1964, p. 39).

Há, contudo, tensões não resolvidas na crítica de Cunha, que deixam entrever um insuspeito pendor canônico. A fim de lidar com o ponto, façamos um uso instrumental de proposições de Alfredo Bosi no ensaio “Culturas brasileiras”. Bosi delimita, em “registro analítico”, sistemas culturais coexistentes no País: cultura universitária, cultura criadora extra-universitária, indústria cultural e cultura popular. Dentro das instituições, se colocam a Universidade e os meios de comunicação em massa; fora, a cultura criadora e a cultura popular.

Na crítica de Cunha, por vezes sistemas culturais exteriores às instituições são avaliados segundo critérios e parâmetros institucionalizados. Uma crítica que não se pauta pelo cânone e busca até mesmo questioná-lo perde algo de sua pertinência quando se põe ao lado de padrões institucionalizados para julgar o que surge fora deles. Um exemplo é sua avaliação da literatura de cordel, calcada em generalizações. Cunha afirma:

Estudei ferozmente a literatura de cordel, e cheguei à conclusão de que ela era apenas o rescaldo, a lembrança, a deformação de racontos góticos e de histórias da Idade Média. Uma literatura alienada, banáutica. Os cantadores de feira, hoje de gravata e óculos *rayban*, cantam para ganhar dinheiro e têm um código moral burguês e escolástico. Como os padres e os usineiros (CUNHA, 1964, p. 14).

Deslocados de um contexto em que fariam sentido, os “racontos góticos” e as “histórias da Idade Média” acabariam por servir apenas à mercantilização de uma arte esvaziada. O julgamento, embora não desprovido de coerência, é apresentado em termos por demais definitivos e generalizantes. Resulta que um processo dinâmico – a literatura de cordel e seu contexto produtivo – é analisado como estático, mera reprodução ou deformação de um passado longínquo. Embora não caiba aqui uma defesa dos “cantadores de feira”, é preciso observar que sua condenação se ampara em critérios hegemônicos, numa avaliação negativa do que escapa a dada norma: a vestimenta e o código moral não são as que o crítico julga aceitáveis para artistas populares.

A aplicação, por outros, desse julgamento calcado em noções pré-concebidas e estranho às especificidades de determinada expressão artística pode ter gerado um desconforto, um mal-estar, na aceitação de Cunha como crítico e escritor. Como intelectual, a figura de Fausto Cunha tem algo de atípico: crítico literário respeitado,

possui uma produção ficcional filiada à chamada “ficção científica”, gênero comumente associado à paraliteratura e à indústria cultural. Dos quatro volumes ficcionais de Cunha, apenas *O Beijo Antes do Sono* não pode ser prontamente identificado com a ficção científica.

Cunha estreia na ficção junto a um grupo de autores por ele nomeados de Geração GRD e englobados pela alcunha Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira pelo *fandom* nacional do gênero<sup>2</sup>. Como lembra Mary Elizabeth Ginway,

[e]sta primeira geração de autores de ficção científica no Brasil inclui André Carneiro, Fausto Cunha, Dinah Silveira de Queiroz e Rubens Teixeira Scavone, todos sendo então escritores, poetas e críticos estabelecidos. (...) Com o apoio do editor baiano Gumercindo Rocha Dorea, eles aceitaram o desafio de escrever ficção científica no começo dos anos sessenta, quando o gênero ainda não era amplamente conhecido no Brasil. Na maior parte, essa geração de escritores de ficção científica contesta os paradigmas tradicionais da ficção científica norte-americana, para afirmar temas e problemas particularmente brasileiros (GINWAY, 2005, p. 31-32).

Este trabalho procura verificar se a ficção científica de *As Noites Marcianas* inverte e parodia paradigmas oriundos da ficção científica estrangeira, bem como discutir o que poderiam ser chamados de “temas e problemas particularmente brasileiros” na coletânea. A princípio, é de interesse observar se problemas com os quais a produção crítica de Cunha não pôde lidar adequadamente, como a articulação entre diferentes sistemas culturais, são mais bem resolvidos em sua ficção. Aversa aos juízos definitivos que por vezes os trabalhos críticos de Cunha veiculam, sua ficção é em grande parte dedicada a um elogio da alteridade estendido à própria configuração

---

<sup>2</sup> A palavra *fandom*, formada pelo substantivo “*fan*” e o sufixo “*dom*” (como em *kingdom*), designa um grupo de fãs de determinado assunto. A existência de um *fandom* de ficção científica brasileira, com fanzines e associações organizadas (como, respectivamente, o periódico longo *Somnium* e o Clube de Leitores de Ficção Científica) relativiza a marginalidade ou a “invisibilidade” do gênero no Brasil.

artística: esse “outro” que é a ficção científica não estaria em débito para com os padrões estéticos instituídos no País, mas poderia enriquecê-los ou questioná-los com uma visada particular, outra.

Para que a noção de alteridade adotada neste trabalho não pareça vaga ou por demais abrangente, faz-se necessário um apontamento de natureza teórica, preliminarmente ao confronto crítico com o objeto de estudo. A fim de evitar o estabelecimento de uma enganosa equivalência entre “alteridade” e “diferença”, deve-se frisar que a primeira não se reduz à segunda:

É necessário, para compreender [o conceito de alteridade], examinar seu tratamento social, ver a que operações de classificação e ordenação ela corresponde na vida social, e como a oposição entre o mesmo e o outro se especifica segundo formas diferentes (semelhante/dissemelhante, autóctone/estrangeiro, próximo/longínquo, amigo/inimigo, normal/desviante, etc.), supondo relações de implicação entre pessoas e grupos que, inscritos numa sociedade plural, se relacionam reciprocamente através dessas implicações (JODELET, 1998, p. 49).

Dessa forma, tanto a noção de identidade quanto a de pluralidade são convocadas. A alteridade, ainda segundo Jodelet, aparece não como algo próprio de seu objeto, mas como uma qualificação exteriormente atribuída, constituindo-se por meio de um movimento de construção e de exclusão social. Nas brechas do que é consensualmente tomado como norma, o outro é o que escapou a uma categorização socialmente construída.

Este trabalho procura ler o olhar que *As Noites Marcianas* volta ao excluído, discutindo de que forma o tópico da alteridade é ficcionalmente manejado. Paralelamente, será promovida uma leitura da ficção científica como, ela própria, uma

alteridade nas brechas da construção do cânone literário. Tratando-se de uma articulação pouco usual entre um gênero literário e o conceito de alteridade, o trabalho buscará a adequada mediação teórica em seu percurso argumentativo.

Cabe traçar alguns apontamentos sobre a chamada Primeira Onda da Ficção Científica Brasileira e seu posicionamento às margens do cânone. Embora os quatro principais autores do grupo fossem “escritores, poetas e críticos estabelecidos”, segundo Ginway, nenhum deles tem recebido a devida atenção dos estudos literários. Nesse sentido, se eram estabelecidos ontem, hoje não mais o são. A exceção é Dinah Silveira de Queiroz, que tem trabalhos em constantes reedições e cujo nome é relativamente conhecido pelo grande público. Ainda assim, não é lembrada pela sua produção de ficção científica, constituída por obras como *Eles Herdarão a Terra* (1960) e *Coimbra Malina* (1969).

Não é recomendável, sob pena de excessiva generalização, estabelecer uma resposta única para o esquecimento que envolveu a iniciativa de Gumercindo Rocha Dorea e dos autores por ele fomentados. A despeito da comum tentativa de contestar os paradigmas da ficção científica norte-americana e lidar com o contexto brasileiro, como quer Ginway, a Primeira Onda não procurou fixar fórmulas ou convenções: trata-se de um grupo de autores heterogêneo que fez uso de distintas poéticas para alcançar um objetivo símile. Assim, a razão para o esquecimento há de variar para cada autor, e precisa ser investigada caso a caso. A filiação genérica à ficção científica, ainda que guardadas as particularidades dos autores em pauta, permanece um impedimento, uma dificuldade, comum a todos – devido não a pretensos problemas ou deficiências do gênero, mas à forma equivocada com que ele é percebido, de maneira geral, pela nossa crítica.

Destaquemos uma iniciativa similar à de Dorea, também no princípio dos anos de 1960: a de Álvaro Malheiros, da editora EdArt. O formato da antologia de vários autores, bastante comum na ficção científica estrangeira, foi adotado por ambos os editores em publicações com contos nacionais: Dorea organizou a *Antologia Brasileira de Ficção Científica* (1960); Malheiros, *Além do Tempo e do Espaço – 13 contos de ciencificção* (1965). O único autor ainda hoje em atividade, dentre os enquadrados na Geração GRD, teve apenas um conto editado por Dorea, na mencionada antologia; os outros livros de André Carneiro na década de 1960, *Diário da Nave Perdida* (1963) e *O Homem que Hipnotizava* (1966), foram editados por Malheiros. Em entrevista pessoal realizada no ano de 2007, Carneiro nos relatou que, com o falecimento de Malheiros em 1966, a EdArt passou para o controle de familiares que não tiveram interesse em prosseguir com a editora. A “Coleção Ciencificção”, organizada por Malheiros, foi então descontinuada.

Atribuir valores positivos a uma obra esquecida há mais de cinquenta anos pelos estudos literários, caso de *As Noites Marcianas*, leva a um questionamento não necessariamente dos parâmetros da literatura canônica, mas à aplicação de um pensamento linear à historiografia literária, que ignore a simultaneidade de diferentes manifestações, as de maior e as de menor visibilidade. Em outras palavras, buscar compreender e avaliar as especificidades de uma produção que não foi acolhida pelo cânone não equivale a refutar a produção que o foi, e muito menos a propor um novo cânone, com igualmente novos parâmetros valorativos. Fosse feita tal proposição, seria perdida, pela imposição de uma nova norma, a afirmação da pluralidade: mais adequado, no trabalho crítico, é esperar que cada obra particular sugira os parâmetros pelos quais será julgada. Este trabalho pretende fornecer um exemplo de análise dessa espécie.



O resgate de uma obra esquecida demanda uma justificativa que a análise crítica pode fornecer. Mesmo sem recorrer ao critério canônico de permanência, é preciso desvendar a relevância que a obra pode adquirir ou readquirir hoje. Discutir se ela é capaz de lançar uma nova luz no passado, no contexto de produção, ou, por exemplo, se é capaz de também promover um novo olhar acerca do presente, caso os traços do contexto produtivo ainda persistam em determinada medida.

Na intenção de cunhar uma discussão fluente, na qual um argumento conduza ao outro sem interrupções e as ideias surjam apenas na medida em que forem demandadas, foi feita a opção de não dividir o trabalho em capítulos, mas em tópicos. – em outras palavras, não foi preciso renovar o fôlego a cada início de um novo capítulo. O intento é reforçar a noção de que as circunstâncias a serem discutidas são, também elas, encadeadas e indissociáveis umas das outras. Referimo-nos especificamente a elementos que, na argumentação, se intercalam e se apoiam uns nos outros: a ficção científica, a tendência conservadora da sociedade brasileira, sua influência na constituição de nosso cânone literário e a forma com que *As Noites Marcianas* a aborda por meio do elogio da alteridade.

**ALTERIDADE À MARGEM: ESTUDO DE AS NOITES MARCIANAS, DE  
FAUSTO CUNHA**

1. *As Noites Marcianas* e a ficção científica segundo Cunha

À primeira vista, *As Noites Marcianas* se apresenta formalmente heterogêneo, apesar de recorrências como a filiação genérica à ficção científica e a prevalência de uma problematização estética da alteridade, configurada formal e tematicamente. A variação narrativa, por si só, pode ser considerada uma constante; o leitor da coletânea passa a esperar uma quebra, um rompimento, com o conto anterior. O constante câmbio, que nada tem de formulaico, não leva a uma banalização, dado que novos desafios interpretativos se colocam a cada conto. *As Noites Marcianas*, em sua primeira edição<sup>3</sup>, é uma coletânea coesa o bastante funcionar como um volume. Por coesão não se deve entender, aqui, “unidade”<sup>4</sup>, mas que a escolha dos contos a compor a coletânea não dá mostras de arbitrariedade. *As Noites Marcianas* responde a um projeto estético específico.

A coletânea é explicitamente apresentada como uma obra de ficção científica; é o quarto volume da “Coleção Ficção Científica GRD”. Na contracapa, com texto sem crédito, talvez escrito pelo próprio Cunha, lê-se:

---

<sup>3</sup> A segunda edição possui uma seleção de contos diferente, menor, e é menos significativa que a primeira. As diferenças entre as edições serão avaliadas adiante.

<sup>4</sup> Noção por demais imprecisa quando desvinculada da tríplice unidade aristotélica, o que seria o caso.

Murray Leinster inventou um monstro que ocupava um planeta inteiro; A. E. Van Vogt inventou um maior, que cobria toda uma galáxia; Adrien Sobra, um maior ainda, que devorou um Universo e penetrou em outro. “Diante desses colossos”, confessa humildemente o autor deste livro, “tenho de reconhecer que o meu Blixt, do turbulento planeta Ghrh, é um monstrinho de terceira ordem. Quase diria, um aprendiz de monstro”. (...) Diz Fausto Cunha: “Não sou terrorista como Arthur C. Clarke, nem um niilista como Clifford D. Simak. Mas já Paul Valéry disse certa vez que sabia o futuro de cor. Alguns personagens deste livro também, e *estão vivendo entre nós* (\_\_\_\_\_, 1960, contracapa).

Cunha é apresentado em relação a trabalhos do norte-americano Leinster, do canadense Vogt e do franco-belga Sobra, bem como a traços gerais dos norte-americanos Clarke e Simak, todos autores então em seu período mais produtivo. A relação traçada não é, necessariamente, de antagonismo, mas afirma que a coletânea se pretende não derivativa. Paul Valéry é o único dos autores citados que é posto em uma relação de afinidade com Cunha, e, não por acaso, também o único pertencente ao cânone literário ocidental. Que a associação ao seu nome trouxesse ares de seriedade a uma obra de ficção científica, gênero que ainda não despertava o interesse da crítica literária, dificilmente escaparia a Cunha, crítico então já estabelecido e experiente.

Esboça-se uma tensa relação entre o acolhido pelo cânone literário e o que não faz parte dele. Vinculado à literatura canônica privilegiada em seu trabalho crítico, Cunha é posto em sintonia com ela, mas em certo desarranjo com a ficção científica. Trata-se de uma estratégia duvidosa de atrair atenção para o gênero, mas pode ser compreendida como uma tentativa de apresentar uma manifestação literária nova a um contexto conservador de recepção, o brasileiro.

De Cunha, o ensaio “Ascensão e Queda da Ficção Científica” pode auxiliar na compreensão do gênero que *As Noites Marcianas* espelha. Sendo o autor englobado sob

a alcunha de crítico militante, seus textos acerca da literatura possuem, velada ou explicitamente, um teor prescritivo. Abordando criticamente o gênero no qual se enquadram seus textos ficcionais, Cunha defende o valor da espécie de ficção científica que considera plena em suas potencialidades. Assim, o ensaio, talvez o mais abrangente que escreveu sobre o assunto, acaba por fornecer uma espécie de sumário da poética de Cunha, o ficcionista.

O texto apresenta a ficção científica como uma forma de expressão literária nova e digna de atenção, cujas potencialidades a lógica do mercado ameaça frustrar. A crítica, contudo, não se volta apenas ao mercado: também tem como alvo a intelectualidade e seu apego à tradição. Alinha-se o ensaio ao perfil de crítico militante de Cunha, portanto. Dispõe-se a avaliar ameaças ao gênero e a propor caminhos para delas escapar, colocando em cena uma literatura cujos valores são prescritivamente enumerados.

Discutindo a avaliação do romance policial proposta por Álvaro Lins, Cunha observa que a atitude do crítico é típica: “pré-estabelecida à luz dos valores estéticos tradicionais, e mais ainda, dentro de um esquema clássico – isso é, julga-se o todo e não o detalhe, que é a obra, ou o autor” (CUNHA, 1967, p. 135). A observação é bastante significativa em um ensaio que defende valores de um gênero cuja faceta mais reconhecível mercadologicamente não é a mais relevante<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para Braulio Tavares, [e]nquanto categoria literária, a expressão “ficção científica” é difícil de manejar; mas funciona perfeitamente como categoria de mercado. Todo mundo sabe intuitivamente que *Guerra nas estrelas* é ficção científica, sem necessidade de uma definição acadêmica a respeito. Essa nitidez é imprescindível para que se possa vender bem um livro, um filme ou produto semelhante; mas isso faz com que a ficção científica fique sendo apenas, aos olhos de muitos, aquele tipo de obra que constitui a face mais reconhecível do gênero. Grande parte do público reconhece como ficção científica apenas a *space opera* – essas histórias de aventuras espaciais localizadas num tempo futuro ou nos confins do universo; uma fantasia tecnológica onde há muita ação e muita descrição, e se trabalha com personagens fortemente estereotipados, e por isso mesmo facilmente reconhecíveis (TAVARES, 1992, p. 8-9).

Nesse sentido, Cunha afirma que “[a]conteceu com a ficção científica exatamente o que já havia acontecido com a ficção policial: alguns nomes nobres e a sublitteratura em massa” (CUNHA, 1967, p. 134). Isso não gera problemas para um olhar crítico não pautado pelo “esquema clássico” a que Cunha se refere: julgando o particular, é possível valorar determinadas obras sem que o todo, em sua maioria subordinado à lógica do mercado, sirva de impedimento.

Otto Maria Carpeaux e Muniz Sodré, em suas abordagens da ficção científica, também serviriam de exemplo à atitude que Cunha atribui a Álvaro Lins: o julgamento do todo e a ignorância do particular. São casos que guardam suas particularidades, mas nenhum deles recorre a exemplos literários para apoiar suas proposições. Tratam a ficção científica como um conjunto de textos bastante homogêneo, sujeitos a um mesmo e apressado juízo de valor, apresentado sem confronto teórico-crítico com a obra literária, que não é sequer nomeada. A percepção de que a ficção científica se constitui de textos indistinguíveis entre si é contrária à que orienta esta tese. *As Noites Marcianas*, afinal, será discutido como um exemplo de fuga de convenção dentro dos parâmetros instituídos do gênero – ou seja: é de interesse avaliar se a coletânea se particulariza em sua filiação genérica à ficção científica cujos traços pretende emular por um lado e transfigurar por outro.

Carpeaux, em seu texto “*Science-fiction*”, se deixa conduzir pelo rótulo mercadológico e nega ao gênero a possibilidade de qualidade literária. O artigo parece movido por uma indignação, e suas qualificações são tão arbitrárias quanto ofensivas: afirma que o gênero, uma “loucura coletiva”, é necessariamente consumido pela parcela “menos inteligente” do mundo. Trata-se de uma postura que, interessada apenas em verdades definitivas, barra os caminhos para o debate e inviabiliza a interlocução – pede silêncio sobre o assunto, não discussão. Não é possível questionar o artigo de Carpeaux

ponto a ponto, já que não são citados os textos a embasar sua avaliação. Qualquer estudo literário dedicado a investigar a sério as particularidades de textos do gênero, calcado de fato em uma análise de sua conformação, acaba por negar tanto as conclusões de Carpeaux quanto o procedimento crítico adotado no artigo.

Já Sodré dedica um volume, *A Ficção no Tempo*, a condenar a ficção científica com base em uma aplicação plana e, portanto, superficial do conceito de indústria cultural. Sodré também não se ampara em exemplos literários (referenciados parcamente, apenas de passagem) para construir sua argumentação, constituindo um olhar crítico com base na ignorância do assunto tratado. Isso posto, não se trata de um referencial que mereça maiores considerações. Adiante, neste trabalho, será apresentada uma forma pertinente de pensar a ficção científica por meio do conceito de indústria cultural.

Retornando ao ensaio de Cunha e sua crítica ao papel do mercado na frustração das potencialidades da ficção científica, observemos a conclusão do crítico:

Minha tese final é que realmente a ficção científica sofre o pecado original de ser uma literatura predominantemente norte-americana, com todos os vícios da mentalidade norte-americana, sua falta de tradição cultural própria, sua tendência à mercantilização em massa de qualquer valor, material ou espiritual. Foi e está sendo praticada, de um lado, por indivíduos sem qualquer aspiração além do cachê e, do outro, por sujeitos bem intencionados, cheios de ciência, mas que não são escritores de verdade (CUNHA, 1967, p. 148).

Embora a produção em massa de ficção científica e sua conseqüente banalização inegavelmente se concentrem nos Estados Unidos, a avaliação pende um pouco para o “esquema clássico” criticado pelo próprio Cunha. Ou seja, perde de vista o particular, o

que é artisticamente bem-sucedido. Além disso, a atribuição de uma ausência de “tradição cultural própria” ao país não parece bem sustentada e poderia, pela lógica, se estender a todo o Novo Continente. As últimas sentenças do ensaio de Cunha, contudo, colocam como provocação tanto a “queda” da ficção científica do título quanto o julgamento da produção estadunidense:

O óbvio é que a ficção científica é, e continuará sendo por algum tempo, o grande “fator novo” da literatura ocidental. Será julgada não pelo todo, mas pelos autores que fizerem uma obra digna desse nome. O rótulo não os salva. Nem os sepultará (CUNHA, 1967, p. 149).

Algumas questões levantadas pelo ensaio podem servir à compreensão do olhar que *As Noites Marcianas* volta para a ficção científica, e como ponto de partida para discutir a concepção do gênero que melhor pode cumprir os propósitos do presente trabalho. Cunha aborda a ficção científica como uma expressão literária contemporânea, cuja consolidação data dos “últimos trinta anos” (CUNHA, 1967, p. 133) – a década de 1930, considerado o ano de publicação do ensaio. Cunha se refere à consolidação do gênero em seus paradigmas constituintes, não à sua gênese.

Para Cunha, a ficção científica é capaz de dialogar de maneira nova com o mundo seu contemporâneo. Próprio de seu tempo, o gênero apresentaria novas possibilidades expressivas, capazes de refletir o espírito da época com relevância. Trata-se, portanto, de uma expressão literária digna de atenção, que merece ser observada com maior cuidado pela crítica. Suas potencialidades, contudo, se veriam ameaçadas pela lógica do mercado e pelo consumismo decorrente.

Sem perder *As Noites Marcianas* e Fausto Cunha de vista, neste momento é preciso discutir por meio de outros autores a ficção científica. Afinal, ainda que compreender a ideia que Cunha tinha do gênero seja de auxílio à compreensão de nosso objeto de estudo, este trabalho não deve se subordinar ou limitar a ela. Algumas das percepções de Cunha podem, dessa forma, ser reforçadas ou mesmo refutadas. Nos tópicos que seguem, será discutida a ficção científica em seu panorama mundial e nacional, para avaliar e melhor abordar as especificidades da ficção científica de *As Noites Marcianas*.



## 2. Ficção científica

Mark Bould, na introdução à coletânea de ensaios *Red Planets: Marxism and Science Fiction*, demarca um ponto crucial no desenvolvimento da reflexão sistematizada da ficção científica, por ele chamado de “evento Suvin”:

Dezembro de 1972 viu o aparecimento do ensaio “*On the poetics of the science fiction genre*”, de [Darko] Suvin (...). Em 1973, juntamente com R. D. Mullen, ele lançou e editou *Science Fiction Studies*, a mais sofisticada teoricamente das revistas sobre ficção científica, com fortes tendências marxistas e feministas. A partir daquele momento, a teoria e a crítica de ficção científica habitou (...) o horizonte do evento Suvin, ou tentou dele escapar. (...) Pode-se desenvolver abordagens alternativas para o gênero, como as explorações de H. Bruce Franklin e John Rieder, ou o pós-estruturalismo esquerdista de Delany, ou as ironicamente densas descrições socialista-feministas da cultura tecnocientífica promovidas por Donna Haraway. Pode-se, como Carl Freedman, considerar as definições de Suvin “não apenas fundamentais, mas indispensáveis”. De qualquer forma que se responda a ela, a definição (e sua elaboração) de Suvin chegou, ela própria, como um *novum*, reorganizando a teoria e a crítica de ficção científica ao seu redor, idiossincrática e contingentemente casando a ficção científica com o marxismo.<sup>6</sup>

Segundo Darko Suvin, a ficção científica é “um gênero no qual as condições necessárias e suficientes são a presença e a *interação* de distanciamento e conhecimento, e no qual a principal convenção formal é um quadro imaginário,

---

<sup>6</sup> Tradução de “December 1972 saw the appearance of Suvin’s ‘*On the Poetics of the Science Fiction Genre*’ (...). In 1973, with R. D. Mullen, He launched and edited *Science Fiction Studies*, the most theoretically sophisticated of the SF journals, with strong Marxist and feminist tendencies. From that moment on, SF theory and criticism inhabited (...) the Suvin event horizon, or attempted to escape it. (...) One might develop alternative approaches to the genre, such as H. Bruce Franklin’s or John Rieder’s explorations of SF, or Delany’s leftist post-estruturalism, or Donna Haraway’s ironic socialist-feminist thick descriptions of techno-scientific culture. One might, like Carl Freedman, even consider Suvin’s definitions (and its elaboration) itself arrived like a *novum*, reordering SF theory and criticism around it, idiossincratically and contingently wedding SF to Marxism” (BOULD, 2009, p.18).

diferente do mundo empírico do autor<sup>7</sup>” (SUVIN, 1977, p. 15). O conhecimento é, na ficção científica, transfigurado esteticamente de forma a promover um questionamento crítico sobre a realidade como a experimentamos pelos nossos sentidos.

A teorização de Suvin permite observar que a ficção científica não se vincula, obrigatoriamente, com a ciência ou com o processo de modernização, mas com uma transfiguração a um só tempo distanciada e cognitiva da realidade sensível. Ao invés de enfocar um pretenso potencial extrapolativo da ficção científica, o que a equipararia a uma espécie de futurologia, o autor enfatiza o potencial analógico: o distanciamento cognitivo promove uma analogia entre o quadro imaginário distanciado e a realidade aparente.

Com Antonio Candido, cabe pensar em uma “autonomia relativa” da obra literária: a ficção científica não espelha o contexto e nem é subordinada a ele, mas o “transfigura”. Dessa forma, é pertinente relacionar o processo de modernização à ficção científica de Cunha e à comentada por ele, sua contemporânea. As relações a serem traçadas adiante pretendem investigar o contexto a ser transfigurado distanciada e cognitivamente pela obra em pauta, *As Noites Marcianas*.

Carl Freedman oferece, no recente *Critical Theory and Science Fiction*, uma leitura do distanciamento cognitivo de Suvin que merece atenção. Para o autor, um texto não se enquadra dentro de um gênero literário, mas deixa entrever, em sua própria constituição, determinada *tendência* genérica. Ela pode se manifestar em maior ou menor grau, tornando o texto mais próximo ou mais distante de um hipotético exemplar “puro” ou integral de um gênero.

---

<sup>7</sup> Tradução de “un genre littéraire dont les conditions nécessaires et suffisantes sont la présence et la interaction de la distanciation et de la connaissance, et dont le principal procédé formel est un cadre imaginaire, différent du monde empirique de l’auteur” (SUVIN, 1977, p. 15).

Ao articular tal proposição à especificidade da ficção científica, Freedman toma como índice indicativo de filiação ao gênero o “distanciamento cognitivo” de Darko Suvin. O distanciamento cognitivo é encarado como um índice da inclinação genérica à ficção científica – ou seja, a avaliação crítica se submete à intensidade com que dado texto promove o distanciamento cognitivo, à intensidade com que ele se distancia cognitivamente da realidade. Ao contrário do que acontece na formulação original de Suvin, textos que apenas marginal e superficialmente provocam o distanciamento cognitivo não deixam de ser chamados de “ficção científica”, embora continuem a ser julgados como uma ficção científica menos plena em suas potencialidades.

A fim de explorar limites e deslimites entre diferentes gêneros que ficcionalmente configuram quadros imaginários distintos da realidade consensual, a noção de tendência genérica é de utilidade. Acerca das categorizações “ficção científica”, “fantástico” e “realismo mágico”, Rachel Haywood Ferreira propõe:

Realismo mágico e fantástico são as categorizações genéricas alternativas mais comuns para a ficção científica latino-americana. Tais categorizações às vezes ocorrem por razões teóricas, que variam em natureza da não compreensão à válida incerteza acerca do grau de afinidade de um texto a múltiplos gêneros, ou por razões socioculturais, relacionadas de diversas formas ao estigma ou ao prestígio de uma categorização genérica.<sup>8</sup>

A noção de que um texto pode se inclinar mais ou menos a um determinado gênero pode colocar o problema da categorização em nova perspectiva. Um mesmo texto pode ser analisado tanto como filiado a um gênero quanto a outro; pode conter

---

<sup>8</sup> Tradução nossa de “*Magic realism and the fantastic are the most common alternative genre labels for Latin American science fiction. Such categorizations sometimes occur for theoretical reasons, which vary in nature from misunderstanding to valid uncertainty regarding the degree of a text’s affinity to multiple genres, or for sociocultural reasons, related in diverse ways to the stigma or prestige of a genre label*” (FERREIRA, 2011, p. 8).

tanto de um gênero quanto de outro. Olhares diversos, desde que despidos da intenção de totalidade, são capazes de explorar aspectos igualmente diversos de uma mesma obra literária.

Outra contribuição de Freedman, em *Critical Theory and Science Fiction*, é o estabelecimento de determinada analogia entre a ficção científica e o romance histórico segundo Georg Lukács (em *The Historical Novel*, conforme referenciado por Freedman). Na ficção científica, é estabelecida uma dialética entre o presente contextual e o futuro narrado; no romance histórico, entre presente contextual e o passado narrado. A assertiva não se refere apenas a narrativas ambientadas em tempos futuros, já que há exemplos do gênero que se voltam para o passado<sup>9</sup>. O que está em jogo é o conceito de *novum*, também cunhado por Suvin, que se refere às “novidades estranhas” apresentadas por um texto de ficção científica. O *novum*, elemento que conduz ao efeito de distanciamento cognitivo, é o que diferencia o quadro imaginário de determinado texto de ficção científica da realidade como a conhecemos pelos nossos sentidos, possibilitando o vislumbre de um futuro em potencial. Nas palavras de Freedman,

O futuro é crucial para a ficção científica não como um registro cronológico específico, mas como um *locus* de radical alteridade para o *status quo* mundano, que é assim tornado distanciado e historicizado como o passado concreto de um futuro potencial.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> É o caso dos recentes textos de temática *steampunk*. Como colocam Gerson Lodi-Ribeiro e Luís Felipe Silva, no Prefácio da antologia de contos *Vaporpunk*, “o *steampunk* é uma temática do gênero literário a que nos referimos comumente por ‘história alternativa’, isto é, o ramo de literatura fantástica que não se propõe a narrar o que poderá acontecer no futuro, mas o que poderia ter acontecido num passado alternativo – ou até mesmo num presente alternativo – se determinado incidente histórico pretérito tivesse ocorrido de forma diversa da maneira como sabemos que de fato aconteceu. O exemplo mais canônico existente no *corpus* do gênero é a vitória nazista na Segunda Guerra Mundial, tal como Philip K. Dick nos mostrou em seu romance *O Homem no Castelo Alto*” (RIBEIRO; SILVA, 2010, p. 6).

<sup>10</sup> Tradução de “*The future is crucial to science fiction not as a specific chronological register, but as a locus of radical alterity to the mundane status quo, which is thus stranged and historicized as the concrete past of a potential future*” (FREEDMAN, 2009, p. 59).

No romance histórico e na ficção científica, seria apresentada a possibilidade de confrontar criticamente o contemporâneo, por meio da configuração de um tempo outro. A possibilidade de instaurar um distanciamento que se possa chamar de cognitivo ou crítico seria maior, contudo, na ficção científica, já que o futuro em potencial é menos pré-dado que o passado ficcionalizado. Freedman assenta a analogia na percepção de que, para Lukács, o realismo é uma tendência genérica, um modo literário que, coexistindo com outros, pode ser ativo em maior ou menor extensão dentro de um romance em particular.

Acerca de realismo e ficção científica, em 1971 Thomas D. Clareson publicou uma antologia de ensaios sobre ficção científica intitulada *SF: The Other Side of Realism*. O ensaio de Clareson, homônimo da antologia, toma como ponto de partida a bastante corrente opinião segundo a qual a ficção científica reflete, mais do que qualquer outra forma literária, o impacto do pensamento científico moderno<sup>11</sup>. O autor não endossa essa linha de pensamento: “Por que dizer isso da ficção científica mais do que do realismo ou do naturalismo literários? As mesmas forças e preocupações que criaram a ficção realista e naturalista criaram a ficção científica<sup>12</sup>”. Clareson assinala que a prosa de ficção moderna se origina no século XVIII com o romance, quando a sociedade letrada em geral se volta do misticismo para o racionalismo.

Acerca de tal mudança, Ian Watt discute, em *A Ascensão do Romance*, como as condições da época favoreceram o surgimento do romance, por meio da análise de autores com os quais teria começado a nova forma literária. Para delimitar o mínimo

---

<sup>11</sup> A opinião parece, hoje, encontrar nova forma em uma frase muito repetida, “o presente alcançou a ficção científica”, que ignora a função analógica do gênero e parece levar em conta apenas seu pretense caráter extrapolativo.

<sup>12</sup> Tradução de “*why say that of sf any more than of literary realism or literary naturalism? The same forces and concerns which created modern realistic-naturalistic fiction created science fiction*” (CLARESON, 1971, p. 3-4).

denominador comum do gênero romance, Watt estabelece uma analogia com o realismo filosófico. O ponto será desenvolvido a seguir, a fim de melhor avançar na questão posta em cena por Claeson.

*Discurso do Método*, de Descartes, é um elogio da racionalidade como forma de adquirir uma percepção adequada do mundo, e é suficiente para ilustrar algumas das características do realismo filosófico. O homem que conhece, ou que busca conhecer, ocupa um lugar central no pensamento do filósofo. A razão, meio para alcançar o conhecimento, é possuída por todos os homens. Para conhecer, contudo, é preciso que a razão encontre o método adequado. Razão e método se complementam para que o conhecimento seja descoberto pelo indivíduo, o que coloca o pensamento de Descartes em oposição ao realismo escolástico e seu apego ao universal.

De acordo com Watt, o “moderno realismo”, ao contrário do realismo escolástico segundo o qual os universais correspondem à realidade, se baseia na noção de que os sentidos podem descobrir a verdade – uma descoberta que cabe ao plano individual, portanto. A postura geral de tal pensamento realista, bem como a espécie de problema que ele levanta, possui analogias com o realismo literário.

O realismo formal, o “mínimo denominador comum do gênero romance como um todo” (WATT, 2007, p. 33), é basilarmente calcado na experiência individual, dado que Watt relaciona ao realismo filosófico:

Parece que todas as características do romance descritas (...) contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais (WATT, 2007, p. 27).

O individualismo, assim, se apresenta como o ponto de ligação entre o realismo filosófico e o literário. O romance discutido por Watt, em sua meta de reproduzir a experiência individual, acaba por conferir autoridade ao argumento filosófico de que a razão pode desvendar o mundo, pode levar à descoberta.

Retornemos, depois de tais considerações, a Clareson. O autor, disposto a desmentir que o gênero posto em pauta pelo seu artigo é atingido como nenhum outro pelo pensamento científico, provocativamente observa que o realismo poderia, não sem alguma propriedade, ter sido chamado de “ficção científica”. O romancista realista se colocaria, afinal, em uma posição análoga à do cientista, ambos pretensamente descrevendo a realidade do mundo: o romancista, com a tentativa de representar fielmente; o cientista, com sua inexorável análise calcada no empirismo. A analogia é válida, mas o uso da categoria do narrador, ao invés das menções ao “romancista”, seria mais produtivo, fornecendo um terreno mais firme para a especulação. Lembremos que o narrador de que Watt trata configura um sujeito cartesiano pleno: imbuído da razão, nada de interesse escapa ao seu imparcial olhar.

Clareson dá atenção a manifestações literárias contemporâneas do romance realista que, de forma algo distinta, também se revelam uma resposta literária à inclinação para o racionalismo:

Jules Verne e H. G. Wells têm sido saudados como figuras seminais, como devem ser, mas pensar neles como figuras isoladas ou ilustres representantes de algum grupo circunstancial de autores é ignorar que a nova fantasia existia na ficção, quantitativamente, ao menos na mesma extensão que o realismo. Era verdadeiramente o outro lado do realismo, uma resposta vizinha à nova era da ciência. A diferença essencial entre as correntes paralelas de resposta literária está no que segue: enquanto o realismo/naturalismo reagiu à ameaça do niilismo advindo do recém-enfatizado conceito de um universo mecanicista, a

ficção científica reagiu às manchetes, às mais óbvias conquistas da era.<sup>13</sup>

Paralelamente ao realismo, assim, há exemplos de uma espécie de fantasia que, à sua própria maneira, também se constituía sob a marca do racionalismo, fazendo uso de convenções estabelecidas como as “viagens extraordinárias” e a utopia. A ênfase nas conquistas da ciência pode, nos exemplos mais banais, decair para um ingênuo e acrítico entusiasmo – a utopia por meio do avanço tecnológico. Clareson assinala que chamar de ficção científica apenas textos que enxergam de maneira positiva a razão e, conseqüentemente, a concepção moderna de ciência, não é mais do que uma insustentável escolha ideológica.

Segundo Clareson, a chamada “era dos magazines”, capitaneada por editores como Hugo Gernsback, representa o apogeu de uma ficção científica que encara de forma irrestritamente positiva a ciência e de forma linear a história, com enredos onde os avanços tecnológicos são abundantes, mas que não põem em cena descontinuidades sociais entre o presente e o futuro imaginário. John Campbell, editor de *Astounding Stories*, é algo distinto, no que cabe a isso: “encorajou ênfase antropológica ou sociológica em histórias a ele submetidas, para que, ao invés de super-aventura, o gênero pudesse explorar o impacto da ciência no indivíduo e na cultura”<sup>14</sup>. Contudo, “a

---

<sup>13</sup> Tradução de “*Jules Verne and H. G. Wells have been saluted as seminal figures, as they should be, but to think of them as isolated figures or the outstanding representatives of some minute group of writers is to ignore that the new fantasy existed, quantitatively, in fiction at least to the same extent as did realism. It was truly the other side of realism, the companion response to the new age of science. The essential difference between the parallel streams of literary response lay in this: whereas realism-naturalism reacted to the threat of nihilism incipient in the newly-emphasized concept of a mechanistic universe, science fiction reacted to the headlines, to the more obvious accomplishments of the age*” (CLARESON, 1971, p. 9).

<sup>14</sup> Tradução de “*encouraged sociological or anthropological emphasis in stories submitted to him so that instead of super-adventure, the genre might explore the impact of science upon the individual and the culture*” (CLARESON, 1971, p. 21).



confiança básica na ciência não tinha empaldecido. O homem conquistaria as estrelas”<sup>15</sup>.

Conforme Clareson, o panorama se modifica após Hiroshima, com a produção quantitativamente mais expressiva de textos de ficção científica que apresentam de forma negativa não o avanço científico, mas seus possíveis efeitos – o que teria conferido ao gênero uma nova vitalidade. A ciência, nesses casos, deixa de ser um meio para alcançar a utopia. O autor se refere especificamente ao caso norte-americano, mas o ponto encontra paralelos com a ficção científica de outros países. “Água de Nagasáki”, de Domingos Carvalho da Silva, é um exemplo nacional: no conto, um homem de origem japonesa contaminado pela radiação procura conforto no interior do Brasil, mas sua presença mata todos que se tornam caros a ele.

O ensaio “*SF: The Other Side of Realism*” aborda com o referencial da historiografia literária uma noção bastante presente no senso comum – segundo a qual o gênero demanda plausibilidade científica – e, num mesmo movimento, desmente outra noção bastante difundida, a de que a ficção científica lida mais produtiva e ativamente com a realidade científica do que outras manifestações literárias.

Acerca de a ciência deixar de ser vista como um meio para alcançar a utopia, é bastante significativo que Eric Hobsbawm, em *Era dos Extremos – O breve século XX*, demarque no período histórico em pauta uma desconfiança geral quanto à ciência. Onipresente, a ciência se tornou indispensável no século passado, mas sua dispersão foi bastante desigual devido à concentração de recursos nas mãos de poucos. A desconfiança com relação a essa ciência que “demonstra diariamente seus milagres ao mundo de fins do século XX” (HOBSBAWM, 1995, p. 510) tem origem em quatro

---

<sup>15</sup> Tradução de “*The basic confidence in science had not palled. Man would conquer the stars*” (CLARESON, 1971, p. 21).

sentimentos: “o de que a ciência era incompreensível; o de que suas consequências tanto práticas quanto morais eram imprevisíveis e catastróficas; o de que ela acentuava o desamparo do indivíduo, e solapava a autoridade” (HOBSBAWM, 1995, p. 511-512). O temor quanto aos resultados práticos da ciência aparece com maior intensidade na segunda metade do século.

O autor chega a articular tal postura à ficção científica, em seu potencial de transfigurar criticamente temores seus contemporâneos:

O gênero, antecipado por Júlio Verne (1828-1905), foi iniciado por H. G. Wells (1866-1946) no finzinho do mesmo século XIX. Embora suas formas mais juvenis, como os conhecidos *westerns* espaciais da TV e da tela grande, com cápsulas cósmicas em lugar de cavalos e raios da morte em lugar dos trabucos com seis balas, continuassem a velha tradição de aventuras fantásticas com engenhocas *high-tech*, na segunda metade do século as contribuições mais sérias ao gênero se inclinaram para uma visão mais sombria ou pelo menos ambígua da condição humana e suas perspectivas (HOBSBAWM, 1995, p. 511).

A noção de que o gênero foi antecipado por Júlio Verne e iniciado por H. G. Wells pode ser contestada, especialmente se forem trazidas à luz as fortes relações entre a ficção científica e a narrativa utópica conforme cunhada por Thomas More, uma forma bastante recuada no tempo – relações que, assinaladas com delongas por Darko Suvin em *Pour une Poétique de la Science Fiction*, levam o teórico a chamar a utopia de o “subgênero sociopolítico da ficção científica”. O que deve ser destacado na citação de Hobsbawm, porém, é a demarcação do período em que a ficção científica se inclina para o pessimismo ou, ao menos, a ambiguidade quanto à ciência. O evento que demarca a guinada é aquele abordado diretamente por Silva em “Água de Nagasaki”: a

demonstração do poder destrutivo que dada aplicação do conhecimento científico é capaz de promover.

O século XX marca o momento em que a intranquilidade da dúvida passa a acompanhar a ciência. A teoria da relatividade de Albert Einstein, por exemplo, põe em nova perspectiva a concepção de que a partir da mera observação empírica é possível chegar a uma verdade absoluta. Para compreender o ponto, recorramos a um bastante conhecido trabalho de divulgação científica de Stephen Hawking, *O Universo numa Casca de Noz*.

Como a paráfrase se faz dificultosa pela complexidade dos conceitos abordados, segue uma longa citação que há de explicar o ponto:

No final do século XIX, os cientistas acreditavam estar próximos de uma descrição completa do universo. Eles imaginavam que o espaço fosse preenchido por um meio contínuo denominado 'éter'. Raios luminosos e sinais de rádio eram ondas nesse éter, assim como o som são ondas de pressão no ar.

(...)

Em um artigo escrito em junho de 1905, Einstein mostrou que, se uma pessoa não conseguia detectar se estava ou não se movendo no espaço, a noção de éter era supérflua. Em vez disso, ele partiu do postulado de que as leis da ciência deveriam parecer as mesmas para todos os observadores em movimento livre. Em particular, todos eles deveriam medir a mesma velocidade da luz, sem importar o quão rápido estivessem se movendo. A velocidade da luz é independente do movimento deles, sendo a mesma em todas as direções.

Isso exigia o abandono da ideia de que existe uma quantidade universal chamada tempo que todos os relógios mediriam. Ao contrário, cada um teria seu tempo pessoal. Os tempos de duas pessoas coincidiriam se elas estivessem em repouso uma em relação à outra, mas não se estivessem em movimento (HAWKINGS, 2002, p. 4).

Podemos observar que, ao invés da verdade fixa almejada pela filosofia cartesiana, estabelece-se uma verdade em movimento, por assim dizer. Passível de

sofrer câmbios, é uma verdade relativa, que depende do olhar e do lugar de onde se olha. Coloca radicalmente em xeque a verdade cartesiana, também, o “princípio da incerteza” proposto por Werner Heisenberg. Hobsbawm, novamente, pode ser de auxílio:

Que acontecia, de fato, às certezas da própria ciência, quando se tornava claro que o próprio processo de observar fenômenos no nível subatômico na verdade os modificava? Por esse motivo, quanto mais precisamente queremos conhecer a posição de uma partícula subatômica, mais incerta deve ser a velocidade dela. Já se disse de qualquer meio de observação detalhada para descobrir onde está “realmente” um elétron: “Olhá-lo é derrubá-lo” (Weisskopf, 1980, p. 37). Esse foi o paradoxo que um brilhante jovem físico alemão, Werner Heisenberg, generalizou no famoso “princípio da incerteza” que traz o seu nome. O fato mesmo de que o nome se concentra em incerteza é significativo, pois indica o que preocupava os exploradores do novo universo científico quando deixavam para trás as certezas do velho. Não que eles próprios estivessem incertos ou produzissem resultados duvidosos. (...) Para fins práticos, a física das partículas era tão sujeita à regularidade e tão previsível quanto a física newtoniana, embora de uma maneira diferente; e de qualquer modo, no nível supra-atômico, Newton e Galileu continuavam completamente válidos. O que deixava os cientistas nervosos era que não sabiam como juntar o velho e o novo (HOBSBAWM, 1995, p. 518).

Para lidar com a contradição, Bohr propõe seu “princípio de complementaridade”, segundo o qual a única forma de apreender a realidade “comunicando-a de modos diferentes e juntando todos os modelos para complementarem-se uns aos outros” (HOBSBAWM, 1995, p. 520). Contudo, a proposição conciliatória não bane a intranquilidade. O terreno fora abalado: o determinismo e suas certezas perde sua valia.

Não bastassem as novas proposições das ciências duras para firmar no século XX a incerteza, há também o surgimento da psicanálise, a “terceira ferida narcísica”

provocada no homem. Joel Birman, no primeiro capítulo de *Estilo e Modernidade em Psicanálise*, intitulado “O Sujeito no Discurso Freudiano”, explica que

a psicanálise representaria a terceira grande “ferida narcísica” da humanidade, que teria sido precedida historicamente pela revolução copernicana na cosmologia e pela revolução darwiniana na biologia. A proposição do descentramento do sujeito é uma “ferida narcísica” para o eu e para o indivíduo, na medida em que retira destes o suposto domínio sobre as suas ações (BIRMAN, 1993, p. 19).

Dessa forma, a maior resistência à psicanálise, de acordo com Freud, viria de “razões fundadas na pretensão do eu e da consciência de dominarem inteiramente o aparelho psíquico do indivíduo” (BIRMAN, 1993, p. 19). Assim, sequer acerca do domínio sobre o próprio aparelho psíquico é possível estabelecer certezas. Articular razão ao método é, ao contrário do que propõe a filosofia cartesiana, insuficiente para apreender a realidade – tal apreensão não pode mais se querer plena.

É uma ciência bastante distinta da cartesiana, cujo racionalismo deixou suas marcas no realismo e na ficção científica. Uma pergunta que se coloca é se a ficção científica se deixa marcar também pelo câmbio na concepção de ciência, pelo fim das certezas a que o racionalismo deveria conduzir. Caso a resposta seja positiva, cabe investigar, confrontando textos particulares, como tal se dá na ficção científica.

Obras como *Do Androids Dream of Electric Sheep*, de Philip K. Dick, sinalizam uma resposta positiva. O romance, que serviu de inspiração para o filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, abala a importância dos sistemas classificatórios aplicados ao elemento humano. Ambientado no ano de 2021, o romance cunha um quadro imaginário degradado pela guerra, no qual muitos já deixaram o planeta para viver em colônias fora

dele. Várias espécies animais foram completamente extintas, o que motiva o surgimento de um rentável mercado de animais artificiais. A tecnologia permite mesmo a criação de humanos. Em última instância, pouco importa se os personagens são ou não criaturas artificiais: o rótulo deixa de importar se a vida artificial se equipara à natural; os sentimentos da máquina não são menos intensos ou verdadeiros que os do homem. O olhar, ou o lugar de onde se olha, determina a realidade; o eu que não tem mais controle absoluto sobre si deve acolher o transitório e o efêmero em busca de alguma conciliação entre o mundo e a noção que dele se tem.

No ensaio *Three World Paradigms for SF*, Darko Suvin observa na ficção científica contemporânea uma conformação pertinente à ciência da era de Einstein. Para ele, “a ficção científica será mais significativa à proporção em que se emancipar claramente tanto da clássica utopia quanto da clássica distopia como paradigmas estáticos e fechados”<sup>16</sup>. Segundo o autor, a ficção científica de hoje deve evitar a noção de uma história que transcorre linearmente e sem solavancos, como na eterna felicidade utópica e na eterna revolução da distopia, e propor uma verdade dinâmica, em simetria com a ciência aberta de nossos dias. Uma verdade dinâmica seria capaz de mudar conforme a posição do observador, promovendo diferentes olhares acerca do desconhecido, do “distanciado”. Ao contrário do proposto pelo racionalismo cartesiano, nenhum desses olhares pode se considerar absoluto, antes aproximativo e efêmero em seu alcance.

Olhar pessimista ou ambíguo para com a ciência, fuga de paradigmas narrativos estanques, adoção de uma perspectiva que privilegie a dúvida ao invés da certeza: são características recorrentes na ficção científica contemporânea, especialmente a partir da

---

<sup>16</sup> Tradução de “*SF Will be the more significant the more clearly it emancipates itself from both classical utopia and classical dystopia as static and closed paradigms*” (SUVIN, 1988, p. 104).

chamada *New Wave* norte-americana, composta por autores como John Brunner, Brian Aldiss e o próprio Philip K. Dick. A presença e o feitio de tais características em *As Noites Marcianas* este trabalho vai explorar adiante.

### 3. Ficção científica no Brasil

O ensaio “A ficção científica no Brasil: um planeta quase desabitado”, de Cunha, foi publicado como texto introdutório ao guia de leitura *No Mundo da Ficção Científica*, de autoria de L. David Allen. Como anuncia o subtítulo, o texto defende a ideia de que “os latinos não se têm mostrado muito criativos em ficção científica, embora sejam grandes leitores” (CUNHA, 1977, p. 5). A observação se refere ao fato de haver, à época da escrita do artigo, um predomínio de traduções em detrimento de trabalhos nacionais<sup>17</sup>.

Cunha cita o romance *O Presidente Negro ou O Choque das Raças*, de Monteiro Lobato, como um precursor indesejável da ficção científica entre nós. Para tanto, se ampara em observações traçadas por André Carneiro em *Introdução ao Estudo da Science-Fiction*. Cunha endossa a argumentação de Carneiro, segundo a qual o romance constitui um libelo racista. Outro precursor “mais autêntico” seria Epaminondas Martins, em sua obra *O Outro Mundo*. Também é avaliado negativamente: “Não se pode analisar o livro com muito rigor. Literariamente, seu valor é mínimo. O autor não se decide entre a sátira, a utopia romântica e a simples literatice” (CUNHA, 1977, p. 8).

Segundo Cunha, “numa história tão pobre como a da ficção científica no Brasil, há que usar uma rede muito larga e de malha muito fina para não perder nenhum peixe, por menor que seja” (CUNHA, 1977, p. 9-10). Menciona, então, trabalhos de Olavo Bilac, Cruz e Sousa, Coelho Neto, Menotti Del Picchia e Orígenes Lessa que poderiam

---

<sup>17</sup> De acordo com os últimos números do *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica*, periodicamente escrito por Marcelo Simão Branco e César Silva, pode se dizer que a situação se inverteu. O número de publicações de autores brasileiros superou o de traduções nos anos de 2008, 2010 e 2011, de acordo com os levantamentos do *Anuário* – embora não tenha sido o caso de 2009, o ano também contou com o expressivo número de 75 obras publicadas de autores brasileiros.



se encaixar em uma antologia do gênero. Sempre preocupado em demarcar sua posição de crítico literário, observa que

Guimarães Rosa considerava “A terceira margem do rio” um conto na linha do fantástico e certa vez, em conversa comigo, estranhou que eu, um cultor da *science fiction*, não tivesse reagido com mais entusiasmo a essa história, que conheci de primeira mão. (...) Chegou a insinuar que a escrevera pensando em mim como leitor, o que evidentemente não tomei ao pé da letra (CUNHA, 1977, p. 10).

Curiosamente, Cunha não menciona o conto “Um moço muito branco”, de Rosa, que pode ser produtivamente relacionado à recorrente temática do visitante alienígena. O moço, lembremos, surge em meio a um “fenômeno luminoso que se projetou no espaço” (ROSA, 1985, p. 90). Cunha também destaca, entre os pioneiros, o autor Jeronymo Monteiro,

há pouco [1970] falecido. Foi ele ao mesmo tempo antecessor e um continuador nessa área. E um entusiasta. Começou há trinta anos com *Três Meses no Século 81* (de 1947). Depois lançaria vários livros, como *Fuga para Parte Alguma*, *Os Visitantes do Espaço* e *Tangentes da Realidade*. Colaborou intensamente em revistas e jornais, manteve na *Tribuna de Santos* uma seção especializada e foi o primeiro Diretor de Redação do *Magazine de Ficção Científica*, editado pela Globo. Dedicou-se no início à ficção policial e deixou obras de literatura infantil (CUNHA, 1977, p. 10).

Monteiro é comumente conhecido pela alcunha de “pai da ficção científica brasileira” no *fandom* brasileiro do gênero. Produziu ficção científica durante um período relativamente longo, chegando a publicar junto ao primeiro eixo claramente definido de autores de ficção científica no Brasil, por Cunha nomeados “Geração GRD”: “Bem merece o editor Gumercindo Rocha Dórea que se batize com o seu nome

a geração de autores de ficção científica surgida, por assim dizer, à sombra de sua sigla. (...) Em 1963, era a vez de a Edart se lançar também nesse campo” (CUNHA, 1977, p. 11). Monteiro é chamado de “antecessor” por ter começado a publicar anos antes do grupo de autores no qual Cunha se insere, e de “continuador” por ter se juntado posteriormente a eles: a Edições GRD publicou *Fuga para Parte Alguma* e a Edart, *Visitantes do Espaço*.

Cunha põe em destaque os autores que se dedicaram de maneira mais extensiva à ficção científica, em detrimento daqueles que se voltaram ocasionalmente para as potencialidades do gênero – com exceção de Lobato, suas obras são citadas apenas de passagem no ensaio em pauta. Embora ele seja econômico em elogios à Geração GRD, seu envolvimento como ficcionista demandando algum distanciamento como crítico, o grupo de autores pode ser considerado um marco qualitativo e quantitativo na ficção científica produzida no Brasil ou, por fim, ficção científica brasileira. Trata-se do primeiro momento em que um grupo numericamente expressivo de autores, grosso modo reunidos em torno de duas casas editoriais, a GRD e a EdArt, se dedicou ao problema de cunhar uma ficção científica brasileira, a pensar o gênero no País.

Acerca da noção de que Monteiro foi o primeiro autor brasileiro a se dedicar de forma extensiva à ficção científica, Roberto de Sousa Causo esclarece:

As dezenas de contos de FC produzidos por Berilo Neves e a forma com que foi associado ao gênero de Verne e Wells – as expressões “fantasia científica” e “fantástico-científico” são também muito repetidas – sugerem ter sido ele o primeiro autor brasileiro a se dedicar de maneira mais sistemática à ficção científica. Essa hipótese contradiz a afirmativa de Raimundo de Menezes, no verbete sobre FC no seu *Dicionário literário brasileiro* (1969), de que Jerônimo Monteiro (1908-1970) teria sido o primeiro; afirmativa que tem sido repetida desde então (CAUSO, 2003, p. 163).

Na formulação de Causo, são identificáveis marcas próprias do estudo de uma literatura esquecida, notadamente a opção por apresentar o pioneirismo de Neves como uma hipótese. Em um campo tão pouco estudado quanto a ficção científica brasileira, um nível de cautela é necessário: a historiografia do gênero no País ainda está em vias de construção. Deixando lacunas e preservando um grau de incerteza, é mantido aberto o caminho para eventuais descobertas de produções esquecidas. Sintomaticamente, Causo tem afirmado em eventos dedicados à produção de gênero que o maior produto da intelectualidade brasileira é o esquecimento.

O autor explicita que, em sua perspectiva, a ficção científica (e o horror e a fantasia, englobados pela alcunha de “ficção especulativa”) existe “em interação com o *mainstream* literário, mas não em uma chave de inferioridade artística” (CAUSO, 2003, p. 45). O oficial e o marginal são complementares, tanto nas relações de afinidade quanto nas antagônicas. Para não restringir o marginal a um gueto à parte da literatura e também para levar em conta adequadamente o contexto produtivo, é preciso compreender como as trocas entre diferentes manifestações literárias ou literaturas se dá. Por outro lado, tal compreensão necessariamente leva a um questionamento das fronteiras, das categorizações, da oposição binária entre alta e baixa cultura.

A ficção científica nacional oferece uma oportunidade de observar como se dão essas trocas. Os próximos tópicos tratarão de explicitar que o gênero tem sido produzido por autores consagrados e por aqueles que, alinhados à comunidade brasileira de ficção científica, se dedicam de maneira extensiva ao gênero. Para alcançar uma compreensão do lugar ocupado por *As Noites Marcianas* na literatura brasileira, é de interesse

investigar em que medida a distinção entre “consagrado” e “esquecido” se estende à própria configuração estética da ficção científica produzida no País.

No tópico seguinte, serão abordados autores brasileiros que se voltaram para a ficção científica não apenas ocasionalmente, mas de forma extensiva. Não há a intenção de traçar um quadro completo, o que fugiria às intenções deste trabalho, mas de recorrer aos textos que melhor podem levar a discussão adiante, a saber: textos bastante distintos entre si que, produzidos por autores mais claramente vinculados ao gênero, permitam vislumbrar particularidades da produção de ficção científica nacional. Depois, no tópico subsequente, serão abordados autores “ocasionais” de ficção científica, também com o intento de avaliar particularidades e trocas.

É necessário destacar que a distinção entre esses grupos de obras não pretende acentuar as fronteiras, tornando-as mais rígidas ou definitivas. Pelo contrário, o interesse é destacar a provisoriedade e a fluidez dos limites. Afinal, Fausto Cunha, bem como alguns de seus parceiros da Geração GRD, se encontram em uma situação intercalar, entre o oficializado e o esquecido, entre o canônico e o marginal, entre a tradição e sua quebra. Tal assertiva se relaciona às próprias estratégias de Gumercindo Rocha Dórea em seu objetivo de fomentar e promover a ficção científica no Brasil. GRD incentivou escritores já estabelecidos a se aventurar pelo gênero, além de publicar, no decorrer de sua carreira de editor, também trabalhos de iniciantes e de autores às margens.

Seguindo a noção de tendência genérica, conforme apresentada por Freedman, cuidemos de observar a intensidade com que os textos a serem abordados nos tópicos seguintes se distanciam cognitivamente da realidade experimentada superficialmente pelos nossos sentidos. Ou seja, observar de que forma os textos se aproximam ou se

afastam do efeito próprio da ficção científica, o distanciamento cognitivo. A discussão também servirá, cabe explicitar, para ilustrar e pôr a claro conceitos que, adiante, embasarão a análise pormenorizada dos contos de *As Noites Marcianas*. Não há o interesse de trabalhar com generalizações, e nem de desenvolver generalizações a partir da discussão do conjunto de textos escolhido: trata-se de julgar como obras distintas entre si, donas de suas particularidades, provocam (ou afastam) o distanciamento cognitivo.

#### 4. Ficção científica no Brasil: alinhada ao *fandom*

Neste tópico, serão abordados: o romance *Três Meses no Século 81* (1947), de Jeronymo Monteiro, e os contos “Diário da nave perdida” (1963), de André Carneiro, e “Terceiro Mundo” (2001), de Jorge Luiz Calife. Todos são trabalhos de autores que se dedicam ou dedicaram (Monteiro faleceu em 1970) extensivamente à ficção científica. Os três também se vinculam com intensidade ao *fandom* nacional do gênero (ou, em outras palavras, à comunidade brasileira de ficção científica), com constantes contribuições para *fanzines* e aparições em convenções. Como já explicitado, a abordagem tem o intuito de verificar em que medida os textos provocam o efeito do distanciamento cognitivo e, assim, avaliar sua inclinação à tendência genérica própria do gênero.

##### 4.1. *Três Meses no Século 81*, de Jeronymo Monteiro

Antes da discussão do romance, tracemos breves considerações preliminares sobre o higienismo como o Brasil o conheceu. Dessa forma, será possível compreender em seu contexto o olhar antagônico que a obra de Monteiro volta à eugenia – posto que o movimento higienista brasileiro endossou, recorrentemente, o pensamento eugênico. O movimento teve sua maior força no fim do século XIX e princípio do XX, e tinha como objetivo a melhora das condições de saúde coletiva, alterando comportamentalmente a população. Paulo Garcez Marins, no ensaio “Habitação e vizinhança”, discute como a elite brasileira se valeu do discurso higienista para fins de exclusão social. Fomentando concepções eugênicas na intelectualidade brasileira, o

higienismo teria fornecido às classes dirigentes um amparo pretensamente científico para a exclusão do convívio da elite as “patologias” sanitárias, sociais e espaciais.

Nas primeiras décadas do século XX, vários textos de ficção científica brasileiros lidaram com o pensamento higienista então em voga. Alguns deles são *São Paulo no Anno 2000* (1909), de Godofredo E. Barnsley, *O Reino de Kiato: no País da Verdade* (1922), de Rodolfo Teófilo, *O Presidente Negro* (1926), de Monteiro Lobato, e *Sua Excia., a Presidente da República do Anno 2500* (1929), de Adalzira Bittencourt. Todos eles apresentam o ideário higienista como o caminho para alcançar a utopia, além de formalmente se vincularem à tradição literária principiada por Thomas More em *Utopia* (1516). Ou seja, a narrativa se constitui quase que integralmente da explanação de um guia acerca do mundo utópico em questão, constituindo sob a ilusão de um diálogo a defesa de um ponto de vista único – segundo Chris Ferns, em *Narrating Utopia* (1999), a forma utópica é estreitamente relacionada ao diálogo renascentista e seu ilusório cunho dialógico. Já em *Três Meses no Século 81*, o higienismo não serve à utopia, mas a sua variedade subversiva, a distopia.

A fabulação, no texto de Monteiro, é própria de um contexto de marginal desenvolvimento industrial: embora o romance principie com o narrador protagonista conferenciando com um ficcionalizado H. G. Wells sobre a possibilidade prática de uma máquina capaz de viajar no tempo, a viagem acaba ocorrendo não por meio da tecnologia, mas de uma projeção astral rumo ao futuro. Com a ajuda de “meia dúzia de bons médiuns” (MONTEIRO, 1947, p. 26), seu espírito é enviado para o ano 8000

(século 80, portanto, e não 81 como anuncia o título), para um corpo com morte cerebral<sup>18</sup>.

Trava contato com uma humanidade massificada, que eliminou as emoções por meio de intervenções cirúrgicas no cérebro. O capítulo em que é explicitada a incapacidade física do homem futuro se emocionar se intitula, ironicamente, “E o homem atingiu a perfeição da máquina”. Horrorizado com o futuro e ignorante acerca de sua organização básica, o protagonista recebe a ajuda de um professor, Mui, que cumpre o papel de instruí-lo acerca da organização social “perfeita”. Como o mundo a ser apresentado é distópico, a ilusão dialógica própria da utopia é ironicamente invertida: as palavras de Mui não funcionam como uma defesa do mundo a ser apresentado, mas servem para que o narrador protagonista reafirme, continuamente, sua visada antagônica.

O interesse particular de *Três Meses no Século 81* está na maneira com que retoma e questiona proposições do movimento higienista. No ano 8000, a meta higienista foi alcançada:

- Em primeiro lugar, note que não temos aglomerados humanos. As nossas residências, como as Usinas, Fábricas e tôdas as instituições, são semeadas de maneira a evitar qualquer coisa parecida com a promiscuidade. Cada indivíduo dispõe de espaço suficiente para exercer tôdas as suas funções vitais com absoluta segurança. Além disso, não temos nada que prejudique a pureza atmosférica, como havia nos tempos passados. Suponho que o céu naqueles tempos, andava carregado de fumaça, fuligem, poeira, gases de tôda espécie. (...) Creia, porém, que a fumaça, a poeira, a falta de higiene em geral é que servia de veículo aos germes das moléstias. Nós acabamos completamente com isso. Só o fato de têmos as nossas ruas pavimentadas como o são, e não têmos escapamento de gases para a atmosfera, diminuiria de 60 por cento a possibilidade de doenças. Mas chegamos a uma perfeição maior. Extinguimos totalmente tôda a

---

<sup>18</sup> Viagem no tempo e mediunidade são associadas também no romance *Páginas da História do Brasil no Anno 2000*, de Joaquim Felício de Santos. O romance se apresenta como recebido do futuro por um médium.



classe de germes e micróbios. Não resta em todo o globo um único gênero de microorganismo, e, assim, não temos nenhuma classe de moléstias, contagiosa ou não (MONTEIRO, 1947, p. 160-161).

Há uma negatividade nessa utopia higienista: “- Descobrimos, tarde demais, que a perfeita higiene é fatal para o homem. Eliminando tôdas as espécies de micróbios, tiramos do corpo humano a capacidade de resistência à luta. E o organismo se torna, a cada século, mais fraco” (MONTEIRO, 1947, p. 161). Assim, a Higiene, ou o excesso de higiene, é passível de exterminar o homem. Significativamente, as armas que os revoltosos usam contra a ordem vigente são germes.

De acordo com Ginway, a oposição entre natureza e tecnologia pode ser lida como “um aviso aos brasileiros, de que a dependência da tecnologia pode a longo prazo enfraquecê-los física, econômica e culturalmente” (GINWAY, 2005, p. 71). A proposição da crítica encara o texto de Monteiro como um “conto cautelar” – uma narrativa escrita para alertar o leitor a respeito de um mal ainda por vir. *Três Meses no Século 81* remete aos higienistas que, com a pretensa intenção de melhorar as condições de saúde da população brasileira, propuseram, por exemplo, a esterilização dos menos aptos e o “embranquecimento” do brasileiro.

O romance foi escrito em 1947, depois da ascensão da doutrina eugênica mais radical, o arianismo. Trata-se de um momento histórico em que é, mais do que nunca antes, possível observar os resultados negativos das concepções e da prática eugênica. O romance se vale dessa visada privilegiada e procura se configurar distanciado, dotado de lógica cognitiva e passível de instaurar uma percepção crítica da realidade. Há, contudo, problemas formais que se põem no caminho.

Em sua conclusão, o romance abandona de maneira brusca a fôrma utópica – falsamente dialógica e estática – e parte para um sucinto relato de peripécias: junto com seu interesse amoroso, a mulher do futuro Ilá, o protagonista comanda os revoltosos que há tempos se organizavam nos subterrâneos e ajuda a derrubar a organização social nociva. A solução é rápida o bastante para minar a noção anteriormente instituída de que a relação entre a força do Estado autoritário e a da população subjugada é desproporcional.

O efeito do distanciamento cognitivo, dessa forma, se vê prejudicado: a ação física de cunho aventuresco basta para resolver os obstáculos dos protagonistas, nublando o impacto que o quadro imaginário sob o jugo de um higienismo extremado provocaria. O efeito próprio do gênero, contudo, se mantém o suficientemente para que o texto possa ser julgado segundo os parâmetros propostos por Darko Suvin. Em outras palavras, há uma clara inclinação à tendência genérica da ficção científica.

Contribui para tal inclinação o diálogo com a obra de H. G. Wells que o romance trava. É um traço comum à produção de Jeronymo Monteiro como um todo. Segundo Causo,

(...) há um marco nos anos 30 – a produção de Jeronymo Monteiro, autor que, reconhecidamente, escrevia uma ficção científica com consciência de se realizar como um gênero distinto. (...) Sua FC era pouco tecnológica e influenciada por H. G. Wells, o escritor do século XIX que balizou muito da FC da *pulp era* (CAUSO, 2003, p. 283).

A “influência” de Wells – verificável em boa parte da ficção científica nacional pré-1960, em obras como *O Presidente Negro* (1926), de Monteiro Lobato e *Viagem à Aurora do Mundo* (1939), de Érico Veríssimo – não se reduz à imitação servil, no

romance em pauta. Ainda que a relação com Wells seja explicitada e por meio dela o texto assente as normas de seu quadro imaginário, o protagonista realiza sua viagem no tempo com o que tem à mão – médiuns, não um invento tecnológico.

Pode-se dizer, portanto, que *Três Meses no Século 81* é um texto de ficção científica construído com base em uma consciência da tradição instituída do gênero. A estrutura do texto é insipiente e traz prejuízos ao efeito do distanciamento cognitivo que, no entanto, se verifica em determinado grau.

#### 4.2. “Diário da nave perdida”, de André Carneiro

As distopias, empíricas ou ficcionais, podem ser agrupadas em duas grandes categorias: aquelas que escondem seus contornos autoritários por meio do desprazer e aquelas que o fazem por meio do prazer - coação em um caso, superficial satisfação em outro. Um exemplo da primeira é *1984* (1948), de George Orwell: tortura, censura, coação, população sob permanente vigilância. Exemplo da segunda é *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley: consumismo, estímulo à promiscuidade, indústria cultural e seu efeito anestésico, organismo sob influência química. A primeira categoria é, de certa maneira, frágil: a dor pode fomentar a revolta e os contornos autoritários da sociedade se deixam entrever por meio dela. A segunda barra a possibilidade de oposição: a imersão em uma variedade de prazeres descartáveis impede a emergência do pensamento crítico.<sup>19</sup>

André Carneiro produziu, no decorrer de sua carreira literária, uma série de narrativas que se enquadram na segunda categoria. “Diário da nave perdida” é a

---

<sup>19</sup> A questão foi cunhada e discutida com vagar em nossa dissertação de mestrado, *A Ditadura do Prazer: ficção científica e literatura utópica em Amorquia*, de André Carneiro.

primeira delas. Trata de um casal que sobrevive a um acidente em uma espaçonave, que passa então a vagar sem destino. O estoque da droga mep-14 logo acaba e os personagens se veem, como náufragos, desprovidos dos alienantes confortos de seu mundo distópico. Encontram diante de si uma empresa dificultosa: pela primeira vez precisam lidar com o desconforto, o ciúme, o desejo e o amor.

Em interação com o tema, o conto formalmente acompanha a mudança pela qual os personagens passam. A narrativa é um diário escrito pelo homem: objetiva a princípio, quando o narrador ainda se vê imerso no prazer barato de sua sociedade, digressiva quando ele passa a questioná-la.

Dezesseis anos depois, a espaçonave por fim retorna à Terra. O homem se nega a retornar para os hábitos antigos, para a massificação da distopia. Toma menos drogas do que ditam os padrões comportamentais: “Parece que estou dizendo tolices outra vez. São as doses de midbenzila que tenho diminuído sem ordens. Liz não compreende, mas eu tenho um certo prazer em voltar ao antigo estado” (CARNEIRO, 1960, p. 207). Por fim, recusa um “recondicionamento mental” que lhe é proposto e parte para viver com um grupo, os maniqueus, que tem “coragem de aceitar as próprias deficiências” (CARNEIRO, 1960, p. 195). A fuga do prazer descartável oferecido pelos “robots” e pelas drogas se equipara à busca por um desprazer capaz de pôr em relevo as deficiências humanas. Ressaltando-as, o protagonista é capaz de ter uma noção da própria individualidade.

Trata-se de um caso modelar para o estudo do distanciamento cognitivo: a apresentação do quadro imaginário distanciado é capaz de promover um olhar crítico, cognitivamente coerente, de um aspecto da realidade superficialmente apreendida pelos nossos sentidos. O aspecto em questão não é de pronto desvendamento, pelo contrário: a

fabulação distanciada de “Diário da nave perdida” chama a atenção para estratégias que ameaçam a liberdade de pensamento, esta que o conto elogia e, em seu efeito, fomenta.

O diálogo com conceitos e procedimentos da ficção científica pregressa é, como no exemplo analisado no tópico anterior, bastante intenso. Aqui, contudo, não há a necessidade de explicitamente assentar o quadro imaginário em um modelo prévio: sem a necessidade de referenciar Huxley em sua apropriação da temática do prazer como forma de controle, o conto não usa obras precedentes como suporte, mas como um material a ser transfigurado.

#### 4.3. “Terceiro mundo”, de Jorge Luiz Calife

A noção de “terceiro mundo” é, no conto de Calife, tomada em seu sentido amplo, geral: refere-se à diferença entre “desenvolvido” e “subdesenvolvido”, não ao alinhamento tomado durante a Guerra Fria<sup>20</sup>. São termos que carregam uma carga negativa e necessitam de questionamento. Sua mera aplicação é acrítica ou, pior, subserviente: equivale a aplicar padrões estrangeiros ao País, a tomar como inferior e necessariamente dependente uma cultura que, em suas especificidades, funciona sob outros parâmetros.

O conto narra a chegada de um grupo de astronautas em Marte. O narrador protagonista, que é um deles, se revela bastante desgostoso com os rumos tomados pelo programa espacial norte-americano. O problema enfrentado pelos personagens no futuro poderia ser mais bem manejado se, no período histórico em que se dá a escrita do conto, decisões diferentes fossem tomadas:

---

<sup>20</sup> A saber: os alinhados aos Estados Unidos foram chamados de Primeiro Mundo; à União Soviética, de Segundo Mundo; e os que permaneceram neutros, de Terceiro Mundo.

Quando os primeiros homens desceram na Lua, em 1969, a agência espacial americana fazia planos de enviar astronautas para Marte em 1985, ainda bem dentro do século XX. Não houve interesse nem dinheiro e a ideia foi abandonada. Os russos tinham sido derrotados na corrida para a Lua, e sem a ameaça soviética o espaço perdera sua importância estratégica. Vinte anos depois, em 1989, um presidente norte-americano marcou a chegada do homem em Marte para 2015, mas novamente não houve verbas nem interesse, e o projeto foi outra vez abandonado. A humanidade não tinha mais motivo para gastar bilhões numa viagem interplanetária.

E os astronautas passaram décadas dando voltas em torno da Terra, sem ir a lugar algum. Até que eles chegaram (CALIFE, 2001, p. 37).

A humanidade perde, assim, várias chances de se preparar para a chegada de uma inteligência alienígena que se instala em Marte e começa a derreter suas placas polares, com o intuito de transformá-lo “num mundo habitável para algo ou alguém lá de fora” (CALIFE, 2001, p. 40). A expedição integrada pelo protagonista é a primeira a ser enviada para o planeta, devido à circunstância.

A instituição do quadro imaginário se dá por meio de artifícios bastante recorrentes na ficção científica de autores como Arthur C. Clarke e Isaac Asimov: referências constantes às ciências duras empíricas, simuladamente extrapoladas com lógica cognitiva; uso de siglas para emular a transmissão de um conhecimento especializado, como em “Funcionara com perfeição durante os momentos cruciais da IOT, a Inserção na Órbita Transmarciana” (CALIFE, 2001, p. 37); e a explicitação didática dos elementos a distanciar o futuro narrado do presente da escrita.

O último artifício apresenta a singular condição de “subdesenvolvido” atribuída ao protagonista e por ele refutada. O trecho que segue, em que o protagonista se incomoda com o comportamento de uma colega de equipe, explicita o ponto:

Ela sempre me chamava de brasileiro quando queria me irritar. Meus pais eram brasileiros. Fugiram de lá em 2007, quando o país virou campeão mundial de assassinatos e sequestros. Chamavam de processo de colombianização. Os empresários que podiam, fugiam para o exterior. Meus pais emigraram para a Costa Rica, porque países do Primeiro Mundo não aceitavam mais imigrantes latino-americanos. Elisa era uma *wasp*. Americana, branca, anglo-saxã. E se julgava superior a qualquer um que tivesse nascido abaixo do Rio Grande (CALIFE, 2001, p.43).

Contudo, a relação entre ambos é colocada em nova perspectiva quando travam contato com os alienígenas. Capazes de feitos impensáveis, despertam no grupo de astronautas uma noção da própria pequenez. A análise que o protagonista faz da reação da norte-americana tem algo de revanchista:

Agora ela sabia o que era ser subdesenvolvido, o que era pertencer ao Terceiro Mundo. Diante deles, daquelas coisas vindas das estrelas, a humanidade não passava de um bando de caipiras tentando parecer importante. Querendo imitar os donos da galáxia com nossa tecnologia tosca e ineficiente.

Lembrei de uma frase desesperada, dita por um cientista desiludido há muito tempo: “Tem que existir alguma coisa melhor do que o ser humano.” Bem, agora sabíamos que existia e a sensação de estar em segundo lugar era esmagadora para gente como Elisa, que sempre se julgara no topo do mundo.

Não, ela não podia mais se sentir orgulhosa do seu país ou do seu governo. Eles também tinham sido tão estúpidos quanto nós, jogando fora a oportunidade de construir um futuro melhor (CALIFE, 2001, p. 44-45).

Quando os astronautas partem, cidades alienígenas já começam a ser construídas pelos alienígenas, com material sintetizado por eles próprios. O narrador encerra o texto pessimista quanto à sobrevivência futura da raça humana.

A noção de subdesenvolvimento, podemos notar, é transplantada diretamente para uma escala cósmica, e todos os seus problemas são apenas potencializados. O controle hegemônico sobre o outro – negativo, conforme demonstra o preconceito de Elisa – é apenas transferido para os alienígenas, e suas injustiças aparentemente continuarão. Isso porque a lógica da Guerra Fria é aplicada ao encontro com o alienígena, na interpretação do narrador: as capacidades do outro apenas servem para demonstrar uma pretensa superioridade. O produtivo contato com a alteridade, recorrente na ficção científica, não se concretiza porque o outro é apenas algo a ser temido pelo *status quo*.

O efeito próprio da ficção científica, dessa forma, não é plenamente provocado. Em seus procedimentos, contudo, o conto se inclina sobremaneira à tendência genérica do gênero. Há, afinal, um quadro imaginário distanciado que pretende traçar um olhar cognitivamente crítico de tendências atualmente em curso. A pretensão não se completa, mas deixa suas marcas no texto. A percepção de que o conto evoca autores pregressos do gênero, tomando ciência de textos anteriores, também o vincula com intensidade à ficção científica.

#### 4.4. A ficção científica de Monteiro, Carneiro e Calife

Os três textos discutidos, mesmo quando o distanciamento cognitivo não é plenamente despertado, se constituem em estreito diálogo com temas e procedimentos consensualmente associados a textos de ficção científica. O vínculo com o gênero vai além de elementos superficiais como a ambientação futurista. Destaquemos, também, que identificar o diálogo não equivale a postular que algum dos textos recorra à imitação servil de seus predecessores.



## 5. Ficção científica no Brasil: explorações ocasionais

Neste tópico, serão abordados o romance *Viagem à Aurora do Mundo* (1939), de Érico Veríssimo, e os contos “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô” (1973), de Caio Fernando Abreu, e “O rei dos clones” (2001), de Moacyr Scliar. São três explorações ocasionais da ficção científica, por autores não prontamente identificados com o *fandom* brasileiro do gênero<sup>21</sup>. Os três textos guardam distinções entre si, como no tópico anterior. Cuidemos, a seguir, de avaliar sua inclinação à tendência genérica da ficção científica.

### 5.1. *Viagem à Aurora do Mundo*, de Érico Veríssimo

*Viagem à Aurora do Mundo* é um trabalho menor de Érico Veríssimo, que não deixa entrever grande empenho em sua construção e tem a intenção de descompromissadamente transmitir informações científicas (em grande parte já superadas, hoje) acerca da origem da Terra e da vida. O livro possui várias ilustrações legendadas explicitando o conteúdo do texto.

O narrador protagonista, Dagoberto Prata, principia o relato com sua chegada à chamada Vila do Destino. No local, uma família de sábios (Prof. Colibri, músico; D. Serena, teóloga; Prof. Calamar, filósofo; Dr. Aristobulus, naturalista; Prof. Fabricius, físico) desenvolve pesquisas secretas envolvendo um aparelho capaz de permitir a visualização do passado terrestre. A cada cena mostrada, os cientistas dissertam sobre os

---

<sup>21</sup> A obra de Veríssimo, assinalemos, foi publicada antes da constituição de uma comunidade brasileira de ficção científica.

fatos científicos. Nos intervalos entre cada nova reunião em torno do aparelho, é desenvolvida uma trama amorosa que encaminha para um óbvio *happy ending*.

De acordo com Causo,

[a obra de Veríssimo] é uma história de máquina do tempo que, ao contrário da de Wells, permite apenas a visualização do passado ou do futuro. A narrativa do autor britânico se inicia na residência do Viajante do Tempo, onde ele apresenta o artefato às autoridades de sua cidade, descrevendo os princípios da viagem temporal. Essa “ciência doméstica” deve ter sido particularmente agradável para o autor brasileiro, que incorporou o maravilhoso da superciência da FC à cultura patriarcal centrada na propriedade, emblematizada pela casa grande ou mansão. (...) Em Veríssimo, o narrador é recebido em uma misteriosa “vila” em região rural. (...) Nas obras brasileiras (...) a ciência parece não ter instituição que a abrigue, e ela, quando ocorre de estar presente, permanece anônima. Resta-lhe apenas ir entreter a burguesia em seus lares majestosos (CAUSO, 2003, p.141-142).

O crítico chega à conclusão de que *Viagem à Aurora do Mundo* lida, no que cabe ao ambiente doméstico onde se localiza o invento, com a “ausência quase absoluta de instituições científicas no Brasil do seu tempo, e [com] a forma deslocada com que o pensamento científico se mostrava presente na sociedade da época” (CAUSO, 2003, p. 143). Portanto, é possível dizer que há uma tentativa, por parte de Veríssimo, de adaptar conceitos estabelecidos da ficção científica à realidade nacional.

O objetivo da tentativa, contudo, parece ser apenas tornar a máquina do tempo mais verossímil. Chamar o invento de *novum* não é uma opção válida – o quadro imaginário por ele instituído é adequado ao contexto brasileiro, mas este não é questionado em suas deficiências, estas que são incorporadas com presteza ao enredo. O distanciamento é superficial: desprovido de seu lado cognitivo, apenas endossa acriticamente a desigual distribuição dos avanços científicos e seus benefícios no Brasil.

Em consequência, a inclinação à tendência genérica da ficção científica também é superficial: pode ser observada no motivo, no *locus* da máquina do tempo, mas não na forma com que ele é ficcionalmente manejado.

5.2. “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu

O conto “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu, é narrado em terceira pessoa e é todo composto de um sumário narrativo (na tipologia de Friedman, o relato generalizado de fatos). O texto acompanha uma inserção social que é, sob as aparências, uma espécie de cooptação. Principia narrando uma “peste tecnológica” que transforma a carne em metal: com exceção de poucos sobreviventes, os atingidos pela peste “[no] sétimo dia morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens” (ABREU, 2008, p. 42).

O Estado, ou “Poder”, como o conto nomeia, classifica os atingidos de “contaminados”, e os trata com violência e descaso quanto a suas necessidades, chegando a promover um genocídio. Depois de mortos, têm suas partes mecânicas aproveitadas das mais diversas formas pela sociedade de consumo. Depois que o assunto é esquecido pela opinião pública, contudo,

em porões de um beco escuro, reproduziam-se como coelhos os remanescentes da epidemia. (...) Dispunham-se a sair à superfície para tomarem o Poder quando foram inexplicavelmente descobertos e denunciados (ABREU, 2008, p.46).

Portanto, os “contaminados”, na clandestinidade, possuíam a vontade de ativamente se opor contra o estado de coisas vigente – a exclusão social e a resistência se associam tematicamente. Todos são mortos, com exceção da jovem que acaba ganhando a atenção da mídia sob o nome artístico Rhobéa. Passa por uma ascensão que não o é, já que representa sua reificação. Logo vem a decadência e ela morre no ostracismo, quando deixa de ser rentável e os meios de comunicação em massa perdem o interesse nela. Seu nome, depois, continua a alimentar, como caricatura, a indústria que a predou:

Muitos anos depois, os jornais publicaram uma pequena nota comunicando que Robhéa, ex-manequim, ex-atriz de cinema e robô de sucesso em passadas décadas, suicidara-se em sua ilha deserta e inacessível tomando um fatal banho de chuveiro. Seus restos enferrujados e mumificados foram colocados na Praça da Matriz no planalto central e, desde então, foram publicados fascículos com sua vida completa e fotos inéditas, os travestis passaram a imitá-la em seus shows e, quando as discussões versavam sobre as grandes cafonas do passado, seu nome era sempre o primeiro a ser lembrado (ABREU, 2008, p. 47).

O ensaio “As representações da identidade em ‘Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu”, de Ana Paula Trofino Ohe, relaciona o conto ao contexto de exclusão social da ditadura militar brasileira. A autora associa a perseguição sofrida pelos “contaminados”, seres que escapam a uma norma imposta, ao cerceamento da liberdade de pensamento próprio do período. Segundo ela,

trata-se de um desenho da sociedade de consumo desumanizada cuja falta de laços sociais concretos e a busca de identidades por meio dos modismos, denuncia a mecanização do ser humano bem como os desajustes da sociedade que, via consumo, permite a ilusão da inclusão social (OHE, 2009, Acesso em 10/03/2012).

Assim, o conto transfigura esteticamente um contexto de exclusão social, apresentando de forma velada suas injustiças. Destacar quão bem sucedido o texto é nesse intento não equivale, necessariamente, a avaliar sua inclinação à tendência genérica característica da ficção científica. Cuidemos do ponto.

Não é necessário muito empenho para observar que o conto não dialoga intensamente com a produção pregressa do gênero. De acordo com uma convenção (tal palavra não é aplicada, neste momento, em seu sentido negativo) bastante corrente na ficção científica, instituída desde princípios do século XX, “robô” é o ser inteiramente mecânico, “androide” é o robô que imita a forma humana e “ciborgue” é o ser humano com partes mecânicas – como Rhobéa. O câmbio não produz sentido e, assim, não pode ser lido como uma tentativa de transfigurar parâmetros da ficção científica pregressa. Portanto, não se trata de reclamar obediência a um repertório temático previamente estabelecido, mas de assinalar que tal repertório não é levado em conta no conto de Abreu.

Quanto a avaliar se o conto provoca o distanciamento cognitivo, é preciso maior empenho e cuidado. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, chama a ficção científica de um “fantástico explicado” e chega a esboçar um procedimento narrativo do gênero: “São narrativas em que, a partir de premissas irracionais, os fatos se encadeiam de uma maneira perfeitamente lógica” (TODOROV, 1975, p. 73). O vocabulário de Todorov induz ao erro pela imprecisão: a expressão “premissas irracionais” não descreve adequadamente o impulso inicial ou o núcleo de um texto de ficção científica. Como lembra Adam Roberts, lendo Suvin,

[n]ós podemos, de fato, enxergar a ficção científica como uma forma de experimento intelectual (*thought experiment*), um elaborado jogo de “e se?”, no decorrer do qual as consequências de um ou outro *novum* são trabalhadas. Em outras palavras, não é a “verdade” científica que é importante para a ficção científica; é o método científico, o trabalho lógico sobre uma premissa particular. Isso é precisamente o que Suvin afirma: “a ficção científica é distinguida pela dominância ou hegemonia narrativa de um ‘*novum*’ ficcional validado por lógica cognitiva”<sup>22</sup>.

Ou seja, o *novum*, algo similar ao que Todorov nomeia de “premissa”, é necessariamente cognitivo ou, em suas palavras, “explicado”. É um caso bastante distinto do encontrado nos contos de fada e no fantástico, onde as diferenças entre o ficcional e o empírico são de ordem sobrenatural, mágica, animista – “irracional”, em suma. Na ficção científica, uma simulação ficcional do método científico se faz presente; no gênero, as diferenças entre o ficcional e o empírico não podem ser chamadas de “irracionais”, já que é verificável em seu impulso inicial – o *novum* que conduz ao distanciamento cognitivo – uma simulação do processo do conhecer e do questionar.

O conto de Abreu não apresenta essa marca em sua construção. A “peste tecnológica” e seus efeitos não são ficcionalmente apresentados com lógica cognitiva – ou, como diria Todorov, não são “explicados”. Há apenas uma breve menção a boatos de que a causa seria a proximidade com as máquinas, o que dificulta ainda mais uma eventual procura pelo funcionamento lógico da peste – por que alguns seriam afetados e outros não? Embora o conto recorra a imagens relacionadas à robótica, seu quadro imaginário pouco se inclina à ficção científica. As premissas ficcionais estão mais

---

<sup>22</sup> Tradução de “*We might indeed see SF as a form of thought experiment, an elaborate ‘what if?’ game, where the consequences of some or other novum are worked through of a particular premise. This is precisely what Suvin asserts: ‘SF is distinguished by the narrative dominance or hegemony of a fictional novum validated by cognitive logic’*” (ROBERTS, 2006, p. 9).

inclinadas ao surreal, ao absurdo, que à lógica cognitiva: trata-se do “irracional” que Todorov imprecisamente atribui ao gênero.

O potencial crítico do conto de Abreu não é, dessa forma, negado. Pretende-se, sim, afirmar que “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô” se afasta da tendência genérica da ficção científica por não apresentar, internamente, a interação entre distanciamento e cognição que, segundo Suvin, define o gênero. Ainda assim, posto o potencial crítico calcado em um quadro imaginário distanciado (mesmo que não amparado em lógica cognitiva), o efeito próprio da ficção científica não deixa de ser marginalmente provocado.

### 5.3. “O rei dos clones”, de Moacyr Scliar

Moacyr Scliar, embora não tenha seu nome relacionado à ficção científica ou ao *fandom* brasileiro do gênero, ensaiou uma aproximação com este pouco antes de sua morte, em 2011. Palestrou na FantastiCon 2010 – IV Simpósio de Literatura Fantástica, evento organizado por Silvio Alexandre que se deu na Biblioteca Viriato Corrêa, no dia 27 de agosto de 2010. Publicou, alguns meses antes disso, um conto no volume *Cartas do Fim do Mundo*, que contava com nomes familiares da comunidade brasileira de ficção científica, como Braulio Tavares, Fausto Fawcett e Claudio Brites. Infelizmente, Scliar faleceu alguns meses após, e os possíveis frutos da aproximação se perderam.

“O rei dos clones”, de Moacyr Scliar, foi escrito sob encomenda para compor um dossiê temático da revista Galileu sobre a clonagem humana e suas possíveis implicações. O conto, bastante breve, é composto de dois segmentos distintos entre si: o

primeiro é um sumário acerca do papel ocupado da clonagem no ano de 2050; o segundo, no qual se revela o narrador protagonista, é um relato de peripécias.

O texto principia com o seguinte parágrafo:

Em 2050 a clonagem humana já havia se tornado rotina. Superados os problemas técnicos e apesar das restrições éticas, feitas sobretudo pelas ONGs, o procedimento já não chamava a atenção. Mas, como sempre acontece com tais inovações, surgiram situações absolutamente inesperadas, criadas por personagens singulares (SCLIAR, 2001, p. 35).

Notemos que o conto já institui, nas primeiras sentenças, um quadro imaginário distanciado e, ainda assim, próximo: a clonagem humana é rotina, mas organizações não governamentais ainda existem, pressupondo uma estrutura política algo similar à conhecida em nosso dia-a-dia.

O texto, então, se dedica a delinear as ações de um dos personagens singulares anunciados, Max Kluskin, ou “rei dos clones”:

Iniciara sua carreira como pesquisador; um dia, porém, cansado de ser pobre (palavras dele), dedicara seus conhecimentos para ganhar dinheiro. Como? Industrializando a produção de clones. No que estava, aliás, atendendo a uma oculta demanda. Apesar da igualdade entre povos e pessoas, a exploração ainda estava presente em certas regiões, não necessariamente as mais pobres. Ricaços queriam, para suas mansões, dezenas de criados e criadas. Misteriosas empresas empregavam mão-de-obra com fins nebulosos. Chefes locais queriam mercenários.

Kluskin, que não era exatamente um defensor dos direitos humanos, logo se deu conta de que estava diante de uma potencial mina de ouro. Resolveu aproveitar a oportunidade. Abriu o seu próprio laboratório e começou a produzir clones sob encomenda (SCLIAR, 2001, p. 35).



Pode-se notar a predominância de uma dicção coloquial (há expressões como “ricaços” e “mina de ouro”), e o uso de recursos que remetem à comunicação vulgar (por exemplo, o trecho em que o narrador se interrompe com um “Como?” para enfatizar a informação que em seguida é dada). Resulta que a narrativa não tende para o grave, antes para uma leveza comumente associada ao humor. As peripécias que ocupam o segundo segmento do texto estão em sincronia com essa opção formal.

O quadro imaginário, já desde o princípio, põe em cena uma configuração econômica capitalista nociva: despreocupado com os direitos humanos, indiferente à exploração que gera a demanda por clones, o “rei” tem como único objetivo a acumulação de capital.

Novamente se mostrando distanciado porém próximo, o conto apresenta um análogo futurístico para os “paraísos fiscais”: Kluskin cria o seu “paraíso dos clones”, localizado no espaço sideral e longe das alcances da legislação terrena. O negócio prospera: “demandas chegavam continuamente, pelos numerosos agentes que Kluskin espalhara pelo globo. Eles sabiam como chegar a potenciais clientes. Apesar dos preços agora mais elevados, os pedidos eram constantes. O Rei dos Clones vencera” (SCLIAR, 2001, p. 37).

No segundo segmento do conto, intitulado “Uma pequena falha”, o narrador protagonista se revela: chama-se PQ-37 e é um dos clones criados na estação espacial de Kluskin. Ele, dotado da percepção da própria individualidade, é a falha no plano de Kluskin: “Quando dei por mim, estava pensando. (...) E pensar, para mim, era uma coisa nova e perturbadora. Vocês talvez não acreditem nisso, porque estão acostumados a pensar; mas para mim era quase uma aventura, e chegava a assustar” (SCLIAR, 2001, p. 37). Trata-se de uma instância típica da distopia literária: de alguma forma, o

protagonista se diferencia da massificação de seu mundo e, a partir da diferenciação, se opõe às estruturas que o aprisionam.

PQ-37, depois de amadurecer sua percepção crítica, executa um plano para inverter a configuração opressiva, fazendo uso dos recursos fornecidos por ela própria: cria um clone de Kluskin e o coloca no controle da estação espacial. Logo, o lugar é abandonado e

Kluskin – o falso Kluskin – anunciou que estava abandonando a produção de clones. Cada um deveria seguir seu próprio caminho.

Com o auxílio da ONG “Liberdade para os clones”, consegui ajuda para os meus ex-companheiros de cativeiro. Com o tempo, todos foram recuperados e se tornaram seres humanos normais.

Kluskin continua a bordo da estação espacial, que tem víveres para muitos anos. Ele poderá voltar quando quiser, naturalmente, mas pelo jeito não pretende fazê-lo. Talvez tenha outros planos. Um paraíso fiscal no espaço, quem sabe (SCLIAR, 2001, p. 39).

O conto assim se encerra, novamente com uma referência positiva às ONGs – lembremos que o primeiro parágrafo citava as organizações não governamentais como responsáveis pelas restrições éticas à produção de clones humanos. Nesse aspecto, o texto parece sinalizar que a contenção dos danos provocados pela configuração capitalista repousa institucionalmente fora do governo que a mantém.

“O rei dos clones” se inclina com intensidade à tendência genérica própria da ficção científica, como pode ilustrar a transfiguração ficcional do impacto que os avanços científicos provocam (ou poderão provocar) na relação entre os homens. Como foi assinalado, o conto apresenta um quadro imaginário distanciado que põe em cena problemas nossos contemporâneos: calcado em lógica cognitiva, tematiza a reificação

do sujeito promovida pelo sistema capitalista. Trata-se de um exemplo modelar do efeito do distanciamento cognitivo.

#### 5.4. A ficção científica de Veríssimo, Abreu e Scliar

Os textos discutidos são bastante distintos em sua relação com a ficção científica. Em Veríssimo, encontramos uma ficção científica carente do efeito próprio de um texto do gênero, apesar de uma adaptação de conceitos importados à realidade brasileira. Em Abreu, o potencial crítico do texto se dá a despeito da superficialidade de sua relação com o gênero. Em Scliar, a inclinação à tendência genérica da ficção científica é plena nos procedimentos de transfiguração ficcional do empírico e no efeito alcançado.

Pode-se propor que, quando distante de um diálogo relevante com obras pregressas, a produção perde bastante de sua inclinação ao gênero. Tal diálogo pode ser verificado na manipulação do repertório temático da ficção científica, em um nível mais superficial, e no uso de procedimentos capazes de promover o distanciamento cognitivo, como a transfiguração do empírico segundo uma lógica cognitiva. Embora inicialmente se pudesse supor que a relação com a ficção científica se mostrasse significativa apenas em autores que se debruçaram com maior vagar sobre o gênero, o conto de Scliar basta para inviabilizar a hipótese.

A partir dos textos discutidos neste tópico e no anterior, é possível abordar a pequena repercussão cultural alcançada pela ficção científica produzida no Brasil, em especial por aquela explicitamente apresentada como tal. Delineia-se uma circunstância

que permite avaliar a contribuição que cada texto pode fornecer à constituição da ficção científica brasileira e de uma crítica literária que a leve em conta. A circunstância possui traços negativos: se a percepção de que há uma ficção científica pregressa não se dá internamente nos textos, temos apenas produções esparsas que não se comunicam entre si e que, conseqüentemente, acabam por ignorar o gênero em seus paradigmas constituintes.

Esse persistente problema da ficção científica no Brasil tem suas bases no sucessivo esquecimento de textos do gênero produzidos em diferentes momentos históricos. Inviabiliza-se a constituição de uma, por assim dizer, “tradição”. Proposição que, se levarmos em conta Rachel Haywood Ferreira, pode ser generalizada para a ficção científica latino-americana como um todo:

Obras de ficção científica latino-americanas dos séculos XVIII, XIX e mesmo do princípio do século XX tiveram pouca ou nenhuma influência nos escritores latino-americanos das gerações subsequentes porque tais obras virtualmente desapareceram.<sup>23</sup>

No caso de *As Noites Marcianas*, dois dados precisam ser ressaltados, antes de passarmos à análise pormenorizada, conto a conto. Primeiro: a contracapa da coletânea sugere que o trabalho de Cunha guarda particularidades em relação a autores estrangeiros de ficção científica – é anunciado um quase antagonismo. Segundo: o livro é publicado junto a um esforço editorial de criar as bases para uma ficção científica brasileira. Notemos que, na proposta declarada e no contexto editorial a cercá-la, a coletânea se coloca em diálogo com a ficção científica pregressa e, também, com um

---

<sup>23</sup> Tradução nossa de “*Eighteenth, nineteenth, and even early twentieth-century works of Latin American sf had little if any influence on Latin American sf writers of subsequent generations because the earlier works had virtually disappeared*” (FERREIRA, 2011, p. 222).

esforço conjunto de cunhar textos propriamente nacionais do gênero – ou seja, *As Noites Marcianas* se posiciona de maneira a combater as dificuldades para o estabelecimento de uma ficção científica brasileira. Adiante, será avaliado se a coletânea cumpre tal proposta.

## 6. O “retorno ao real” e o distanciamento cognitivo

Otto Maria Carpeaux, em sua já mencionada abordagem da ficção científica, trata o gênero como algo alheio ao Brasil e sugere que tentativas de explorá-lo entre nós não merecem ser levadas a sério. Em sua também já mencionada abordagem, Muniz Sodré associa incondicionalmente a ficção científica à dominação cultural norte-americana. A presença do gênero em outros países, portanto, apenas reforçaria a hegemonia estadunidense. A despeito de suas particularidades, ambos os autores trazem implícita a ideia de que, já imbecilizante em seus exemplos norte-americanos e europeus, a ficção científica produzida no Brasil seria necessariamente derivativa. Originária de outro contexto histórico-social, não teria nada a dizer ou acrescentar à nossa realidade, sendo também válido o contrário: nossa realidade em nada poderia contribuir para um desenvolvimento do gênero.

Nos tópicos anteriores, foram discutidos seis trabalhos distintos entre si e produzidos em diferentes momentos históricos. Conforme foi demonstrado, a relação com a ficção científica pregressa, de origem norte-americana ou europeia, não é de imitação servil nos textos de Monteiro, Carneiro, Calife, Veríssimo, Abreu e Scliar. Recapitulemos.

Em *Três Meses no Século 81*, de Monteiro, a viagem no tempo (médiuns ao invés de tecnologia) e a conformação da distopia futura (uma concretização de pesadelo dos intentos higienistas) manipulam o contexto nacional. Em “Diário da nave perdida”, de Carneiro, a temática do prazer como forma de controle, observável desde *Admirável Mundo Novo*, é acentuada e deixa suas marcas na forma. Em “Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô”, há o uso com intenção crítica de imagens que remetem à

ficção científica – ainda que em relativo alheamento do gênero. Em “Terceiro Mundo”, de Calife, procedimentos narrativos comuns a autores consagrados de ficção científica servem a uma tentativa de abordar ficcionalmente a condição de “Terceiro Mundo” brasileira. Em *Viagem à Aurora do Mundo*, de Veríssimo, a inexistência de instituições científicas no Brasil é, ainda que acriticamente, levada em conta. Em “O rei dos clones”, de Scliar, a transfiguração do empírico própria da ficção científica, bem como o efeito decorrente, se dão com plenitude na crítica a aspectos negativos da configuração política brasileira.

Não se trata de uma ficção científica derivativa, nos termos postos por Carpeaux e Sodré; ocorre um câmbio de perspectiva. Que ocorra uma apropriação de temas e formas estrangeiros, contudo, não pode ser posto de lado. O ponto deve ser compreendido como próprio da literatura, ficção científica ou não, de países postos na periferia. Tratemos do ponto com o auxílio de Luiz Costa Lima, em *Mimesis e Modernidade*.

Segundo o autor, discutir a mimese na modernidade é necessário diante do desafio interpretativo que novas manifestações artísticas apresentam. Para aqueles situados “nas margens do centro, na periferia do capitalismo” (LIMA, 2003, p. 25), há uma necessidade adicional:

o problema não é tão-só das obras mais avançadas. É um tópico constante na reflexão do Brasil pelos brasileiros que temos sido e somos imitadores do que se faz noutra parte, seja antes em Lisboa ou Madrid, seja hoje Paris ou Nova York. Nesse ponto, nosso destino é semelhante ao das outras nações periféricas: imitadores de um centro que as coloniza econômica e culturalmente. E como, tradicionalmente, *mimesis* é traduzida a partir de *imitatio*, nossa *mimesis* então se torna imitação da imitação, que nos leva a compor ou a valorizar nossos produtos culturais em função de sua conformidade com o padrão metropolitano. Ou, se a ele somos rebeldes, em função de sua discordância... Em ambos os casos, o julgamento da *mimesis* colonial

remete não a uma matéria de que se alimenta – chamemo-la provisoriamente “vida” ou “realidade” – mas ao padrão metropolitano que dita como a “realidade” deva ser “imitada” e interpretada (LIMA, 2003, p. 25-26).

Em outras palavras, os parâmetros valorativos adotados no julgamento da produção periférica não devem ser os da metrópole; o próprio contexto – “vida” ou “realidade”, nos termos de Lima – a ser esteticamente transfigurado demanda parâmetros particulares, nele calcados. Para avaliar propriamente a produção de ficção científica nacional, é pertinente observar não apenas como se dá a transfiguração do real, mas principalmente se textos específicos possibilitam um “retorno ao real” que lance sobre ele uma nova luz – um olhar cognitivo, no caso.

A teorização de Darko Suvin acerca do efeito do distanciamento cognitivo serve a esse propósito, conforme as análises traçadas nos tópicos anteriores podem ilustrar. O romance de Veríssimo, por exemplo, foi avaliado negativamente a despeito de sua atenção às particularidades da conformação científica brasileira. No “retorno ao real”, afinal, não se constitui um questionamento do que há de deficitário no contexto em cujo seio o texto surgiu, e o olhar cognitivo dessa forma não se constitui.

Na discussão pormenorizada de *As Noites Marcianas* a ser traçada a seguir, será avaliado, em um mesmo movimento: se a coletânea cumpre sua proposta de criar uma ficção científica particularizada, a partir do contexto histórico-social brasileiro; e se o “retorno ao real” se dá de maneira produtiva, promovendo o distanciamento cognitivo.



## 7. *As Noites Marcianas*, conto a conto

Neste tópico, será promovida a análise conto a conto de *As Noites Marcianas*, por meio dos pressupostos teórico-críticos expostos até aqui.

### 7.1. “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”

O narrador de “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra” põe em cena, estruturalmente, as dificuldades no contato com o outro. O conto é narrado em terceira pessoa e tem uma ambientação familiar ao leitor, mas apresentada sob a perspectiva do alienígena do título. O artifício busca, como efeito, uma inversão no olhar do leitor: o conhecido é visto como desconhecido, o familiar se faz estranho – a abordagem do tópico da alteridade tem algo de *unheimlich*. O aspecto físico do protagonista é descrito apenas em brechas, de passagem, para que não se desvança a noção de que o outro pode ser o mesmo, de que o desconhecido pode ser conhecido.

Trata-se de um artifício basilarmente relacionado ao efeito que, para Suvin, é próprio da ficção científica, o distanciamento cognitivo: a fabulação modifica o ponto de onde se olha, potencialmente colocando sob outra perspectiva o olhar adotado no empírico. Tal perspectiva adota um teor crítico, idealmente. Para tanto, contudo, a interação entre distanciamento e cognição deve se dar plenamente, na composição do texto. Na análise de “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”, observemos se o conto promove tal interação e o efeito decorrente.

O “jovem marciano” do título, chamado apenas pelo número 0,123, é enviado à Terra para trocar informações científicas com os nativos. Seu conhecimento sobre o planeta, como parece ser a média entre seus pares, é bastante precário. Registros de astronautas marcianos anteriores, acometidos da chamada “loucura sideral”, são pouco confiáveis, já que “as máquinas fotográficas, com suas poderosas e sensíveis lentes de moléculas móveis, podiam fixar pensamentos quando projetados em ondas de frequência modulada, como o eram as das alucinações (CUNHA, 1960, p. 18). É assim posta em xeque a noção de uma consciência absoluta, senhora de si e capaz de apreender a realidade com base na observação empírica: diferentes formas de enxergar a realidade chegam a se tornar palpáveis, materializadas em fotografias e trazidas do mundo das ideias ao mundo sensível.

O jovem marciano, conforme é dado a saber pela exposição do narrador, considera a “loucura sideral” um mal apenas superado por “aquela odiosa proliferação de uma ficção-científica estribada em relatórios de exploradores ensandecidos” (CUNHA, 1960, p. 18). É possível dizer que a “ficção-científica” e a “loucura sideral”, como ameaças ao *status quo* marciano, têm algo em comum: apresentam percepções não endossadas pelo senso comum. No caso da primeira, mesmo o jovem marciano é incapaz de negar integralmente seu potencial de questionar e/ou aclarar a realidade: “Uma ala poderosa de cientistas – sobretudo na Taumásia Popular – pedia um pequeno crédito de confiança para esses relatos. Especialmente com relação à Terra, havia coincidências impressionantes” (CUNHA, 1960, p. 18).

O protagonista aborda um grupo de seres que julga serem humanos, a fim de travar seu primeiro contato com o homem. Dada a passividade dos nativos, que a princípio o enerva, suas tentativas de comunicação falham. Observando o

comportamento deles, acaba por enxergar qualidades na maneira livre e despreocupada com que vivem.

De certa forma, a percepção do marciano possui paralelos com a iluminista: para Jean-Jacques Rousseau, conforme exposto em *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*, o homem é inerentemente bom, mas a sociedade o corrompe pela imposição da tirania, da escravidão e de outras instâncias que privilegiam a elite dominante; livre de forças corruptoras, o homem é bom. Na intenção de cunhar uma crítica à conformação social europeia, Rousseau volta um olhar ingênuo ou condescendente aos “bons selvagens” com os quais ilustra a noção de “estado de natureza”. Alheios à organização social, os nativos que o marciano encontra poderiam exercer sua boa natureza sem impedimentos. Simetricamente à visada eurocêntrica, também a do marciano acaba por se revelar insuficiente.

Cabe observar como se dá a inversão entre o familiar e o estranho, no conto. O ambiente em que o marciano primeiro chega é apresentado como segue:

Tudo era silêncio. Apenas o uivo dilacerante do vento (mas 0,123 já conhecia o vento). Nada na planície infinita. Só o branco, úmido e liso.

(...)

Apertou o botão que ligava o escafandro ao capacete, e as duas peças se separaram; ficou apenas com o capacete. Despiu o escafandro e recebeu a primeira rajada da temperatura terrestre.

Que delícia! Não mais de 60 graus negativos. Naquela mesma hora, o verão tórrido do hemisfério sul de seu planeta devia estar insuportável; como era insuportável também o inverno, quando todos os que podiam emigravam para o hemisfério norte. Se a Terra fosse permanentemente assim temperada, devia ser um lugar ideal para se viver (CUNHA, 1960, p. 14-15).

O ambiente facilmente reconhecível é apresentado segundo o olhar do marciano: o conto assenta as bases de seu quadro imaginário na peculiar percepção que o protagonista tem da realidade sensível. O nosso frio extremo é uma temperatura amena para ele. Estabelece-se, assim, o distanciamento. Tal conformação se repete no contato com os “terrestres”, no qual, novamente, o familiar é apresentado segundo um olhar distanciado:

Embaixo, milhares, dezenas de milhares de criaturas moviam-se indolentemente. Formavam como que um grupo compacto, que cobria enorme área junto ao mar; este podia ser visto agora com a maior nitidez. O,123 procurou casas, habitações de qualquer espécie que fosse, e viu apenas rochedos escarpados. Teriam aqueles seres casas subterrâneas ou viveriam dentro d'água? Um deles mergulhou no mar e desapareceu.

Eram demasiado numerosos para que se arriscasse a pousar entre eles. Observou que sua presença lá em cima não havia despertado a atenção de ninguém. Pareciam estar esperando alguém, ou alguma coisa, a maioria estava imóvel, mas nenhum dos seres deu mostras de estar vendo a astronave.

(...)

O terrestre continuou imóvel. Era uma criatura profundamente simpática e vestia-se de maneira meio bizarra, nada de acordo com o ambiente (CUNHA, 1960, p. 20-21).

Ao mostrar para os superiores os registros de seu contato com os nativos, descobre que eles não são homens, mas pinguins. Não há, nesse ponto do texto, um efeito de surpresa, posto que tal revelação já era bastante óbvia pelas descrições do ambiente e dos nativos: ou seja, o leitor e o marciano desvendam as aparências em momentos diferentes. Assim, em certo sentido, a troca do familiar pelo estranho e o consequente questionamento das aparências não se veem formalmente integrados no conto.

O jovem marciano, que encontrou pinguins e não homens, questiona os padrões classificatórios a afirmar o fracasso de sua missão:

- Qual homem?, indagou 0.208, implacável. Afinal homem é uma palavra que inventamos. Por que o homem não é o pinguim e o pinguim não é o homem? Afinal a diferença física não é tão grande!

- Shenius, volveu 0.187, somos amigos, fui eu quem o convidou. Você tem que admitir que, embora nossas classificações estejam incompletas e às vezes sejam confusas, há na Terra milhares de formas animais diferentes.

- Isto é, cada ser é o primeiro e único de sua espécie (CUNHA, 1960, p. 33).

É possível observar que ocultamento inicial e a gradual descoberta são possíveis pela configuração do narrador, que acompanha o pensamento do marciano. Sua percepção, limitada no que cabe à Terra, põe em cena a virtual impossibilidade de se chegar a uma definição consensual e unificadora do que é o homem: cambiando a percepção, necessariamente se alteram os parâmetros classificatórios, denunciados como enganadores. Uma forma de compreender o outro que não fosse pautada por rótulos, mas pela apreensão da alteridade, é o que reclama o marciano aos seus superiores.

Contudo, o efeito próprio de um texto de ficção científica, de acordo com os parâmetros aqui adotados, não é plenamente promovido. A experiência de desvendamento da realidade é acompanhada de forma passiva e, sem estabelecer uma sincronia com a própria experiência de leitura, é prejudicada a dialética entre o quadro imaginário distanciado e a realidade experimentada no dia-a-dia, entre o ficcional questionamento de parâmetros classificatórios e a aceitação da alteridade a ser fomentada no empírico. Nesse ponto específico, o conto não explora em sua plenitude o

potencial da ficção científica de, articulando distanciamento e conhecimento, colocar sob nova perspectiva a realidade sensível.

## 7.2. “Chamavam-me de monstro”

Em “Chamavam-me de monstro”, o narrador traz à tona o descompasso pela adoção direta de modelos externos de pensar e agir. O alienígena Blixt principia seu relato como segue:

Se algum dia eu voltar a Ghrh, falarei deste lugar maravilhoso que é o planeta Terra. Mas é bem possível que eu não volte nunca.

Por exemplo. Quando eu não fazia mal a ninguém, quando procurava apenas aclimatar-me e obter um pouco de alimento, chamavam-me de monstro e queriam destruir-me. Hoje que involuntariamente, pelos resultados que só posso conhecer *a posteriori*, sou um perigo *a priori*, ninguém me teme nem me persegue: nem as mulheres nem os cães. Até conquistei muitos amigos. Duraram pouco, é verdade, porque transformei neles, mas isso não quer dizer que me abominassem (CUNHA, 1960, p. 42).

As primeiras sentenças do conto demarcam o teor hesitante e incerto do narrador: a primeira sentença, principiada pela conjunção “se”, expressa um desejo; a segunda, pela adversativa “mas”, apresenta a possibilidade de que o desejo não possa se cumprir. A negação é, ela própria, incerta. O parágrafo seguinte reafirma o desarranjo do narrador, já que o que segue ao “por exemplo” não é relacionado às sentenças anteriores, e não ajuda a aclarar os motivos que impossibilitariam o cumprimento do desejo. Apenas no desfecho do conto a impossibilidade é justificada e se cumpre dissociativamente.

Enquanto figura da alteridade, antes de se “transformar” naqueles com quem trava contato, Blixt era odiado porque mantinha os traços que denunciavam sua natureza alienígena e que também a continham. Blixt, quando chega à Terra, é recebido com temor e curiosidade. Bombardeado com artefatos nucleares, que lhe causam “uma grande sensação de bem-estar” (CUNHA, 1960, p. 41), a princípio pensa que os homens desejam alimentá-lo, mas canhestramente acaba por perceber a natureza das agressões: “Parece que ficaram um pouco assustados com meu tamanho e isso me serviu de consolo. Em Ghrh sempre fui tido por um ente subdesenvolvido e todo o mundo se julgava no direito de devorar-me” (CUNHA, 1960, p. 41). Estabelece-se um contraponto entre a percepção humana e a dos “ghrhianos”: destituído de força em seu mundo, Blixt é temível na Terra.

Há similaridades com o conto anterior: em ambos, o distanciamento se dá não apenas pela figura do alienígena, mas principalmente pela apresentação do familiar segundo seu olhar. O trecho que trata da efemeridade do homem é um exemplo. A partir da perspectiva distanciada do alienígena, marcada pelo exagero, é estabelecido um olhar acerca do familiarmente conhecido, no caso a vida humana e seu fim:

(...) vi que os homens crescem e morrem numa fração de segundo. Isto é, para eles não é uma fração de segundo; creem até que vivem muito tempo e muito devagar. Todavia, a noção de tempo entre os seres humanos é demasiado primária, a rigor não se pode dizer que tenham noção do tempo. Na cidadezinha onde fui banco de praça, vi um ser humano praticamente se erguer de dentro do carrinho em que era empurrado pela babá, crescer como um relâmpago, e logo passar estendido num ataúde, encolhido como um fruto seco. De que ideia do tempo será capaz uma criatura assim tão efêmera? Tenho muita pena dos humanos. Poderiam fazer grandes coisas se não se precipitassem para a morte com tanta sofreguidão (CUNHA, 1960, p. 40-41).

Entremeados pela truncada narrativa de seus infortúnios entre os humanos, o narrador traça apontamentos esparsos acerca de seu planeta natal e de outras raças alienígenas com as quais travou contato. Encanta-o o planeta de cristais 61 Cygni, que também é o título de outro conto de *As Noites Marcianas*, a ser abordado adiante. Admirados pelo narrador, os cignianos são uma raça de filósofos que se vê envolvida em uma milenar batalha com os “seres imateriais” de Gúzri. (O confronto, segundo o narrador, é “simbólico”, talvez pela inviabilidade de combater fisicamente quem não possui matéria.)

O ensejo de destruir os guzrianos é endossado pelo narrador, que não oferece resistência à ideia da guerra, pelo contrário. Refere-se em termos ofensivos à outra raça que habita seu planeta natal, o que é sintomático de sua incapacidade em lidar com outro:

Oxalá pudesse eu dizer que somos os únicos habitantes de Ghrh! Desgraçadamente é bem outra a verdade. Uma boa parte do planeta (por sorte as mais altas) é ocupada pelos execráveis Fwps, seres filiformes e pestilenciais, de uma densidade muito maior que a nossa. Depois de chegado à Terra, ocorreu-me a hipótese de que eles talvez tivessem raízes; mas quem sabe se não são apenas uma raiz? São fios imensos, ora mais grossos ora mais finos, sempre mais achatados que redondos; em média não devem ter mais de cem metros de diâmetro. Os monstruosos Fwps – eles, sim, terrestres, é que são monstruosos! – atrapalham a vida dos ghrhianos. Se fôssemos uma raça unida e não pensássemos tanto em comer-nos uns aos outros, já teríamos dado cabo desses vermes abjetos (CUNHA, 1960, p. 43).

Blixt ignora a natureza da raça odiada; com base no desconhecimento, toma as características dos Fwps como odiosas. Tem conhecimento, apenas, das características superficiais, aparentes, dos que toma como inimigos. Pior: anseia a resolução dos problemas dos seus apenas para que, unidos, possam combater melhor os “execráveis



Fwps”. Enxerga o conflito como a resposta; a própria conciliação é encarada como arma.

Escolhida a estratégia de se adequar, na Terra, por meio de um mimetismo destrutivo, o personagem perde o que lhe é próprio. A adoção de identidades alheias em detrimento da própria, com fins de adequação a um contexto desagradável, tem consequências negativas ao narrador. Torna-se outro à custa de sua própria identidade, que não é complementada ou enriquecida, mas diluída:

Sinto que há em minha natureza alguma coisa igual à dos homens, alguma coisa que os homens podem compreender e aceitar. Talvez esteja vendo tudo pelo prisma errado: minha natureza é que compreende e aceita os homens. Talvez, também, as sucessivas personalidades que tenho absorvido prejudiquem meu raciocínio. Nem sempre reajo com lógica (a dos homens, é claro) Às vezes, nos momentos de pessimismo – o pessimismo hereditário e mortífero dos ghrhianos – perturbo-me com a ideia de que os homens ignoram minha existência, levo entre eles uma vida simulacrária. Não me tratam como o Blixt-o-ghriano-amigo-e-inofensivo como eu gostaria (nós ghrianos temos a boa obsessão da personalidade), mas sim como a pessoa em que me tornei – alguém que eles julgam vivo como dantes (CUNHA, 1960, p. 42).

Deve-se assinalar a instituição, no excerto acima, de uma particularidade do narrador. Imbricado pelo homem e com ele já confundido, é incapaz de refletir “de fora” acerca das relações humanas, ao contrário do que as primeiras sentenças do conto parecem prometer. O narrador se revela, ele próprio, um exemplo do *unheimlich* discutido por Sigmund Freud em “O estranho”: em um só movimento, é estranho e familiar, é o outro e o mesmo.

De teor metanarrativo, a conclusão do conto busca um efeito cômico:

Neste momento, sou um escritor de “science-fiction”. Suspeito que há uns seres terrestres que talvez sejam tão viajados quanto eu. Parece que viajam com a imaginação, meio de transporte com o qual ainda não consegui atinar. Aquele que sou agora foi quem me deu essa informação – disse-me que percorria o Universo “nas asas da fantasia”, razão que me levou a entrar imediatamente na sua pessoa – e amigos dele com quem conversei parecem ainda mais poderosos, porque podem “criar novos mundos”. Não entendo como serão capazes de transitar pelos canais de vácuo e pelos interstícios espaciais, sendo como são tão densos e tão lerdos.

Li alguns trabalhos de meu “antecessor” e presumo que *fiz uma caridade libertando-o de sua imaginação, não importa o que ela seja*. (...) Nunca foi à Constelação do Cisne, jamais ouviu falar de Ghrh ou de Gúzri, descreve uns marcianos que se existem absolutamente não vivem em Marte. (...) É surpreendente não haver em sua obra a menor referência a G... a G... zg... a... (CUNHA, 1960, p. 47, grifo nosso).

No trecho grifado, o narrador descarta um predicado do homem em quem se transformou. Não é impedimento que a natureza de tal predicado seja desconhecida antes do descarte; trata-se de uma ação alheia às particularidades do outro, desinteressada em compreendê-lo segundo seus próprios parâmetros. O alienígena é, curiosamente, hostil ao caráter distanciado da ficção científica, este que é estabelecido, no conto, a partir dele próprio. Sem encontrar paralelos entre a realidade que toma como palpável e a ficção científica, Blixt a descarta.

É exposto que o narrador se pauta por uma compreensão estereotípica do outro. Este continua inacessível, rejeitadas ou ignoradas as características que o definem – no caso, a imaginação. O narrador, incapaz de prosseguir com o fazer do “escritor de ‘*science-fiction*’”, interrompe bruscamente a narrativa; aprisionado em um discurso que ele próprio não compreende, parece encontrar seu fim. Sua inserção em um texto de ficção científica que não consegue apreender, ironicamente, se dá por sua própria obra – ele, pois, é o narrador do conto de ficção científica “Chamavam-me de monstro”. Na conclusão do parágrafo citado, a dissociação da identidade do narrador protagonista acompanha e promove a dissociação da linguagem, ou vice-versa.

“Chamavam-me de monstro” é um conto sobre o encontro com o outro: em diversas instâncias, sob diferentes perspectivas, o tópico é explorado da primeira à última sentença. O narrador constrói a noção tanto em termos positivos quanto negativos: há uma alteridade modelar e inatingível, na figura dos cignianos, e uma que oscila da admiração ao desgosto, da perplexidade ao repúdio, dirigida aos homens. É significativo que o escritor de ficção científica, na conclusão, seja posto como um outro. Não é apenas uma diferença, mas um conjunto de atributos que permite uma cisão, uma distinção; Blixt encara as características do escritor de forma destacada o bastante para viabilizar o uso do conceito de alteridade.

Segundo Theodor W. Adorno, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, no romance tradicional a distância estética era fixa; no contemporâneo, “varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco” (ADORNO, 2003, p. 61). Adorno se refere a uma instância passível de abandonar o “realismo de fachada” incapaz de apresentar um questionamento consistente de um contexto que se crê indesejável. Embora seus apontamentos a princípio se refiram à forma romanesca, é possível observar similar variação da distância estética em “Chamavam-me de monstro”: mantido do “lado de fora” durante o conto, o leitor encontra, na conclusão, o autor de ficção científica que põe as palavras no papel. A ilusão é desfeita apenas em parte, já que o elemento ficcional, o alienígena Blixt, se mantém – ou seja, o processo criativo não é desvendado por completo ao leitor. Contudo, a variação da distância estética, embora não alcance a extremidade do “lado de fora”, faz do conto um exemplo avesso ao “realismo de fachada” criticado por Adorno.

O narrador se mostra, no decorrer de “Chamavam-me de monstro”, incapaz de manter a linearidade de seu discurso: seu relato é permeado por indeterminações,

recuos, lapsos e hesitações, indicativos de uma consciência que não possui pleno controle sobre si própria. Segundo Anatol Rosenfeld, em *Texto/Contexto*, acerca da arte moderna,

[E]spaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. (...) Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. (...) Duvidando da posição absoluta da “consciência central”, ela repete o que faz a sociologia do conhecimento, com sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito cognoscente (ROSENFELD, 1973, p. 81).

O que a arte moderna traz de novo, na perspectiva de Rosenfeld, não é necessariamente o descentramento da consciência como particularidade temática, mas sua incorporação à estrutura da obra. É o caso de “Chamavam-me de monstro”: temática e estruturalmente, não há espaços para certezas. Forma e tema interagem com sucesso, tornando indissociáveis a conformação do narrador e o processo de diluição da identidade que é narrado. Nisso, o conto pode ser avaliado positivamente sob uma perspectiva adorniana, segundo a qual “[o] êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma” (ADORNO, 2006, p. 161).

O conto, assim, se enquadra na proposição prescritiva de Darko Suvin acerca da ficção científica contemporânea. Conforme exposto anteriormente, Suvin reclama em textos do gênero uma verdade dinâmica que, relativa, se modifique conforme o ponto de vista. Tanto “Chamavam-me de monstro” quanto o conto que abre *As Noites Marcianas*, “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”, são

exemplos disso: colocam em primeiro plano um olhar distanciado sobre o que, cotidianamente, enxergamos a partir de outra perspectiva. A diferença do lugar de onde se observa, em ambos os contos, promove uma percepção igualmente diferente.

Conforme Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética Negativa*, a arte é passível de mediar as injunções sociais, proporcionando ao sujeito um contato com o objeto. A fim de evitar a perpetuação de um estado de coisas indesejável (o capitalismo e sua inclinação consumista), tal mediação deve possuir um caráter de não-imediatez e não-identidade. Por meio da forma com que configura uma mediação entre sujeito e objeto, escapando à configuração realista de cunho totalizante<sup>24</sup>, a arte moderna pode esteticamente resistir.

Será necessário discutir o contexto histórico-social contemporâneo do conto. Levando em conta a já assinalada relação entre a ficção científica e o processo de modernização, cabe investigar se a discussão deste, em suas particularidades nacionais, pode conduzir a uma nova compreensão de “Chamavam-me de monstro”.

Para Florestan Fernandes, o processo de modernização industrial no País padecia do que se pode chamar de desarranjo entre as condições nacionais e os modelos estrangeiros a serem implantados. Os problemas daí decorrentes não poderiam ser enfrentados com sucesso, graças ao acanhamento do horizonte intelectual do brasileiro diante de um “destino histórico captado por transplantação” (FERNANDES, 2008, p. 78). A transplantação da máquina exigiria “mudanças da natureza humana e elas só se produzem com certa lentidão, por serem condicionadas pela organização do ambiente social e pelo emprego que nele se faz das técnicas de socialização ou de educação do homem” (FERNANDES, 2008, p. 78).

---

<sup>24</sup> A natureza dessa fuga é tema do ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno.

Em “Chamavam-me de monstro”, não somente a presença de um narrador descentrado frente a circunstâncias nocivas à individualidade permite observar uma mediação negativa do objeto. A forma velada com que é ficcionalmente transfigurado o desarranjo entre o modelo de desenvolvimento estrangeiro e as circunstâncias nacionais também escapa a uma imediata identificação entre o conto e a realidade que o cerca. Tal desarranjo, experimentado na transplantação do modelo importado, é análogo ao de Blixt: a integração é buscada pela tentativa de emular o outro, resultando porém em alheamento, descompasso e no fatal estreitamento do horizonte intelectual. A analogia, se pensada de acordo com os paradigmas próprios da ficção científica, se apresenta como passível de provocar o distanciamento cognitivo. Ou seja, a partir de um quadro imaginário distanciado configurado com lógica cognitiva, tendências em curso se veem problematizadas.

### 7.3. “61 Cygni”

No breve “61 Cygni”<sup>25</sup>, a narração é em terceira pessoa, com predomínio do discurso indireto, em uma difusa apresentação dos sentimentos e sensações da protagonista. A estes se entremeiam os eventos que levam ao contato com um alienígena. Além da referência explícita do título, também há o uso de imagens comuns aos “cignianos” de “Chamavam-me de monstro” na descrição de um grupo de extraterrenos, “seres de cristal”. Habitam, é dado a entender, a mesma 61 Cygni admirada por Blixt.

---

<sup>25</sup> 61 Cygni designa uma estrela binária, relativamente próxima do Sol, composta por duas estrelas anãs laranja.

O conto acompanha a perambulação de uma mulher solitária, Ruth, à procura de companhia masculina:

Está sitiada pela solidão, há em torno dela uma grade de lanças pontiagudas. “Estou ficando velha, tenho de reconhecer que estou ficando velha, este penteado, este vestido já não iludem”. A angústia cresce e ela sabe que a angústia lhe vem ao rosto, a lividez se acentua, e as rugas aparecem, como lâminas. Os homens estão frios, passam como sombras distantes. Não sente coragem de aproximar-se, embora saiba que à luz artificial sua miopia se agrava, somente poderá ver os homens se chegar bem perto (CUNHA, 1960, p. 51).

Na solidão que se assemelha a uma “grade de lanças pontiagudas” e nas rugas que aparecem “como lâminas”, as imagens de instrumentos cortantes conferem uma dimensão física aos desconfortos de Ruth, a idade e a solidão. Ambas parecem fazê-la sentir que a busca da noite será vã.

Afasta-se das ruas mais movimentadas e se aproxima da lagoa, porque “sozinhos dentro da noite os homens repartem mais facilmente seu quinhão de miséria” (CUNHA, 1960, p. 52). Discerne vagamente uma figura masculina que a observa:

Não conseguia vê-lo direito, era uma sombra informe, diluída. A luz crescia como um chuva e espalhava-se-lhe em torno.

Mal dera os primeiros passos na sua direção, sentiu que o homem (só poderia ser um homem) a espreitava, aguardava que ela se aproximasse. Não fora em balde que vagara tantas noites, conhecera tantos homens. Sabia quando estava sendo observada, às vezes não podia ainda distinguir quem a olhava mas já *sentia* (CUNHA, 1960, p. 52-53).

O encontro tem, já na superfície do texto, algo de *unheimlich*: o vulto, embora mal possa ser discernido, é familiar para Ruth. Quando o encontro finalmente se dá, contudo, a noção de familiaridade se dissipa, não restando espaço ou esperança para a mútua compreensão, e o “homem” se revela:

“Quem é você?”, gritou apavorada, “O QUE É VOCÊ?”

À sua frente, como um sapo gigantesco, mexia-se e borbulhava uma espuma negra e pegajosa. Emitia um ruído como de gordura fervendo, e era fria (CUNHA, 1960, p. 53).

Ruth descobre que, além do aspecto desagradável, seu captor é abertamente maligno. Tomada pela gosma, Ruth sente uma profunda dor. Pergunta-se se “eles” talvez não soubessem que o contato é doloroso para ela, mas recebe a resposta de que sim. Observemos o trecho que narra o sofrimento da personagem:

Ruth sonhara certa vez que se afogava na lama e a sensação que a tomou quando a gosma se abateu sobre ela foi a de quem se afogasse na lama. “Talvez alguém me salve”, disse, e quis gritar por socorro. Abriu a boca e os lábios ficaram abertos, entrando por eles aquela gosma salobra. A gosma foi abrindo caminho pela garganta e pelo esôfago, tomou-lhe o estômago, os intestinos, os rins. Por fora cobria-lhe o corpo, descia-lhe pelas coxas, numa cópula monstruosa. E veio a explosão de dor. Uma dor fulgurante, que se multiplicava em cutiladas profundas, a dor soltara seus mastins e a matilha crescia cada vez mais. Seu corpo inteiro se transformou em dor. Era como se estivesse sendo dissolvido em ácido, como se cada poro fosse invadido, como se cada tecido e cada célula fossem arrancados e substituídos. Os olhos já tinham deixado de ver aquela massa fluida que aos poucos se transferia para o seu organismo, mas a dor subia sem cessar, aníssona, aglutinante, e não se deteve nem mesmo quando a espuma se infiltrou pelo cérebro, queimando e corroendo (CUNHA, 1960, p. 54).



O trecho principia, como todo o conto até então, apegado às percepções da personagem. O contato com a entidade alienígena, que a personagem não possui repertório para classificar, é dado pela comparação com uma experiência anterior, o sonho de se afogar na lama. No entanto, a partir do momento em que seu corpo se “transforma em dor”, o narrador passa a fornecer detalhes que escapam à percepção de Ruth. Não se trata de desinteresse em apresentar a dor segundo a perspectiva da vítima, mas de formalmente colocar o processo de desintegração da personagem.

O contato com o alienígena resulta em um apagamento da identidade de Ruth, que perde o controle e a posse de seu corpo. O que emerge, em seguida, não é mais Ruth, mas “uma forma semelhante à de Ruth” (CUNHA, 1960, p. 54). Apenas quando a personagem deixa de existir como era antes o foco narrativo se descola de suas percepções.

Em sua caminhada, antes do encontro derradeiro, Ruth ouve uma conversa alheia que atrai seus pensamentos e antecipa, nos primeiros parágrafos do conto, o contato com a consciência alienígena:

Para junto de um grupo que comenta a história da inglesa que recebeu em seu quarto a visita de um habitante de Vênus. Uma das moças vê na coisa apenas uma patuscada; outra argumenta: “Então só podemos acreditar no pior?” Podia ser perfeitamente um habitante de Vênus. Ruth não sabe ao certo o que esse nome significa, Vênus é para ela sobretudo um lugar aonde gostaria de acolher-se, um lugar longe e bom, sem homens e sem hotel (CUNHA, 1960, p. 51-52).

A passagem assinala a forma tensa com que Ruth concebe o masculino, com atração e repulsa. Embora à procura do sexo oposto em sua caminhada, sente algo de

opressivo na presença masculina, que parece promover seu desajuste para com os outros.

O trecho também chama atenção por evidenciar uma relação com “Miss Algrave”, publicado em *A Via Crucis do Corpo* (1974), de Clarice Lispector. No conto, Ruth Algrave recebe a visita não de um venusiano, mas de um saturniano em seu quarto. Antes reprimida, a personagem vem a se conhecer sexualmente, mas passa a viver para esperar uma nova visita. Na superfície, é uma fantasia consoladora, mas a escrita ligeira e descuidada parece voluntariamente demandar que a própria fabulação não seja levada a sério. Como se formalmente fosse confessado que, sim, o conto é “lixo”. Na brecha aberta pelo “descuido” e pelo convencionalismo formal, na confissão implícita de que o enredo não deve ser levado a sério, o conto escapa de voltar ao feminino um olhar ao mesmo tempo estereotipado e conformador.

Há coincidências superficiais entre os contos: o nome e a nacionalidade da protagonista, a dinâmica entre os sexos tomada como tema, a presença de um alienígena que modifica o estado das coisas. Ambas as personagens se veem como excluídas, mas Algrave alcança certa liberdade por meio de um contato prazeroso que pode ter acontecido apenas em devaneios, enquanto Ruth é submetida por uma força que lhe é dolorosamente desproporcional. A descrição do aniquilamento da protagonista feminina, no conto de Cunha, remete a um estupro – a dor, a penetração forçada. É colocado com exagero o desconforto frente à condição da mulher posta às margens em uma conformação patriarcal.

A consciência homogeneizadora que despe Ruth de seus traços distintivos parte rumo ao espaço por meio de uma imagem de unificação, de homogeneização: surgem raios multicoloridos que, reunidos, formam um único de cor branca. Muito além,

segundo o narrador, seu retorno é aguardado: “(O raio mergulhou no espaço, rumo à planície incandescente onde os Seres de Cristal estão imóveis à espera. Estão imóveis, e têm a forma de uma rosácea)” (CUNHA, 1960, p. 54).

Por que os seres envolvidos na violência perpetrada contra Ruth teriam tal forma? A conclusão parece desmentir o anteriormente narrado, o que justifica a revelação entre parênteses, como que à parte do restante do conto. Em *Os Limites da Interpretação*, Umberto Eco comenta, a propósito de seu romance *O Nome da Rosa*, que à imagem da rosa foram atribuídos, no decorrer da história literária, sentidos o bastante para tornar dificultosa uma interpretação imediata do símbolo. Dentre os sentidos elencados, dois podem ser produtivos à leitura da rosácea de “61 Cygni”: a mulher e a Igreja.

Quanto ao primeiro, não é preciso um grande empenho interpretativo, já que o conto tem como motivo o lugar da mulher: a grande rosácea representaria uma imagem modelar do feminino, à qual Ruth se integra. Quanto ao segundo, deve ser levado em consideração o elemento arquitetônico “rosácea” dos vitrais sacros, cujo aspecto remete ao “cristal” dos seres alienígenas e acaba por lhes atribuir um caráter divino – uma recompensa localizada além, após a dor sofrida. Dessa forma, a reunião de Ruth com os “seres de cristal” se apresenta como uma salvação do contexto desagradável em que ela se via inserida, e o que parecera um ato de violência talvez não o fosse. De acordo com essa lógica interpretativa, o vulto que conduzira Ruth à lagoa já guardaria algo da grande rosácea que, feminina, lhe era familiar ainda que nunca vista.

De certa forma, são perturbadas as certezas acerca do que é atribuído ao feminino e o que é ao masculino: o juízo calcado na observação superficial não serve para desvendar a realidade, apenas para endossar e prolongar uma circunstância

indesejável. É sugerido que a violência contra a mulher, corriqueira no contexto patriarcal e extrapolada no momento em que a gosma alienígena violenta Ruth, encontra suas bases na rígida delimitação dos papéis e do próprio comportamento socialmente atribuído ou imposto ao masculino e o feminino. Em “61 Cygni”, assim, a questão do gênero é posta em uma espécie de entrelugar e, novamente, *As Noites Marcianas* fornece um exemplo da verdade dinâmica reclamada por Suvin, sempre provisória.

Como nos contos anteriores, é observável uma problematização dos parâmetros classificatórios e do próprio impulso taxionômico, que mais promovem do que sanam enganos: quando calcados na realidade superficialmente aparente, são incapazes de transpor a fachada para compreender o que se passa por trás dela, sob o engodo.

#### 7.4. “Retorno”

“Retorno” pode ser lido à luz da transplantação de modelos estrangeiros estranhos às especificidades do Brasil, bem como a sua tendência conservadora. O conto possui um narrador confiável que tem acesso aos pensamentos do protagonista, fornece marcações espaço-temporais e apresenta os eventos linearmente, constituindo um registro mimético mais próximo do tradicional.

É narrado o desfortúnio de um astronauta brasileiro chamado Pedro Santos. Acreditando ter retornado do espaço sideral apenas um ano e meio após sua partida, descobre que, na Terra, se passaram séculos. Houve um acidente em seu percurso, como lhe é explicado: “Voava em círculo, ou mais exatamente voava no mesmo lugar. Ficaria oito anos ali, talvez nove anos, até se decidir a voltar. Oito anos pelo seu relógio, milênios pelos relógios da Terra” (CUNHA, 1960, p. 69). De retorno, encontra um

mundo que foi criado em torno de sua pessoa mas que lhe parece estranho, outro. Familiarmente estranho, como no *unheimlich* de Freud:

... enfim criamos uma verdadeira ciência, a *santologia*, isto é, a maneira de trazê-lo de volta e preparar a sua vida num tempo que se fazia cada vez mais distante do seu. A sua língua, os costumes de sua época... Ah, Pedro Santos, você não imagina como era precioso para a Terra, nenhum homem depois de Cristo foi talvez mais precioso! O homem imortal dentro da eternidade! Só não podíamos correr o risco de prolongar demasiado essa imortalidade... E quisemos trazê-lo de volta, mas você voltava num tempo e nós o esperávamos em outro. Quando um santólogo morria (e morreram vários), outro empunhava a tocha. Se você demorasse mais alguns dias, ou mesmo algumas horas no canal de vácuo, talvez não fosse eu quem o recebera... (...) Continuou falando. *Talvez toda a ciência de hoje não passe de uma santologia aplicada* (CUNHA, 1960, pp. 69-70).

Santos não se identifica com esse mundo futuro que aboliu tabus do passado e constituiu uma utopia calcada no amor livre. Espanta-o, sobretudo, o que enxerga como ausência de pudor: a nudez e o ato sexual em público. Tanto os “santólogos” quanto Santos, observemos, falham na compreensão do outro: eles, por acreditarem que o mundo que construíram corresponde aos anseios do passado; Santos, pela incapacidade acrítica de compreender um futuro criado, de acordo com seus pensamentos, “à sua imagem e semelhança” (CUNHA, 1960, p. 65). Escapa ao astronauta, em particular, o que o outro tem de si próprio.

É significativa a forma com que Santos toma parte tanto da partida quanto do regresso à Terra. Desconfia do processo de seleção para a viagem, no qual foi aprovado:

Os testes eram cada vez mais severos (não para ele, admitia, que considerara mais difíceis as provas eliminatórias) e no final só haviam sobrado três candidatos. Uma coreana, o russo Górev e ele. Os três foram submetidos a dois longos anos de preparativos, findos os quais

foi a jovem e risonha coreana e não o russo quem se tornou seu adversário mais temível. Era mesmo possível que fora a condição de mulher – vago resquício do preconceito de que a mulher seria mais fraca que o homem e não suportaria a inexorável solidão espacial – que derrotara a pequena Kim Kim Ok. (CUNHA, 1960, pp. 59-60).

É possível, dessa forma, que a honraria de ser escolhido tenha sido concedida injustamente a Santos. A importância que lhe é conferida quando parte para o espaço sideral é, nessa medida, imerecida. Sente-se incomodado pela circunstância, e o que mais lhe faz falta no futuro ao qual “regressa” é a companhia da coreana. Nesse ponto, o conto se despe do teor falocêntrico que permeia certa ficção científica de cunho mais popularesco, também nisso um típico produto da indústria cultural: em Cunha, o herói masculino que singra o desconhecido e enfrenta seus percalços apenas é posto em tal condição por uma injustiça para com uma mulher.

A respeito de “Retorno”, Mary Elizabeth Ginway propõe que

Ao apresentar um brasileiro negro como um astronauta de renome mundial, a história indiretamente critica os Estados Unidos por suas políticas raciais dos anos cinquenta e sessenta, e sua hegemonia no programa espacial. (...) Ao apagar o racismo desse Brasil imaginário, conforme ditado pelo mito cultural da democracia de raças, e ao transformar os negros na potência dominante na nova ordem mundial, a história deliberadamente inverte as atuais relações de poder. Contudo, a vida de Pedro não se torna menos trágica por essa circunstância, enquanto ele se torna impotente e sua vida, sem sentido (GINWAY, 2005, p. 76).

A respeito da frustração de Pedro Santos, de que fala Ginway, também é pertinente assinalar que a constituição de um mundo pretensamente construído à sua imagem acontece sem que ele participe ativamente. Estamos diante de um personagem posto em posição de destaque à revelia de suas próprias ações, personagem cujas

particularidades e vontades verdadeiras são esquecidas. Encarado como figura central da raça humana, é paradoxalmente ignorado.

À semelhança de “Chamavam-me de monstro”, em “Retorno” o encontro entre diferentes percepções da realidade não é harmonioso, resultando em desarranjo. No segundo, é particularmente significativa a inércia do protagonista brasileiro enquanto o mundo ao redor se transforma. Nativo de um tempo futuro, repete a condição de seu País: em alheamento, os traços arcaicos de sua constituição servindo como entrave.

Para Florestan Fernandes, pode ser observada, na conformação sócio-cultural do Brasil, uma tendência conservadora que inviabiliza ou, ao menos, atrasa o desenvolvimento. Segundo o autor,

a nação como um todo financiou ou financia vários desenvolvimentos técnicos, econômicos, culturais e políticos que deviam servir, de modo direto ou indireto, a propósitos ou interesses privados (internos e externos). Muitas políticas foram montadas, no passado remoto ou recente e no presente, para dotar o país de uma infraestrutura econômica, de comunicações, de transportes e de serviços estreitamente moldadas por objetivos privados imediatistas (FERNANDES, 2008, p. 52).

Trata-se de uma circunstância que gera uma profunda desigualdade entre as camadas sociais. Por um lado, há a coexistência contrastiva de um “pólo extremo da civilização (...) próximo do padrão europeu e norte-americano” (FERNANDES, 2008, p. 22) com “comunidades tribais mais próximas do padrão arcaico e pouco envolvidas na rede de expansão do sistema econômico e jurídico nacional” (FERNANDES, 2008, p. 22). Por outro, a presença de “forças sociais vivas, que tentam prolongar o passado ou

procuram construir o futuro sem se definirem, plenamente, em torno de alvos coletivos explícitos, consistentes e ordenados” (FERNANDES, 2008, p. 23).

A ambientação em um mundo futuro a um só tempo oculta e extrapola as relações a serem traçadas entre “Regresso” e seu contexto de produção. Constitui-se um efeito bastante característico da ficção científica, responsável por articular duas instâncias a princípio divergentes. Deixam de se opor o exagero que põe a claro e os significados cifrados; o ocultar e o desvendar se constituem em um mesmo movimento. Recorrendo a Darko Suvin e sua proposição do “distanciamento cognitivo”, é possível notar que a apresentação de uma circunstância “distanciada”, apenas na superfície distinta do mundo sensível, leva a um questionamento deste: o brasileiro Pedro Santos, em sua hiperbólica e, portanto, modelar situação de isolamento e descompasso (tanto no período inerte no espaço sideral quanto no regresso) acaba por configurar, ficcionalmente, um olhar negativo à condição empírica, presente, do País.<sup>26</sup>

“Regresso”, como é recorrente em *As Noites Marcianas*, tem no encontro com o outro seu núcleo temático. Além da mútua incompreensão entre Santos e os “santólogos”, é também significativo que a maior fonte de apreço para o protagonista, a coreana Kim Kim OK, seja também conhecida apenas de forma tateante, sujeita a ruídos e obstáculos.

Edivaldo Marcondes Leonardo propõe que

Nos contos de Fausto Cunha a mulher ainda se mostra obrigada às vontades masculinas. Corresponde ao sexo frágil. Apesar disto, revela

---

<sup>26</sup> Por meio da transfiguração do que a cerca, a literatura, de forma geral, pode colocar sob uma perspectiva própria a realidade sensível. Assim, não se pretende afirmar que esse traço é próprio do distanciamento cognitivo ou da ficção científica, mas assinalar de que forma ele se apresenta no gênero.



ser astuta em certas situações. (...) No caso de Kim Ki Ok, a astronauta coreana não é escolhida porque se supõe que ela não suportaria a solidão no espaço. A construção do gênero, pois, corresponde a pontos de vista pessoais, do Autor, que ao mesmo tempo respondem a certos estigmas da época (LEONARDO, 2007, p. 63).

Refletiria “O Regresso” acriticamente os preconceitos ou, como quer Leonardo, os “estigmas da época”? Embora para ele isso não pareça um problema, os parâmetros valorativos aqui adotados se referem à capacidade que a ficção científica tem de questionar a realidade da qual aparentemente se distancia, ou da qual se distancia para questionar. De acordo com os critérios desta tese, apenas reproduz preconceitos vigentes a ficção científica que, incapaz de provocar o efeito do distanciamento cognitivo, sequer pode ser plenamente chamada de tal. A leitura de Leonardo é bastante equivocada: a personagem coreana não é inferior, mas *inferiorizada*, inserida em uma circunstância que a impede de desenvolver seu potencial. É sugerido, pelo narrador a sondar os juízos de Santos, que a própria alegação de que ela não suportaria a solidão do espaço é um pretexto dos superiores; sua condição de mulher foi o verdadeiro empecilho. É bom lembrar que o protagonista, um homem, mal suporta a solidão do espaço e nem o mundo futuro que encontra de regresso – seria Kim Kim OK tão frágil nessa mesma circunstância? O conto não endossa as atrocidades de uma sociedade patriarcal, mas as critica.

O nome pelo qual o astronauta conhece a coreana, Kim Kim OK, tem algo de caricatural em sua reprodução da língua falada: soa como a repetição do primeiro nome, com objetivo de ênfase, seguida de um fático “OK?”. Tanto a repetição quanto a necessidade de confirmação são marcas de uma fala hesitante, talvez de alguém desconfortável ou deslocado – e Kim Kim OK o era, preterida em um ambiente

masculino. Que Santos apenas a conheça dessa forma, “se era bem esse o seu nome” (CUNHA, 1960, p.60) é sinal do apego do protagonista a uma falta, a uma lacuna na compreensão de um outro inalcançável no passado longínquo.

Tal leitura, observemos, se ampara em dados que aparecem de forma implícita no conto, marginalmente à trajetória de Pedro Santos. Calcada e limitada às percepções dele, a narrativa não concede posição de destaque a uma crítica ao preconceito sofrido por Kim Kim OK, crítica que não se vê formulada explicitamente. A conformação do narrador reforça a posição marginal reservada para a coreana: põe em cena tanto a injustiça sofrida por ela quanto o descaso para com suas particularidades. Sequer seu nome o narrador procura expor com correção: apegada à percepção de Pedro Santos, formalmente a narrativa também marginaliza a coreana. O dado pode ser lido como um velado indicativo de que a percepção do astronauta é posta como insuficiente e, até, equivocada: ama a coreana, mas não se preocupa em compreendê-la de forma distinta à responsável por inferiorizá-la.

#### 7.5. “Cai uma folha em setembro”

“Cai uma folha em setembro”, um conto bastante breve, lida de forma muito intensa com paradigmas próprios da ficção científica, a ponto de lhes esgarçar o limite. Se o gênero elabora conceitos de forma a apresentá-los cognitivamente, o conto simula um manejo de conceitos em estado bruto. Tal manejo é simulado porque tais “conceitos” são, em última instância, personagens, se considerados no âmbito formal.

Setembro, o personagem, nasce com a chegada do outono:

Sentia obscuramente que um momento antes era a inconsciência, o vazio. Ou talvez só agora tivesse consciência de que sempre existira. “Sou apenas Setembro”, repetiu, e sua voz propagou-se como uma onda sobre um oceano sem praias (CUNHA, 1960, p. 73).

Desprovido de memórias, dialoga com um personagem que se coloca à sua frente e é chamado apenas de “A Figura”. Este, aparentemente dotado de maiores conhecimentos e responsável por conceber Setembro, como que o conduz em direção a uma descoberta. A Figura parece dona de uma onipotência, o que a identifica com uma divindade. O eixo do diálogo é o medo que Setembro tem de não ser reconhecido como tal pelos homens, pondo em questão a cognição, a própria construção do conhecimento: até que ponto nomear algo cujos limites “abarcavam o Tempo e o Espaço, os Astros e a Eternidade” (CUNHA, 1960, p. 73), como Setembro, conduz a uma compreensão de sua essência?

O diálogo, marcado por indagações e respostas vagas, transcorre por muito tempo, até o personagem descobrir que, para sempre, ele seria Setembro: “Setembro começou a notar que [ele e A Figura] estavam frente a frente desde milhares, desde milhões de anos” (CUNHA, 1960, p. 75). A Figura, então, se move e Setembro a acompanha “através dos tentáculos do Tempo e do Espaço” (CUNHA, 1960, p. 75), percebendo sua “verdadeira grandeza – era o intérmino, de horizonte a horizonte” (CUNHA, 1960, p. 75). Descobre, por fim, que “não havia mais homens, não havia mais Terra, nem Tempo, nem Espaço, e depois do derradeiro cristal não haveria mais retorno” (CUNHA, 1960, p. 75-76) e que “A Figura era ele mesmo, repetindo-se cada vez mais fracamente em todos aqueles cristais” (CUNHA, 1960, p. 76). Quando tudo se esclarece para Setembro, ele “compreendeu que finalmente era a morte. Não para ele,

mas para alguém, para algo que o vivera – embora fosse tarde demais (fosse longe demais) para lembrar-se quando” (CUNHA, 1960, p. 76).

O conto toma como um de seus motivos a religiosidade, no diálogo entre um personagem à procura de conhecimento, iluminação, e outro que é visto como um ser superior. Completado o processo, contudo, a divindade se revela um reflexo daquele que a seguiu, e o conhecimento alcançado leva apenas à desolação – não pode mais haver a renovação pela morte que Setembro traria, já que a morte de tudo se antecipa a ele. A desolação não se refere apenas à circunstância apocalíptica, mas à descoberta de que não há uma divindade amparando e guiando cada passo.

“Cai uma folha em Setembro” ambigualmente atribui um valor negativo ao próprio processo cognitivo. A cognição pode levar a um desvendamento, mas se coloca sempre um passo atrás da realidade que busca apreender. Como descobre Setembro, a verdade já é antiga e insuficiente quando descoberta e estabelecida.

É preciso assinalar que o conto não está, em determinado aspecto, de acordo com a proposta comum à coletânea, cunhar uma ficção científica sob a perspectiva brasileira. Ora, o inverno apenas acompanha setembro no Hemisfério Norte, e o conto apresenta o mês como universalmente capaz de representar o frio intenso e a desolação que podem acompanhá-lo. Nesse sentido, “Cai uma folha em Setembro” acaba por subjugar todas as coisas a uma percepção advinda “de cima”.

Trata-se de um problema que, no “retorno ao real”, prejudica o efeito do distanciamento cognitivo. Contudo, a despeito disso, este ainda é promovido de forma a particularizar sobremaneira o conto em relação aos paradigmas próprios da ficção científica, estes cuja elasticidade se vê testada. No conto, um mês é ficcionalmente apresentado como um personagem análogo a conceitos que podem (no Hemisfério

Norte, graças ao problema apontado) acompanhar o mês de setembro. Trata-se de um *thought experiment* passível de colocar sob nova perspectiva uma noção cotidianamente aceita (novamente no Hemisfério Norte) e extrapolá-la para uma reflexão negativa acerca do efêmero. Embora radicalmente distanciado, o conto remete com bastante intensidade ao que não o é.

#### 7.6. “Stella Matutina”

Ao contrário do restante da coletânea, a discussão de “Stella Matutina” não deve tomar como ponto de partida os paradigmas da ficção científica. O quadro imaginário que o conto configura é distinto do que caracterizaria o gênero, isto é, distanciado e constituído com lógica cognitiva. Apesar disso, a inclusão do texto em *As Noites Marcianas* não é arbitrária, posto que se preserva, em sua conformação ficcional mais próxima do realismo, um olhar crítico a aspectos da realidade aparente – no caso, a propaganda de guerra e a consequente construção de uma história dos vitoriosos. Além disso, o conto cunha uma imagem negativa da indústria cultural, como em “O anzol e os peixes”, e põe em xeque o estereótipo do herói capaz de sacrifício por um bem maior, como em “O dia que já passou”.

A narrativa tem um teor algo intimista, ou seja, é voltada para o interior do protagonista e permeada apenas de passagem pela ação física. Diante de uma decisão difícil, aceitar ou não os louros da “vitória” e os benefícios deles advindos, o personagem avalia o papel a ele reservado pelo Estado: fomentar algo que lhe é intuitiva e intelectualmente condenável. As circunstâncias que o levaram ao impasse são apresentadas de forma fragmentária, intercaladas pelo questionamento sucessivo da posição em que acaba por se encontrar. Em uma ação que se deve ao acaso e não ao

treinamento militar e à conseqüente capacidade de retirar a vida dos adversários, o protagonista foi responsável por destruir um navio inimigo que carregava planos para a construção de uma bomba atômica. Não sabia da importância estratégica do navio inimigo, mas o fato não é mencionado pela propaganda que se segue à ação.

O papel nocivo da indústria cultural, conceito apresentado em *Dialética do Esclarecimento*, vem à tona no conto. A fim de apresentar de maneira heroica, simplista e enganosa o Comandante às massas, é feita uma campanha que articula de forma coesa diversos meios de comunicação. O filme supostamente baseado em sua história o incomoda em especial:

Para o mundo, o Comandante será sobretudo aquele belo ator, sua tripulação será composta de homens fortes, joviais e disciplinados, de homens corajosos e heróicos. Haverá, talvez, um traidor. Talvez também um caolho. Em navios de cinema há sempre um caolho. O mar, esse mar caliginoso e feroz, será verde e transparente como o das piscinas, a esquadra flutuará como cortiça. No fim, um beijo ou um efeito de crepúsculo. A isso reduzirão todo o seu pretenso heroísmo. Dói-lhe pensar no inimigo ridículo e covarde que lhe arranjarão, um senhor gordo e grotesco a soltar gritinhos femininos. *Eles transformaram a guerra num brinquedo de crianças*, reflete com amargura. Um espetáculo de marionetes, onde há o lobo, a ingênua, o príncipe (CUNHA, 1960, p. 80).

A delimitação do pensamento do personagem por meio da grafia em itálico assinala neutralidade do narrador – o questionamento acerca do estado das coisas não cabe a ele, mas é promovido no íntimo do Comandante. Este é colocado, pelas circunstâncias narradas, em uma posição privilegiada para observar os mecanismos de fomento à guerra e perceber a distinção entre a visão positiva da guerra promovida pelos meios de comunicação em massa e o horror sob a fachada. Como no excerto citado acima, onde a dolorosa experiência vivida é pela indústria cultural reduzida a

estereótipos estanques de fácil identificação, construídos para barrar nas massas a percepção crítica da realidade.

Apresentemos uma hipótese interpretativa acerca do título do conto, *Stella Matutina*, estreitamente relacionado às últimas sentenças. É significativo que todo o questionamento empreendido pelo Comandante se dê durante a noite. Assim é descrita a chegada do sol, a *stella matutina* (estrela da manhã), a “candeia mais potente”: “A noite e as estrelas desapareceram, sem resposta. O mar voltou a ser o mesmo elemento diurno, sem mistério. Tudo em redor vai clareando, os objetos definem-se. Dentro dele, no entanto, permanece a inquietação” (CUNHA, 1960, p. 86-87). Enxergar melhor os contornos dos objetos não equivale a compreendê-los; diante de uma circunstância em que é possível enxergar com clareza a realidade aparente, o personagem consegue ainda preservar uma dúvida quanto a ela. No escuro, enxerga o que está além da aparência; no claro, diante da vistosa fachada, o feito é mais dificultoso.

Em seu tempo de serviço, o Comandante

mandou (...) desenhar numa cartolina certa passagem de Lucas que lhe tocou muito fundo. Foi emoldurada e pendurada em seu camarote. *NÍNGUÉM ACENDE UMA CANDEIA, E A PÕE EM UM LUGAR ESCONDIDO, NEM DEBAIXO DE UM ALQUEIRE: MAS SOBRE UM CANDELABRO, PARA QUE OS QUE ENTRAM VEJAM A LUZ* (CUNHA, 1960, p. 84).

O conto se encerra com um retorno à citação, depois que, finda a noite de reflexões, permanece o impasse do personagem: “Sabe que a candeia está acesa e que ninguém poderá esconder sua luz” (CUNHA, 1960, p. 87). Em outras palavras, nada poderá desviar a atenção dos holofotes, mas cabe ao Comandante escolher como agir

sob a luz. Como um herói, endossando a imagem enganosa que dele pretendem criar, ou como o homem que se enxerga, falho e temeroso.

“Stella Matutina” é o único conto de *As Noites Marcianas* que escapa à tendência genérica da ficção científica. Conforme mencionado, não possui um quadro imaginário distanciado e suas similaridades com os outros textos se dá principalmente pelo questionar de uma realidade superficial. Como é recorrente na coletânea, o protagonista do conto se vê em uma posição singular em relação aos que o cercam, posição que permite uma visada outra, particularizada. A distinção é que, ao contrário do restante da coletânea, aqui não há a presença de um *novum* – o dado ficcional que conduz ao distanciamento cognitivo – e, portanto, também não se constitui como efeito a simulação do processo do conhecer e do questionar que é própria do gênero.

#### 7.7. “O anzol e os peixes”

“O anzol e os peixes” volta um olhar bastante negativo à publicidade e seus artifícios, por meio do exagero de tendências em curso na contemporaneidade. O conto principia com um diálogo entre um publicitário, o experiente Julian Heathcoat, e o proprietário de uma indústria química, J. Chandler Wainwright. O narrador é em terceira pessoa e se mantém neutro a despeito do tom irônico na conclusão.

O cliente pressiona o publicitário, demandando uma campanha “mais agressiva” para seu produto, o veneno para insetos Wainocid. As respostas de Julian demonstram uma profunda autoconsciência quanto aos malefícios que a publicidade pode provocar, ao lado de uma completa indiferença para com os consumidores a sofrê-los: “algum de vocês já parou dois segundos para pensar o que significa ‘mais agressiva’? Nós, da



publicidade, podemos realmente *agredir* a humanidade” (CUNHA, 1960, p. 91); “Sinto às vezes um tédio rancoroso diante dessa multidão que se deixa iludir estupidamente. (...) Basta deixar o público sob tensão, sem descanso, sem tempo de refletir” (CUNHA, 1960, p. 93). Dessa forma, articula consciente e despreocupadamente, por exemplo, seu papel na morte dos consumidores de produtos cancerígenas:

- São as conservas em recipiente de plástico inerte à prova de óxidos nocivos à saúde e com um tratamento antigêrmico especial. Vendi bilhões dessas conservas. São os cigarros, as bebidas, os remédios, os inseticidas, os aparelhos nucleônicos que anunciei, são os meus programas de sucesso, as minhas receitas favoritas...

- Aonde você quer chegar?

- A parte alguma. Mas sinto às vezes um tédio rancoroso diante dessa multidão que se deixa iludir estupidamente. Você oferece um pedaço de carne a um cão, a um gato, ele cheira primeiro, só depois é que come. Você diz a um homem “Coma isto” e ele come, sem perguntar se presta. Quando pergunta é para sentir o prazer mórbido de ser embaído (CUNHA, 1960, p. 92-93).

O publicitário se coloca acima dos outros homens, privilegiado pelos mecanismos de controle que tem à mão. Do alto de seu prédio, enquanto conversa com o cliente, olha o cidadão comum nas ruas abaixo, observando o comportamento dos homens de uma distância que julga segura.

A campanha lançada por Julian e seu parceiro Peter não cita o nome do produto: “à exceção de Julian Heathcoat e de Peter, ninguém soube que se tratava de uma promoção de vendas do ‘Wainocid’, ‘o veneno fulminante contra as pragas domésticas’, no bom e velho slogan de antigamente” (CUNHA, 1960, p. 99). A campanha envolve as indústrias fonográfica, de perfumes, a televisão, além de “mais alguns lançamentos de menor importância” (CUNHA, 1960, p. 100), no intuito de promover no consumidor

uma valorização de motivos mórbidos como suicídio, cemitérios e evocação de imagens de ruínas. Além disso, há aparelhos emissores de ondas que são chamados de “modalizadores”, cuja função parece ser canalizar para uma direção determinada os estímulos recebidos pelo consumidor.

O publicitário Julian Heathcoat, após fechar o acordo para a campanha, tem um encontro com uma barata que põe em questão a liberdade de escolha ameaçada pela publicidade:

Ia despejar o pedaço de bolo na cesta de papéis quando notou que uma baratinha havia furado o celofane e fazia as vezes do aniversariante. Mal sentiu a presença humana (se uma barata pode sentir outra coisa senão medo e fome), procurou escapar, às tontas. Julian baixou as mãos em faca e aprisionou o inseto sob o papel. Não sabia exatamente por que fazia isso, mas experimentava um súbito fascínio por aquele animalzinho indefeso, contra o qual se erguia uma indústria inteira, toda a ciência do homem, toda a astúcia do homem. Milhares e milhares de pessoas estudavam e trabalhavam para destruí-lo, mas de uma forma ou de outra dependiam de sua resistência, viviam dele. Ele próprio, Julian Heathcoat, dono da Heathcoat Publicidade, vivia em parte às custas daquela barata, aquele pedaço de bolo fora pago por ela – com o dinheiro que ganhava para ajudar a exterminá-la. (...) O inseto parecia adormecido naquela prisão repentina. Julian afrouxou a pressão dos dedos. “Come, bichinho. Não sei se podes dar-te ao luxo de um aniversário. Celebra tua semana, teu mês. Deve estar bom, foi minha filha quem trouxe. Vai, come, não botei ‘wainocid’.”

Mas a barata não queria mais o bolo. Queria a liberdade. Queria comer, mas em liberdade. Julian atirou a fatia na cesta (CUNHA, 1960, p. 97-98).

À parte do mundo humano, a barata atrai o publicitário. Parece-lhe que ela está acima dos homens, que tentam em vão eliminá-la ao mesmo tempo em que são, de certa forma, mantidos por ela. A barata está além do controle de Julian: não faz o que ele deseja, ao contrário dos consumidores. Nesse sentido, representa no conto uma instância não inferior, mas superior ao homem: imune ao controle publicitário, tem a

possibilidade de tomar as próprias escolhas com liberdade. Sendo o produto divulgado um inseticida, o desconforto do publicitário quanto à barata é ampliado.

Com a campanha, cresce a incidência de suicídios, aumentando também as vendas do Wainocid. Na conclusão, o narrador abandona sua neutralidade e comenta, ironicamente, o narrado. O próprio contratante acaba vitimado pela campanha, enquanto o publicitário gasta no exterior o dinheiro ganho com seu ofício:

Houve, em todas as épocas, suicídios de pessoas importantes. O mais lamentável foi o do presidente da Wainwright Chemicals, Sr. Jeremiah Chandler Wainwright, encontrado morto por sua esposa. Alguma agência inescrupulosa devia ter conseguido instalar em sua casa um modalizador do tipo proibido pelo Código, possibilidade que Julian se esquecera de mandar verificar. Mas a gente esquece tanta coisa quando tem 65 anos e precisa de umas férias na Córsega! (CUNHA, 1960, p. 100-101).

A imagem negativa da publicidade constituída ficcionalmente pelo conto mostra pontos em comum à noção de indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Segundo os autores, em *Dialética do Esclarecimento*, os produtos da indústria cultural são nocivos aos que os consomem, reduzindo-os a “um simples material estatístico” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 102). O sistema cria uma ilusão de concorrência e, embora coeso, se apresenta difusa e impessoalmente. Além disso, a própria construção dos produtos da indústria cultural paralisa a imaginação e a espontaneidade do consumidor:

São feitos de tal forma que sua apreensão adequada exige, é verdade, presteza, dom de observação, conhecimentos específicos, mas também de tal sorte que proíbem a atividade intelectual do espectador, se ele não quiser perder os fatos que desfilam velozmente diante de seus olhos (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104-105).

É pessimista a projeção para o futuro de problemas contemporâneos promovida em “O anzol e os peixes”. O intento, fomentar o consumo, continua o mesmo, mas os recursos e a indiferença crescem: o conto é ambientado em um tempo em que cometer voluntariamente assassinato em massa para vender um produto é, se não aceitável, concebível. O sistema segue a um só tempo difuso e coeso: diferentes mídias são veladamente articuladas em torno de um mesmo objetivo. Novamente, em *As Noites Marcianas*, constitui-se pelo exagero um questionamento e um aclarar de tendências em curso no momento de escrita.

#### 7.8. “O dia que já passou”

“O dia que já passou” trata, por meio do motivo da “viagem no tempo”, de um problema ético: o protagonista julga admissível agir com violência para a satisfação de prazeres imediatos, dotado que é dos meios para revisitar o passado recente e agir ele mesmo de outra maneira. O narrador em terceira pessoa é não opinativo, mesmo ao apresentar - em discurso indireto - os pensamentos mais condenáveis do protagonista.

Como observa Edivaldo Marcondes Leonardo, o conto se distingue de *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells, por apresentar um viajante do tempo que

utiliza a tecnologia para o próprio bem. Conforme vimos anteriormente, os autores desse período tinham muita desconfiança de que essa tecnologia não serviria para o bem da humanidade, ou, no caso específico, não serviria para distanciar o homem de atitudes nefastas (LEONARDO, p. 67, 2007).

O personagem de Wells usa a máquina para saciar a curiosidade científica, o de Cunha possui objetivos egoístas e nocivos. Não se trata de um cientista, como em Wells, mas de um criminoso que a sociedade vê e trata como herói.

O narrador, desde as primeiras sentenças, cria uma impressão de casualidade ao fornecer os indicativos de que o conto é ambientado em um tempo futuro: “Parou o autoplano junto às fritilárias. Desligou o estabilizador de reação e apertou o botão de disparo do assento semiejetável. O carro pousou lentamente sobre a relva e Ezzard saltou” (CUNHA, 1960, p. 105).

Ezzard é um piloto que, dentro de horas, fará uma viagem experimental ao passado, da qual pode não haver retorno. Pela coragem de embarcar, é considerado, inclusive por si mesmo, um herói. A residência em que aterrissa com o autoplano pertence a um amigo e sua esposa, Emily. Desde a chegada, o narrador dá a entender que o objetivo do personagem é encontrar Emily, e que a ausência do amigo lhe é bem-vinda. Ezzard é descrito como segue: “Viera com seu blusão de vôo, que tanto impressionava as mulheres. Era um homem agressivamente belo, desses a quem elas se entregam sem luta, e descobrira isso muito cedo” (CUNHA, 1960, p. 105). As colocações do narrador causam incômodo, a princípio, por parecerem indicar uma aderência à perspectiva do próprio Ezzard, despreocupadamente amparada em símbolos de *status* e poder. Contudo, logo a impressão se desfaz: embora o personagem seja “desses a quem elas se entregam sem luta”, Emily não age dessa forma. Resiste a suas investidas:

Não vou entregar-me a você só porque você é um herói ou pode morrer amanhã. Imagine se eu achasse que todos os heróis tinham esse direito... Além disso, você veio porque sabia que Roy não estava. O

que para você é um pretexto, para mim é mais uma razão de recusa. Gostaria que você fosse logo embora. Não quero que perca seu vôo por minha causa (CUNHA, 1960, p. 110).

A violência que Ezzard comete contra Emily não é descrita: a agressividade do personagem cresce com a recusa e a cena é interrompida antes do assassinato da mulher. O narrador recua, de forma que o estupro que antecede o assassinato é apenas sugerido pela insistência com que Ezzard assedia sexualmente Emily e pela ideia por ele cultivada de que é seu direito legítimo possuí-la. Por meio desse recuo, o narrador como que atenua a gravidade do ato de violência e seu efeito negativo no leitor. O narrador não sugere, dessa forma, que dentro de determinadas circunstâncias o estupro e o assassinato são aceitáveis, mas leva o leitor a acompanhar a lógica de alguém que, possuidor de poder e *status* social elevado, julga que sim. Posto às claras e apresentado explicitamente, o crime de Ezzard impediria a mínima empatia (não o mesmo que simpatia) para com o personagem, e a satisfação imediata dos impulsos – cujas consequências supostamente podem ser apagadas, no quadro imaginário do conto – não se apresentaria de forma dissimuladamente sedutora, antes prontamente repulsiva.

Outro elemento que alcança efeito similar é a chamada “neurose sexual do espaço”, que Ezzard crê ser a razão de sua impetuosidade no lidar com Emily:

O hábito de autoanalisar-se, adquirido numa profissão em que o medo era o pior inimigo, não dava tempo a que seu subconsciente se refugiasse através de símbolos. Sabia que a possibilidade da morte desencadeara nele, finalmente, o que os astropsiquiatras chamavam de “neurose sexual do espaço” e que não passava daquele histerismo das guerras e das grandes catástrofes, quando o homem tentava, a qualquer preço, garantir a sobrevivência num último ato de virilidade. Costumava esgotar-se sexualmente antes de cada vôo cósmico, mas no espaço sideral a obsessão lhe voltava, a “idéia fixa da perda”... e essa idéia era Emily. As aulas de autoanálise haviam-lhe ensinado que não devia fixar-se em símbolos, pois o que ele sentia não era, no fundo,

senão o mesmo impulso que criava e preservava a vida animal e vegetal no universo, o impulso que levava a planta a produzir milhões de sementes, o verme a deitar milhares de ovos, o homem a não deixar que se atrofiasse o mecanismo da cópula. A ciência dizia que sua reação não diferia, em essência, da reação de uma árvore ou de um peixe que tripulasse uma astronave. Sua vontade queria vencer a gravidade, mas seu instinto se agarrava à terra com todas as forças. Qualquer voo – qualquer salto inocente – rompia o equilíbrio psíquico, embora só nos grandes voos – nos grandes saltos – isso pudesse ser percebido (CUNHA, 1960, p. 109).

O trecho põe em pauta, abaixo da superfície textual, o endosso que certos padrões de pensamento podem fornecer a ações humanitariamente condenáveis. A justificativa criada por Ezzard naturaliza seu impulso e apresenta como necessidade inescapável copular com a mulher escolhida, cuja anuência se torna secundária e dispensável. Ao aplicar de maneira plana e direta conceitos da biologia ao comportamento humano, subordinando o social ao biológico, as “aulas de autonálise” de Ezzard o ensinaram não propriamente a “não se fixar em símbolos”, mas a seguir uma linha de pensamento que abole a privação dos impulsos necessária ao tecido da civilização. Para Sigmund Freud, conforme proposto em *Mal-Estar na Civilização*, a civilização (tudo o que faz o homem diferente do animal) e as demandas da pulsão (o impulso que conduz o comportamento individual) travam uma relação antagônica. Aversa ao indivíduo, a civilização sacrifica sua liberdade: a satisfação pulsional é renunciada ou, ao menos, restringida para o bem comum. O mal-estar que dá título ao trabalho de Freud adviria dessa renúncia.

O segmento do conto que precede a missão narra uma entrevista do Professor Bromberg, o cientista responsável, a jornalistas. Como em *A Máquina do Tempo*, cujo primeiro capítulo se constitui de uma longa explanação do Viajante do Tempo a leigos, as falas do cientista instituem as leis físicas a reger o quadro imaginário do conto. O objetivo não é outro senão construir bases verossímeis, coerentes e dotadas de lógica

cognitiva – embora distintas do experimentado no dia-a-dia – que assentam os eventos incomuns do enredo.

Cometido o crime, Ezzard adota como objetivo aproveitar sua missão para agir, no passado, de forma inversa:

se tudo desse certo, *encontraria Emily viva!* E se ele invadissem a superposição da véspera e não matasse Emily, como era claro que iria matar, o crime seria desfeito.

(...)

A volta ao passado não era uma profanação de cadáveres, era sobretudo o por fim a gloriosa afirmação do livre-arbítrio. O homem finalmente estava livre do seu destino. Medir o potássio! a semivida do protactínio! Que falta de imaginação a dos cientistas! A grande prova era a prova da vida, a prova do amor! (CUNHA, 1960, p. 122-123).

Tudo, porém, acaba por caminhar como antes, e o personagem se vê condenado a repetir os mesmos erros: encontra-se com Emily, comete o crime e parte para o passado, de onde o ciclo recomeça, infinitamente.

“O dia que já passou” trata do conflito entre o arcaico, seguro em seu espaço e disposto a mantê-lo, e o novo, que não pode estabelecer lugar graças a uma resistência que se pode chamar de conservadora. Isso pode ser observado já na primeira cena do conto, pela postura de Ezzard no encontro com Emily, bem como pela tentativa de reação da mulher. Tal proposição não é desmentida pela preferência do personagem por “gravadores eletrônicos” ao “ruído infernal da respiração dos músicos”; o recurso tecnológico não é valorizado por pretensamente promover uma mudança na forma de conceber a arte, antes por uma razão estritamente prática, utilitária.



A postura que Ezzard adota ao lidar com a esposa de seu amigo remete ao pensamento patriarcal, calcado na autoridade do masculino sobre o feminino e no utilitarismo. Em dado momento, a fala do personagem chega mesmo a assumir feições estereotípicas, com menções ao suposto lugar da casa que caberia à mulher: “Vocês, mulheres (...) entregam tudo, mas pouco a pouco. E é engraçado que o primeiro lugar onde capitularam foi na cozinha! (CUNHA, 1960, p. 106-107).

O desfecho do conto apresenta, como numa fábula moral, uma punição ao personagem maligno. Que o passado triunfe e se imponha sobre a vontade de mudança constitui uma ironia: o próprio pensar do assassino, responsável pela opção de estuprar e matar, se volta contra ele. A punição sofrida pelo personagem tende a se prolongar por toda a eternidade, o que pode remeter diretamente ao cristianismo, no que concerne à danação sem fim reservada aos condenados.

Para Darko Suvin, conforme exposto em *Pour une Poétique de la Science-Fiction*, o modelo do “*happy ending*” hollywoodiano é incapaz de promover uma nova compreensão das relações entre os homens e entre eles e seu ambiente. Sustenta-se na reafirmação acrítica dos preceitos morais vigentes, que na fabulação subjagam as estruturas e as superfícies empíricas reconhecidas pelos sentidos e pelo senso comum. Superar as aparências e colocá-las em xeque não está no horizonte da fabulação própria do “*happy ending*” hollywoodiano, pelo contrário: ela estabelece uma percepção maniqueísta, que separa com clareza o Bem – recompensado, no desfecho – e o Mal – punido.

Ao personagem maligno de “O dia que já passou”, responsável por atos considerados moralmente hediondos, é reservada uma punição eterna como a do Inferno cristão. Cabe indagar se, de forma análoga ao modelo do “*happy ending*”, o conto

meramente subjuga as deficiências da estrutura patriarcal aos preceitos morais ficcionalmente elogiados. O seja, se afirma de forma consoladora que um pretense “Bem” há de sobrepujar o nocivo dado contextual transfigurado ficcionalmente.

A resposta é negativa. A conduta condenável de Ezzard não vitima apenas a ele, e não guarda espaço para que a vítima seja recompensada. Também ela se vê aprisionada no infinito ciclo destrutivo. Não há a aquietante afirmação de que tudo, no fim, se resolverá, felizes os justos e punidos os injustos. Assim, é acentuada – e não amenizada – a negatividade do dado contextual que é posto sob uma perspectiva distanciada: seus efeitos nocivos se estendem para além daqueles que o promovem, mantendo em um infundável e, portanto, estático e conservador, ciclo de negação do outro à sua liberdade de ação e pensamento.

#### 7.9. “Mobile”

O conto “Mobile” foi posteriormente aproveitado, com pequenos acréscimos que têm o humor como efeito, no livro infanto-juvenil *O Lobo do Espaço*, publicado em 1977 por Cunha. O texto se presta à classificação de “infanto-juvenil” mesmo na versão encontrada em *As Noites Marcianas*. Trata-se da narrativa de um velho “lobo do espaço”, astronauta de experiência, a seu curioso neto, que por diversas vezes o interrompe com indagações. A estrutura é afim a de outros textos primariamente destinados a leitores jovens, como as histórias do Sítio do Pica-Pau Amarelo, de Monteiro Lobato: o personagem adulto narra; as crianças ouvem e, criando um efeito de suspensão, interrompem a narrativa em momentos específicos. Pode-se propor que a estrutura procura emular a circunstância empírica de leitura, aproximando o texto de seu

leitor ideal: o jovem que pretensamente travará contato com o texto encontraria no personagem que ouve e interrompe um correlato.

A narrativa do avô é o relato de uma das muitas viagens exploratórias de seus anos de juventude. Sua equipe é composta por membros oriundos de diversas nações, pelo que sugerem seus nomes: Bastos, Vavasseur, Konovaliuk, Nikolai Ullas. O avô narra o surgimento de diversos seres constituídos de partículas de luz pairando como mobiles nos céus do planeta que, quando jovem, explorou. Impedem a comunicação com a espaçonave a aguardar em órbita e acabam por se constituir uma ameaça. A equipe conclui que o mal não é voluntariamente provocado, e preserva um senso de maravilhamento para com o desconhecido. Por fim, por meio de uma estratégia desprovida de agressividade, criam distrações para as criaturas e ganham acesso à espaçonave acima.

Embora não seja dos contos mais férteis à discussão da coletânea, oferece uma forte imagem do encontro com a alteridade, na qual o outro, sem deixar de sê-lo, é visto de maneira positiva, fonte de admiração. É significativo que os personagens cheguem a articular cognitivamente a possibilidade de um mútuo estranhamento:

“Se são evoluídos do reino vegetal”, disse eu a Vavasseur para não deixar que o silêncio se transformasse em pânico, “então nossa astrossemântica é uma ciência inútil. Já encontramos seres superiores a nós, já encontramos seres que nem eram vegetais nem animais, mas esses não são superiores ou inferiores, são totalmente diferentes, são outro reino, dentro do qual não têm sentido nossas noções de medo, amizade, morte, ciência; talvez saibam o que seja cor, alimentação, luz, Universo, mas de outra forma, de uma forma incomunicável ou ininteligível para nós. Devem ver-nos como conglomerados de substâncias químicas irredutíveis à luz, ou algo semelhante. Devem ver-nos não como os blocos sólidos que pensamos ser, mas como montículos de poeira coesa porém com bastante espaço entre cada grão.”

“Devem ver-nos como rochas”, falou Konovaliuk, “estranhas rochas, se é que existe para eles a palavra *estranho*” (CUNHA, 1960, p. 142).

Na conclusão do conto, finda a narrativa, o neto pergunta o avô qual seria o ser mais estranho já encontrado em suas viagens da juventude. A resposta, “o homem”, explica o título do conto em singular: ele próprio, o narrador experiente que já teve vários encontros com o outro, é um “móBILE”, surpreendente e estranho.

Edivaldo Marcondes Leonardo destaca, no conto “MóBILE”, o comportamento ecologicamente correto dos personagens no planeta alienígena:

Em todos os textos de Fausto Cunha existe a preocupação de não contaminar o planeta visitado. Essa é uma regra que serve para qualquer habitante do universo. Hoje nas escolas é ensinado para os alunos a preservação do meio-ambiente como fator de qualidade de vida no planeta. Fausto antecipa ações de preservação não apenas no planeta, mas no Universo. Essas dão a dimensão de suas histórias, não restrita a encontros com alienígenas maus, mas de histórias de cunho literário de boa qualidade (LEONARDO, 2007, p. 71).

Leonardo, recorrendo a uma entrevista de Fausto Cunha ao *fanzine Megalon*, propõe que o teor “educativo” do conto se relaciona com o projeto do autor de trabalhar a ficção científica nas escolas, com crianças e adolescentes. O projeto “não obteve apoio nem interesse por parte do Governo. Talvez isso explique o porquê de seu isolamento nos últimos tempos, aliado às decepções frente aos rumos da ficção científica no Brasil” (LEONARDO, 2007, p. 71).

São duas hipóteses pertinentes: a relação do cunho infanto-juvenil do conto com os projetos educativos do crítico Cunha e a frustração decorrente do fracasso de um projeto que lhe era caro. *O Lobo do Espaço*, versão ampliada de “MóBILE”, foi planejado

como uma longa série de livros protagonizados pelo personagem do título, mas nenhum outro volume foi publicado. Fracassa o projeto educacional, enfraquece o impulso criativo: *O Lobo do Espaço* é o último livro de ficção de Cunha. Tais questões serão abordadas com vagar adiante.

Cuidemos de avaliar como “MóBILE” se relaciona com os paradigmas próprios da ficção científica, e se alcança alguma particularização no gênero. Michel Butor, no ensaio “*Science fiction: the crisis of its growth*”, publicado em *SF: The Other Side of Realism*, propõe:

[A ficção científica] tem o poder de solicitar nossa crença em um cominho inteiramente novo, e é capaz de suportar, em sua descrição do possível, uma maravilhosa precisão. Mas para perceber seu poder completo, ela precisa passar por uma revolução, precisa conseguir se unificar. Precisa se tornar um trabalho coletivo, como a ciência que é sua base indispensável.

Todos sonhamos com cidades limpas e bem iluminadas, de tal forma que, quando um autor situa sua narrativa num lugar assim, ele tem a certeza de alcançar uma nota de simpatia. Mas nós nos encontramos, no estado presente da ficção científica, enfrentando uma enorme variedade de cidades do futuro mal rascunhadas, entre as quais a imaginação hesita, insatisfeita.

(...)

Agora vamos imaginar que um certo número de autores, ao invés de descrever aleatoriamente cidades mais ou menos intercambiáveis, tomassem como ambientação para suas histórias uma única cidade, nomeada e situada com alguma precisão no espaço e no tempo futuro; que cada autor levasse em conta as descrições dadas pelos outros para introduzir suas próprias ideias novas. Essa cidade se tornaria uma possessão comum, como uma cidade antiga que desapareceu; gradualmente, todos os leitores dariam seu nome para a cidade de seus sonhos e a modelariam à sua imagem.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Tradução nossa de “[*Science fiction*] has the power to solicit our belief in na entirely new way, and it is capable of affording, in its description of the possible, a marvelous precision. But to realize its full Power, it must undergo a revolution, it must succeed in unifying itself. It must become a collective work, like the science which is its indispensable basis.

We all dream of clean, well-lighted cities, so that when na author situates a narrative in such a place, He is certais of striking a sympathetic note. But we find ourselves, in the present state of SF, facing na enormous choice of barely sketched future cities among which the imagination hesitates, unsatisfied.

(...)

Há uma série de problemas nas formulações de Butor. James Blish, em “*On Science fiction criticism*”, ensaio também publicado em *SF: The Other Side of Realism*, trata de apontá-los. Blish ampara suas críticas em uma publicação anterior do ensaio:

“*Science fiction: the crisis of its growth*” (*Partisan Review*, Outono de 1967), de Michel Butor, tem duas deficiências sérias: dá uma impressão completamente errônea do estado presente do gênero<sup>28</sup>, e propõe um curso futuro para ele que destruiria o interesse de todos em escrevê-lo ou lê-lo.<sup>29</sup>

A respeito da primeira deficiência, Blish assinala que Butor não se ampara na avaliação de autores contemporâneos à escrita do ensaio, o que acaba por invalidar sua crítica às “cidades do futuro mal rascunhadas”. Tais críticas, segundo Blish, não se sustentam no confronto com os textos literários produzidos tanto naquele momento quanto anteriormente. Quanto à segunda deficiência, a criação de uma cidade compartilhada por vários autores, considera totalitária e capaz de prolongar fórmulas:

A prescrição cristalizaria os piores elementos convencionais da ficção científica comercial – sua fraqueza de imaginação e sua tendência a convencionalizar o futuro – em um conjunto de dogmas. (...) [O ensaio de Butor] é uma curiosa espécie de crítica que quer não apenas o

---

*Now let us imagine that a certain number of authors, instead of describing at random more or less interchangeable cities, were to take as the setting of their stories a single city, named and situated with some precision in space and in future time; that each author were to take into account the descriptions given by the others in order to introduce his own new ideas. This city would become a common possession to the same degree as an ancient city that has vanished; gradually, all readers would give its name to the city of their dreams and would model that city in its image” (BUTOR, 1971, p. 164-165).*

<sup>28</sup> Considerando que a publicação original do ensaio de Butor é de 1967, o momento “presente” é a década de 1960 – na qual, lembremos, *As Noites Marcianas* foi publicado.

<sup>29</sup> Tradução nossa de “*Michel Butor’s ‘Science fiction: the crisis of its growth’ (Partisan Review, Fall 1967) has two serious deficiencies: it gives a completely misleading impression of the present state of the genre, and it proposes a future course for it which would destroy everyone’s interest in either writing or reading it*” (BLISH, 1971, p. 166).

futuro, mas que a ficção sobre o futuro seja posta em uma camisa-de-força.<sup>30</sup>

Ambos os ensaios foram publicados antes do que Mark Bould chama de “evento Suvin”. Hoje, com um referencial teórico-crítico mais estabelecido, é possível afirmar que a prescrição de Butor inviabilizaria a promoção do distanciamento cognitivo: a cidade a ser compartilhada por toda a ficção científica seria por demais familiarmente conhecida pelos leitores, e o distanciamento propriamente dito não se estabeleceria. Há um série de “universos compartilhados” na ficção científica, como o brasileiro “Intempol”<sup>31</sup>, mas a crítica à proposição de Butor não se estende a eles: aspirando uma totalidade, o autor demanda que toda a ficção científica recorra um mesmo quadro imaginário.

Retornemos, por fim, a “Móbile”. O quadro imaginário do conto, embora distanciado da realidade experimentada pelos nossos sentidos, guarda uma confortável familiaridade: é ambientado no chamado “futuro de consenso”. Segundo James Gunn, citado em tradução de Roberto de Sousa Causo:

A história do futuro abarca a conquista do espaço pelo homem e sua colonização da lua e dos planetas, sua luta para alcançar as estrelas mais próximas, seguida pela ascensão e queda do Império galáctico humano, um período medieval, e a redescoberta da galáxia humana e da variedade de formas e sociedades humanas nas quais se desenvolvera a humanidade.

O consenso existia na convicção não de que o homem necessariamente iria alcançar os planetas e as estrelas, mas de que ele deveria, e qualquer coisa que o afastasse desse objetivo era ruim não

---

<sup>30</sup> Tradução nossa de “*The prescription would freeze the very worst elements of routine commercial science fiction – its paucity of imagination and its tendency to conventionalise the future – into a set of dogmas. (...) [Michel Butor’s] is a curious sort of critic who wants not only the future, but fiction about the future to be put in a straight-jacket*” (BLISH, 1971, p. 170).

<sup>31</sup> Universo ficcional concebido por Octávio Aragão e compartilhado por diversos autores em contos e histórias em quadrinhos.

só em si mas porque ela seria uma frustração do destino do homem (GUNN apud CAUSO, 2003, p. 70).

As narrativas que aderem ao futuro de consenso compartilham, portanto, não necessariamente um universo ficcional, mas uma convicção acerca da realidade – convicção, observemos, em sincronia com o momento histórico em que começam a surgir tais narrativas, o da corrida espacial. Pode-se indagar se, nesse traço em comum a delimitar o quadro imaginário, o futuro de consenso pode replicar o problema da proposição de Butor sobre o futuro da ficção científica e decair para uma convencionalização familiar e, conseqüentemente, avessa ao distanciamento. “Móbile”, recorrendo ao futuro de consenso, corre o risco de minimizar tanto o distanciado quanto o cognitivo que deveriam se ver em interação?

A resposta é negativa. Faz-se necessário observar que o futuro de consenso é menos delimitado que a cidade compartilhada sugerida por Butor. Em torno de uma constante, a convicção de que o homem conquistará às estrelas, o quadro imaginário pode ser configurado de diversas maneiras. Na conclusão de “Móbile”, por exemplo, a convicção própria do futuro de consenso é manejada de forma particular. O Lobo do Espaço, afinal, desfrutou do esplendor da chegada do homem às estrelas apenas para reafirmar a estranheza do homem: cruzou o espaço e ampliou seus horizontes apenas para desvendar algo que sempre lhe foi próximo. De certa forma, a conclusão do conto pode ser lida em analogia com o próprio distanciamento cognitivo: o protagonista alcança uma perspectiva distanciada para compreender de forma nova o familiar.



### 7.10. A vela que o mundo apagou”

“A vela que o mundo apagou” também maneja o tópico da alteridade, no conflito entre diferentes formas de expressão posto em cena. O conto é construído como a resenha crítica de um livro imaginário, *A Vela Que o Mundo Apagou*, escrito por W. Korwi, configurando uma apropriação dos “ensaios ficcionais” ou “ficções ensaísticas” da coletânea *Ficções*, de Jorge Luis Borges.

Lê-se, no topo da página inicial, “Livros Recebidos” e, logo abaixo, o título da obra resenhada. O texto que segue emula de forma estrita um discurso que não é tradicionalmente ao literário: o narrador é um articulista imaginário. O parágrafo seguinte, repleto de adjetivos engrandecedores, delimita a importância da obra e do intelectual nela analisado:

Acaba de aparecer em nossa língua a tradução do já famoso livro de W. Korwi, *A Vela Que o Mundo Apagou*, em que se narra a espantosa história da vida de um dos maiores gênios – talvez o único gênio verdadeiro – da Humanidade. Podemos dizer que nada devemos a Thomas Muliro e no entanto, *quando olhamos em torno*, vemos que poderíamos dever tudo a ele, porque pelo menos tudo isso fora previsto em suas teorias ou estava nelas implícito (CUNHA, 1960, p. 161, grifo nosso).

O leitor de Fausto Cunha tem acesso ao futuro imaginário de forma lacunar e incompleta, dado que o mundo que se vê “quando olhamos em torno” é familiar para o leitor futuro a quem ficcionalmente a resenha se dirige e, de acordo com essa lógica, não demanda maiores descrições. As normas de verossimilhança não se abalam: o narrador, o articulista imaginário, se dirige ao homem do futuro que é seu

contemporâneo: menciona apenas o que seria de interesse desse leitor e evita redundâncias.

O articulista, desde o primeiro parágrafo, se mostra favorável a Thomas Muliro. Defendendo o valor do físico esquecido, ele se posiciona ao lado dos vencidos e propõe que atenção seja dada também ao que não é tradicional e oficialmente endossado. O pensamento conservador se opõe ao projeto de Henri Janin, um pesquisador dedicado a retirar Muliro das margens da história. Seu principal adversário é Georg Mirtenbaum, “uma das maiores autoridades em Ernst Appel” (CUNHA, 1960, p. 171), personagem que incorpora o pensamento tradicional. Appel é, no quadro imaginário de “A vela que o mundo apagou”, o vencedor do Prêmio Nobel de Física em 1991, graças a uma teorização já intuída décadas antes pelo esquecido africano Thomas Muliro. Mirtenbaum nega o valor de Muliro e se posiciona ao lado dos vencedores:

Georg Mirtenbaum, uma das maiores autoridades em Ernst Appel, diz que a teoria de Muliro praticamente não tem validade científica, sendo uma simples tecla de retrocesso (*Ruckschalttaste*) da teoria apeliana. “A constante Appel-Muliro é, a rigor, apenas a constante Appel. Na física e na matemática não há lugar para sentimentalismos”. Diz Mirtenbaum que a Muliro falecia capacidade de teorização; retrucando aos que vêem em Muliro um revolucionador das leis da mecânica, escreve que ninguém pode revolucionar o que ignora (CUNHA, 1960, pp. 171-172).

O narrador segue favorável ao autor de *A Vela Que o Mundo Apagou*, W. Korwi. Que a contribuição de Appel seja sistematizada e a de Muliro, repleta de lacunas, não lhe parece um problema:

Muito mais ponderado, diz Korwi que Mirtenbaum parece não compreender que a grandeza de Muliro não é feita com pedaços da grandeza de Appel. Um não diminui o outro. Engrandecem-se mutuamente. Que Ernst Appel desconhecia a existência de seu predecessor é fato mais do que provado. Podiam inclusive ter sido contemporâneos na descoberta da lei. Descobertas e experiências muito sutis já foram feitas simultaneamente em lugares distintos do mundo por cientistas que se ignoravam (CUNHA, 1960, p. 172).

Se as contribuições de ambos os físicos são de valor, por que Muliro é esquecido? São várias as respostas possíveis. Primeiramente, os poucos que tiveram contato com a teoria de Muliro a consideraram imprecisamente demonstrada. A forma de apresentação, é dado a entender, escapava à sistematização demandada pela comunidade científica. A exigência incondicional de tal sistematização, bastante apegada a um pensamento utilitário, acaba por impedir que a teoria de Muliro alcance a devida repercussão. “Gênio da abstração” (CUNHA, 1960, p. 171), o físico africano era dono de um pensamento que não podia ser contido em moldes pré-estabelecidos.

Já Appel, que vence o Nobel, se presta melhor ao utilitarismo:

Se veio a ofuscar a Einstein, foi menos pelo brilho de suas idéias, que, como ainda hoje, está apenas ao alcance de meia dúzia (bastando dizer que, segundo Mirtenbaum, sua teoria é indemonstrável fora da matemática appeliana), do que pela aplicação prática, de que ele próprio se encarregou. A primeira notícia do que viria a ser a maior revolução do pensamento matemático e, por extensão, de toda a ciência humana, foi dada por dois ou três jornais da Europa, num canto de página. Agonizava o império do petróleo, estava fechado o ciclo do átomo como fonte de energia – e o mundo não o sabia, levaria ainda anos para sabê-lo (CUNHA, 1960, p. 163).

A prematura morte de Muliro, acontecida antes que ele pudesse ser ouvido, é outra razão para seu esquecimento. Muliro morre no ostracismo em 1961 e apenas

décadas depois, por acaso, começam a vir à tona os reais motivos de seu assassinato. O esforço de um homem, apenas, é responsável por tanto:

O ambicioso policial que descobrira o assassinio de Muliro descobriu também o mandante e, seguindo o fio até a ponta do novelo, terminou em negócios petrolíferos. Uma inesperada tentativa de suborno e sua ulterior demissão da polícia levaram Samuel Fitzgibbon a fazer a si mesmo essa pergunta que lhe traria dinheiro e celebridade: “Quem era esse Muliro?” Era um espírito frio e analítico, Samuel Fitzgibbon, sem qualquer tendência para o desespero e com a infinita paciência dos dissecadores de insetos (CUNHA, 1960, p. 165).

Estariamos, assim, diante da “conspiração contra um gênio” de que fala o biógrafo de Muliro, Janin. A teoria do africano, nunca explicitada em “A vela que o mundo apagou”, parece se referir a fontes de energia alternativa que tornariam obsoleta a indústria petrolífera. Se na época de Muliro esta ainda se sustentava e procurava calar alternativas ao petróleo, na de Appel, não. O vencedor do Nobel elaborou sua teoria num momento histórico favorável; Muliro, não.

Por fim, há um motivo incontornável para o esquecimento de Muliro, insinuado em “A vela que o mundo apagou”: sua origem na periferia cultural do mundo e a cor de sua pele, negra. O preconceito o perseguiu durante sua vida, como pode ser exemplificado pela passagem do texto que relata “um dos enigmas que não foram ainda decifrados” (CUNHA, 1960, p. 167), sua presença em Cabo Cañaveral:

A passagem de Muliro pela base de Cabo Cañaveral não deve ter tido maior importância, porque praticamente não ficou registrada. É bem provável que a presença daquele rapazola negro não fosse particularmente agradável para seus companheiros brancos (CUNHA, 1960, pp. 167-168)

Assim, ainda que a passagem de Muliro pela base norte-americana fosse da maior importância, não teria sido devidamente registrada. A Muliro não foi oferecida alternativa além do esquecimento, da exclusão.

Tratemos da relação entre o conto e dada poética borgiana. Lendo o prólogo de *Ficções*, Joana Luíza Muylaert de Araújo propõe:

[O] que pode desorientar o desavisado leitor é o deliberado apagamento dos limites entre os “livros imaginários” (aqueles que o leitor simula que existem) e “narrativas” preexistentes, às vezes de autoria desconhecida (aqueles sobre os quais Borges afirma ser apenas um “outro autor”, um a mais). (...) O que ele nos sugere é que, em vez de criar enredos e personagens como se fossem novos, mais “engenhoso” (não mais original, devemos insistir) seria “simular que essas histórias (com seus enredos e personagens, nossos velhos conhecidos) já existem (pois o que importa não é de fato terem existido ou não, mas a simulação, “o fazer de conta que” e, humildemente, comentá-las (ARAÚJO, 2005, pp. 75-76).

Dessa forma, uma leitura de “A vela que o mundo apagou” à luz da sugestão de Borges pode fazer notar a presença de uma dupla simulação, um duplo “fazer de conta que”: o texto simula, em um movimento, tanto um livro a ser resenhado quanto a escrita de Borges. No texto, Borges (um autor real) e W. Korwi (imaginário) são, nesse sentido, equiparados: ambos são passíveis de comentário. O livro imaginário é comentado abertamente; a poética borgiana, de forma velada.

“A vela que o mundo apagou” fala da complementaridade entre duas formas de expressão. Apesar da percepção por parte do narrador de que o esquecimento de Muliro é um grande erro, não há rancor para com aquele que se insere na cultura oficial. O narrador defende Muliro, mas não chega a refutar o valor de Appel: cada um é avaliado

de acordo com suas especificidades. Ambos, segundo ele e o autor imaginário resenhado, se enriquecem mutuamente. Tanto o esquecido quanto o oficializado devem ser conhecidos para que se atinja uma compreensão maior, especialmente porque as contribuições de um e de outro se confundem a ponto de tornar indistintos os limites. No deslimite entre ficção e ensaio, o tema da complementaridade e da indistinção entre diferentes expressões se relaciona com a forma, em “A vela que o mundo apagou”.

A conciliação promovida no livro imaginário *A Vela que o Mundo Apagou*, à qual o narrador adere, tem o interesse de reconstruir a história. Assim, ainda que não dê mostras de rancor para com aquele que conseguiu uma inserção na história (Appel), não coaduna com o ponto de vista canônico (representado por Mirtenbaum) e sua demanda por uma narrativa histórica linear. O dado traz à tona a sugestão de Suvin para uma ficção científica contemporânea que promova uma verdade dinâmica favorável à percepção de distintas e paralelas manifestações culturais.

Recentemente, publiquei o ensaio “Fausto Cunha e ‘A vela que se apagou’”<sup>32</sup>, cuja escrita provocou as reflexões traçadas acima. Ainda nele, foram discutidos comparativamente os narradores de “A vela que o mundo apagou” e de “Pierre Menard, autor do Quixote”. No texto de Borges, o narrador se revela por demais comprometido com um grupo (o da condessa de Bagnoregio) e hostil a outro (o de Madame Bachelier), pondo em xeque sua confiabilidade. No de Cunha, o narrador adota um tom conciliatório: defende Muliro, mas não deixa de assinalar o valor de Appel. Por um lado, há a perda de um possível nível de leitura, dada a confiabilidade do narrador; por outro, é enfatizado o eixo temático do conto, referente ao olhar retroativo que procura compreender as particularidades dos esquecidos.

---

<sup>32</sup> Na revista *Papéis*, do Departamento de Letras da UFMS.

Relações de afinidade podem ser estabelecidas entre “A vela que o mundo apagou” e outros contos de *Ficções*, como “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”. A diferença essencial é o narrador de Cunha, posicionado em um futuro imaginário. Dessa posição distanciada, são avaliados eventos que têm suas raízes no presente do autor – Muliro é assassinado em 1961, apenas um ano à frente da publicação de *As Noites Marcianas*. Ainda que voltado para o futuro, distanciada, “A vela que o mundo apagou” trata de sua contemporaneidade.

No ofício crítico, Cunha também tratava de Borges frequentemente, como no ensaio “Introdução a Borges como Deus e como Labirinto”, incluído no volume *A Luta Literária*. Trata-se de uma indicação de que Cunha tinha Borges entre os autores que lia e relia, dado já aparente na configuração de “A vela que o mundo apagou”. Se Borges era um parâmetro para Cunha, não seria pertinente ler o conto como “realismo mágico”, chave interpretativa tradicionalmente adotada na abordagem do argentino, ao invés de “ficção científica”?

Para responder ao questionamento e afirmar que o conto pode ser abordado tanto como ficção científica quanto como realismo mágico, é preciso escapar a uma percepção linear, cartesiana, da produção literária: ela não precisa ser uma coisa ou outra, pode conter algo de ambas simultaneamente. A categorização genérica não deve ser tomada como um fim, mas como um caminho para atingir uma maior percepção do texto literário: é provisória e deve se subordinar ao texto, abrindo-lhe as possibilidades interpretativas. Cada abordagem, desde que avessa à tentativa de fechar os caminhos sugeridos pelo texto literário, pode servir produtivamente a uma nova compreensão dele. Além disso, realismo mágico e ficção científica não são distantes como pode

parecer - é o que sugere a reverência de Borges a autores como Ray Bradbury e H. G. Wells<sup>33</sup>.

Cabe mencionar que um elemento do enredo de “A vela que o mundo apagou” já havia aparecido anteriormente em *As Noites Marcianas*, no conto “Regresso”. O ponto de ligação entre os dois contos é a teoria cunhada, em “A vela que o mundo apagou”, por Muliro e Appel – o esquecido e o oficializado. Em “Regresso”, “um desdobramento da lei do espaço-energia de Appel-Muliro” (CUNHA, 1960, p. 59) possibilita a viagem do astronauta brasileiro, na qual ele embarca como herói e retorna como santo. Uma imagem da complementaridade (a expressão Appel-Muliro, que agrega o esquecido ao canonizado) serve de instrumento para um brasileiro alheio a suas próprias origens. Duas delas, representadas pela teoria cunhada pelo europeu Appel e pelo africano Muliro, permitem, quando juntas, que o brasileiro Pedro Santos cumpra o papel a ele reservado na narrativa. O uso que o astronauta faz da junção de Appel a Muliro pode ser pensado como uma mútua cooperatividade entre diferentes configurações do outro. Cunha apresenta uma circunstância em que tal cooperação torna possível para um brasileiro um olhar acerca do passado, do futuro e, por fim, de seu lugar no mundo.

---

<sup>33</sup> Conforme pode ser observado nos prefácios que o argentino escreveu para *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury, e *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells.



## 8. *As Noites Marcianas*: uma ficção científica brasileira

Reafirmam-se, com a discussão conto a conto, a heterogeneidade formal e a homogeneidade temática de *As Noites Marcianas*. Cuidemos de explicitar ambas nos próximos parágrafos.

Apenas os contos “Chamavam-me de monstro”, “Móbile” e “A vela que o mundo apagou” escapam de um narrador heterodiegético que modifica sua distância conforme a conveniência da fabulação. Demandando um olhar mais atento à interação entre forma e tema, tal predominância não se revela repetitiva ou, por assim dizer, banal: a diversa distância tomada pelo narrador, interagindo com o tema que de sua configuração não se dissocia, alcança resultados também diversos. A configuração do narrador, em *As Noites Marcianas*, se revela produtora de sentido. Munidos de considerações anteriormente traçadas, exploremos o ponto, a começar pelos sete exemplos de narradores heterodiegéticos da coletânea.

Em “61 Cygni”, a mudança na perspectiva narrativa à conclusão do conto sinaliza o apagamento da identidade pregressa da protagonista; em “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra” e “Retorno”, a proximidade que o narrador toma dos protagonistas expõe um descompasso entre a realidade e sua apreensão, perturbando as fronteiras entre o familiar e o estranho; em “*Stella Matutina*”, a mesma proximidade serve a um questionamento da realidade sensível; em “O dia que já passou”, a ausência de comentários por parte do narrador possibilita a configuração plena do tema e põe em pauta a condenável moralidade do protagonista, este cujas justificativas para o crime cometido são apresentadas segundo sua própria perspectiva; em “Cai uma folha em Setembro”, o narrador se posiciona estrategicamente, na

tentativa de ocultar o engano do protagonista até que ele próprio o descubra; em “O anzol e os peixes”, o narrador apenas se revela opinativo à conclusão, impondo um olhar irônico à perturbadora história de sucesso até então narrada.

“Móbile”, intercalando heterodiegese e homodiegese, segue um modelo comumente associado à literatura infanto-juvenil – a narração em terceira pessoa cede espaço para que o adulto conte sua história, em primeira pessoa, à criança que atentamente escuta. Embora talvez seja o conto em que a forma interaja mais tenuamente com o tema, uma avaliação que lhe respeite as particularidades há de pôr em relevo não o aparente convencionalismo estrutural, mas a subversão de um modelo narrativo dentro de seus próprios termos, por meio da inversão do olhar promovida pelo explorador da terra estranha, à conclusão. O vínculo com uma convenção aparentemente estanque, assim, guarda uma ambiguidade que não necessariamente a questiona, mas renova e acrescenta dinamismo a sua configuração.

“Chamavam-me de monstro” e “A vela que o mundo apagou” são os contos formalmente mais atípicos da coletânea, ambos exemplos de homodiegese. Conforme já discutido, no primeiro conto a instabilidade estrutural do narrador configura a perda de sua identidade; no segundo, a adoção de determinada poética de Borges se relaciona com o tema da complementaridade entre distintas formas de conceber o mundo.

Um dado que resta a ser discutido, que pode ser observado com base na análise anteriormente traçada, conto a conto, é a recorrência de motivos religiosos em sua maioria inclinados ao cristianismo. Lembremos quais são: em “61 Cygni”, a imagem da rosácea e suas possíveis implicações interpretativas; em “Retorno”, o protagonista (não sem motivo chamado Santos) é como que santificado e visto como o messias que retorna; em “Cai uma folha em Setembro”, um pretense ser divino é desmistificado e se

revela uma reflexo do próprio crente; em “*Stella Matutina*”, dizeres bíblicos ajudam a esclarecer a singular posição de seu protagonista; em “O dia que já passou”, o responsável por atos condenáveis recebe uma punição eterna; e em “A vela que o mundo apagou”, o narrador destaca que a história do físico esquecido pode ser considerada “a mais espantosa história depois da de Cristo” (CUNHA, 1960, p. 162).

A recorrência não deve ser relacionada a uma insuspeita inclinação conservadora no âmbito temático de *As Noites Marcianas* – seria apressado relacionar a abordagem ficcional de motivos religiosos diretamente a um pretensão teor conservador. Aliás, a coletânea dá mostras do contrário: configura um elogio à alteridade, por meio de um olhar favorável ao dinamismo e, portanto, avesso à configuração estática reclamada pelo conservadorismo. O exemplo mais destacado de que a adoção de preceitos cristãos não entra em conflito com o questionamento da realidade sensível – traço marcadamente não conservador – é o conto “Stella Matutina”: como matéria para ficção, uma citação bíblica desemboca no reforço à crítica da indústria cultural e da guerra por ela fomentada. Não há contradição ou, no plano ficcional, transição entre o novo e o antigo (ou entre a mudança e o ímpeto de contê-la); há uma conciliação.

Conforme foi observado anteriormente, o confronto com o outro se apresenta como o motivo central da coletânea. O motivo é explicitamente abordado em “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”, “Chamavam-me de monstro”, “61 Cygni”, “Regresso”, “Cai uma folha em Setembro”, “Mobile” e “A vela que o mundo apagou”, enquanto “*Stella Matutina*”, “O anzol e os peixes” e “O dia que já passou” constituem um elogio à alteridade por outra via, apresentando como negativas as circunstâncias em que o outro, reificado e ignorado em suas vontades, não é mais do que um meio para alcançar fins egoístas. Mas a abordagem ficcional do motivo da alteridade é particular de *As Noites Marcianas* ou da ficção científica como um todo?

Percepções de John Rieder, em *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, podem ser de auxílio na procura por uma resposta. Para o autor, é em estreita relação com o discurso colonial que a ficção científica emerge como um gênero literário reconhecível. O discurso colonial tem como um de seus problemas centrais “se o outro exótico é compreendido apenas como uma projeção distorcida do observador, e, sendo esse o caso, como o observador pode ocupar uma perspectiva mais apropriada, menos ego- e etnocêntrica”<sup>34</sup>. Segundo Rieder, a “primeira” ficção científica permanece dentro da estrutura ideológica e epistemológica do discurso colonial, mas o manipula internamente:

(..) o romance de ficção científica, enquanto no interior do quadro ideológico e epistemológico do discurso colonial, exagera e explora suas divisões internas. Embora não desmistifique a visada colonial trazendo-a para o contato com a história, como faria a auto-etnografia, a ficção científica ainda torna distanciada tal visada. Para tanto, a ficção científica reverte a direção do anacronismo da visada colonial – a ficção científica apresenta um possível futuro ao invés de um passado – e faz com que a diferença hierárquica entre observador e observado alterne entre os pólos do sujeito e do objeto, com cada alternância potencialmente questionando e recodificando a estrutura discursiva da verdade científica, da certeza moral e da hegemonia cultural<sup>35</sup>.

Na perspectiva de Rieder, o gênero não apenas coloca em suspenso e propõe alternativas ao discurso colonial, mas é basilar e essencialmente vinculado a ele: “[o colonialismo] é parte da textura do gênero, um componente persistente e importante de

---

<sup>34</sup> Tradução de “*wheter the exotic other is being understood only as a distorted projection of the observer, and if that is the case, of how the observer can come to occupy a more appropriate, less ego- and ethnocentric perspective*” (RIEDER, 2008, p. 68).

<sup>35</sup> Tradução de “*(...) the science fiction novel, while staying eithin the ideological and epistemological framework of the colonial discourse, exaggerates and exploits its internal divisions. Although it does not desmistify the colocial gaze by bringing it into contact with history, as autoetnography would, nonetheless it estranges the colonial gaze by reversing the direction of the gaze’s anachronism – science fiction pictures a possible future instead of the past – and setting the hierarchical difference between observer and observed swinging between the poles of subject and object, with each swing potentially questioning and recoding the discursive framework of scientific truth, moral certitude, and cultural hegemony*” (RIEDER, 2008, p. 10).

suas deslocadas referências à história, de seu engajamento na produção ideológica e de sua construção do possível e do imaginável”<sup>36</sup>. Portanto, o discurso colonial, uma forma de racionalizar, de formalizar a circunstância de contato com o outro, é constitutivo do gênero. Rieder se refere especificamente ao que ele chama de “primeira” ficção científica, aquela em que o discurso colonial se amarra à textura do gênero com maior firmeza, mas é importante destacar que o elemento é tomado como “persistente”, o que nos leva a propor que as estratégias de desfamiliarização ou distanciamento conduzem, ainda na ficção científica contemporânea, a deslocamentos em como são percebidos o mesmo e o outro, o familiar e o estranho.

Cabe assinalar, assim, não apenas que *As Noites Marcianas* coloca o problema da alteridade em posição central, mas também o feitiço e as implicações de tal atitude. Trata-se de um caminho para compreender o que a coletânea acrescenta a paradigmas genéricos instituídos. A questão se relaciona com o projeto estético de *As Noites Marcianas*, a constituição de uma ficção científica brasileira.

Para Ginway, “a ficção científica, por causa de suas ligações com a ciência e a tecnologia, é o veículo ideal para o exame da percepção e do impacto cultural do processo de modernização no Brasil” (GINWAY, 2005, p. 13), este cuja retórica é incorporada pela cidade de Brasília, “um símbolo altamente visível do desejo do Brasil de romper com seu passado rural, colonial e baseado na agricultura” (GINWAY, 2005, p. 22). Tomando como ponto de partida a percepção, é possível investigar o entranhamento do dificultoso processo de modernização brasileiro em *As Noites Marcianas*. Exploreemos o dado contextual.

---

<sup>36</sup> Tradução de “it is part of the genre’s texture, a persistent, important component of its displaced references to history, its engagement in ideological production, and its construction of the possible and the imaginable” (RIEDER, 2008, p. 15).

No Brasil, país situado à margem dos padrões homogeneizadores de desenvolvimento, o processo de modernização se dá de maneira peculiar. Em conferência proferida em 1959 e compilada no volume *Mudanças Sociais no Brasil*, Florestan Fernandes propõe, acerca da modernização industrial no País, que

as condições econômicas e socioculturais internas não continham elementos que possibilitassem a transplantação literal das técnicas, instituições e valores, pertinentes aos modelos ideais de organização e de exploração econômicas da empresa industrial. Eles foram reproduzidos, mas na escala em que o permitia a situação histórico-social brasileira. Ou seja, passando por processos de reinterpretação e de reintegração cultural que acarretaram, em regra: perda da eficácia instrumental das técnicas; empobrecimento do poder organizatório e dinâmico das instituições; e redução, em superfície e em profundidade, dos influxos morais dos valores no comportamento humano, nos diferentes níveis da empresa industrial (FERNANDES, 2006, p. 69).

Assinalada a frequente exploração, na ficção científica, de temas relacionados às ciências e suas tecnologias, é de interesse traçar relações entre o descompasso vindo da tentativa de implantação de um modelo industrial pré-estabelecido, sem a devida atenção às condições materiais brasileiras, e textos nacionais do gênero. Mary Elizabeth Ginway, no ensaio “Um modelo para analisar a ficção científica do Terceiro Mundo”, aborda o feitiço do gênero no Brasil durante os anos de 1960:

a ficção científica escrita no Brasil durante esse período tende a ser humanística e descrente das mudanças forjadas pela tecnologia e a cultura tecnológica. Essas preocupações provam ter uma base na realidade quando, começando em 1964, a ditadura militar impõe políticas de modernização numa escala sem precedentes (GINWAY, 2010, p. 24).

É significativo, assim, que os textos discutidos por Ginway no ensaio em questão evitem a colocação da tecnologia como passível de impulsionar, gerar ou manter utopias. Trata-se de um caso distinto do que ocorre na ficção científica que encara com otimismo e empolgação os avanços científicos e as tecnologias deles decorrentes.

À luz dos apontamentos citados de Florestan Fernandes, é preciso assinalar que, embora as circunstâncias se agravem sobremaneira a partir de 1964, a própria implantação do modelo industrial de produção se deu, no País, de forma problemática, deficitária. A precariedade de tentativas “modernizadoras” no País encontra paralelos com *As Noites Marcianas* menos no temor para com os resultados vindouros de um contexto indesejável do que na transfiguração ficcional de um descompasso, um desarranjo com relação a padrões homogeneizadores.

Brasília é inaugurada em 1960, também o ano de publicação de *As Noites Marcianas*. James Holston, em *A Cidade Modernista*, lê a construção de Brasília como uma maneira de não combater o que havia de conflituoso no País. A fundação da cidade teria como objetivo criar um lugar de deslocamento do humano, sobre o qual prevaleceria o elemento urbanístico. Em torno do projeto centralizador, com ares de excelência, as precariedades do Brasil desapareceriam:

Num movimento intencional, consciente, coreográfico, Brasília começa: uma via expressa de carowze pistas irrompe, ruidosa, diante dos olhos e arremessa o visitante na proclamada Nova Era do Brasil.

Brasília foi construída para ser mais do que o simples símbolo dessa nova era. Seu projeto e sua construção tinham a intenção de *criar* essa nova era, transformando a sociedade brasileira. (...) [Há] duas premissas paralelas dessa inversão do desenvolvimento – uma inversão pela qual a forma e a organização urbanas são consideradas como instrumentos de mudança social. A primeira premissa é a de que o plano para uma nova cidade pode criar uma ordem social segundo a

sua imagem; ou seja, uma ordem baseada nos valores que inspiraram o projeto. A segunda premissa projeta a primeira como um plano de mudança no conteto do desenvolvimento nacional. Propõe que a nova cidade venha a ser um modelo de práticas sociais radicalmente diferentes. Sustenta que, se esse modelo puder servir como exemplo de progresso para o restante da nação, seria então possível não apenas generalizar suas inovações, mas também impelir o país como um todo em direção ao futuro planejado que ele corporifica (HOLSTON, 2005, p. 12).

O projeto não tem sucesso, já que “os paradoxos da prática da construção desse futuro subvertem suas premissas utópicas” (HOLSTON, 2005, p. 3). Assim, “embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil, que se pretendia negar” (HOLSTON, 2005, p. 30).

Holston frisa o destaque dado a Brasília no Programa de Metas para o desenvolvimento do país de Juscelino Kubitschek:

(...) em 1955 a ideia de Brasília encontrou pleno eco na campanha presidencial de Juscelino Kubitschek. Ele iniciou sua candidatura com o compromisso de construir a nova capital. Depois de sua eleição, atender esse compromisso tornou-se o principal projeto de sua administração (1956-61), a “meta-síntese”, como ele a chamava, de se Programa de Metas para o desenvolvimento do país. (...) Por várias razões, Kubitschek deu a Brasília prioridade máxima em seu programa. Em primeiro lugar, ele argumentava que a construção da capital daria origem tanto à integração nacional (“integração pela interiorização” era um de seus slogans) como ao desenvolvimento regional, levando o mercado nacional às regiões de economia de subsistência. Em segundo lugar, ele sustentava que Brasília iria produzir tanto um novo espaço nacional como uma nova época para o país, incorporando o interior à economia e sendo ao mesmo tempo o marco decisivo na trajetória temporal do país rumo à sua emergência como uma grande nação (HOLSTON, 2005, p. 25).

O programa desenvolvimentista de Kubitschek começa a ser propagandeado, segundo Holston, desde 1956, aparecendo “em publicações tão diferentes como



cartilhas de escola primária e relatórios governamentais sobre desenvolvimento regional” (HOLSTON, 2005, p. 26). A inauguração de Brasília deve ser compreendida, assim, como o momento de culminância de um projeto já em curso há quatro anos.

*As Noites Marcianas* é marcado antagonicamente por esse “espírito da época” que confere um caráter centralizador ao progresso técnico. Em um momento em que é propagandeada a ordenação da sociedade por elementos urbanos, econômicos e burocráticos, a coletânea põe em cena impossibilidades práticas de que o avanço material equivalha a um avanço de benefícios ao homem.

Na ficção científica, a reação humana frente ao avanço científico e tecnológico tem sido abordada de diversas formas: com temor para com possíveis usos da tecnologia, esperança de que ela poderá resolver os problemas do homem ou, como é o caso de *As Noites Marcianas*, pondo em pauta uma noção de desarranjo entre o elemento humano e o tecnológico. Como um todo, a coletânea configura esteticamente uma visada contrária ao projeto desenvolvimentista contemporâneo à publicação.

Em “A vela que o mundo apagou”, o ponto pode ser observado com maior clareza. O conto em muito se distancia de uma visão do avanço científico e das tecnologias decorrentes como instâncias centralizadoras, em torno das quais o homem se reúne e atinge a ordem, ou a utopia da ordem. Pelo contrário, o avanço científico é apresentado como extremamente difuso, com contribuições advindas de lugares diferentes. Centralizadores, sim, são os interesses privados que adiam o reconhecimento do físico marginalizado, o africano Thomas Muliro.

Em “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”, “Regresso”, “O anzol e os peixes” e “O dia que já passou” o avanço técnico não resulta em benefícios para os protagonistas, pelo contrário: se a tecnologia avançada é incapaz de

auxiliar o marciano do primeiro conto, nos outros ela é responsável ou colabora para a derrocada dos personagens. Em “Mobile”, as espaçonaves que cruzam galáxias permitem o contato de inúmeras raças alienígenas, feito que é sensivelmente diminuído se o homem continua a ser visto como o mais estranho e curioso de todos os seres do universo.

Os contos da coletânea que não se enquadram com plenitude nessa chave interpretativa são “Chamavam-me de monstro”, “61 Cygni”, “Cai uma folha em Setembro” e “*Stella Matutina*”. Quanto aos três primeiros, a própria ausência de um vínculo estreito entre a narrativa e o impacto do avanço tecnológico no homem deve ser assinalada: abandonando o vínculo, os contos se distanciam de estereótipos acerca da ficção científica, segundo os quais o gênero necessariamente transfigura ficcionalmente questões relacionadas ao avanço científico. “*Stella Matutina*”, embora não possa ser discutido por meio dos paradigmas típicos do gênero, não deixa de apresentar negativamente o apuro técnico que permite a construção de uma imagem enganosa do protagonista.

Para Ginway, a ficção científica brasileira dos anos de 1960 é, “na maior parte, (...) antitecnológica e apolítica, como um modo de afirmar os mitos da identidade brasileira” (GINWAY, 2005, p. 14). Dado o recorte deste trabalho, não cabe traçar análises dos autores da Primeira Onda a fim de investigar a pertinência da generalização de Ginway, mas certamente *As Noites Marcianas* não pode ser chamado de apolítico.

Compreender o que poderia ser chamado de “apolítico” é uma tarefa dificultosa: a obra literária não pode ser compreendida desvinculadamente de seu contexto de produção, e assim necessariamente possui uma “dimensão política”. O próprio esquivar dessa dimensão, em um texto aparentemente alienado do que o cerca, configura uma

conservadora tomada de posição política e pode servir à manutenção do *status quo*. Se “apolítica” é a produção que não aborda explicitamente temas relacionados ao contexto político, há um risco ainda maior: ignorar as entrelinhas, esquecer o que há abaixo da superfície textual. *As Noites Marcianas* veladamente se relaciona com o contexto político, como nas relações que aqui foram traçadas entre a obra e o projeto desenvolvimentista de Kubitschek.

Exploremos o caráter “antitecnológico”. Chama a atenção de Ginway, na relação traçada entre a ficção científica brasileira e a norte-americana, que a primeira seja marcadamente ambígua quanto à tecnologia. Para ela,

A implantação da tecnologia e a expansão da base industrial do Brasil e de sua rede de comunicações contribuíram para a mudança da sociedade brasileira, mas aumentando a lacuna entre ricos e pobres. Isto explica, em parte, a ambivalência da ficção científica brasileira quanto à tecnologia, tanto quanto as preocupações sociais e políticas subjacentes que ela aborda (GINWAY, 2005, p. 25).

Já foram anteriormente apresentadas, neste trabalho, proposições de Florestan Fernandes acerca das peculiaridades do processo de modernização brasileiro. Este pode ser caracterizado pela tentativa de aplicar modelos importados sem a devida adequação às particularidades nacionais, bem como por ignorar o elemento social - características problemáticas frente à necessidade de desenvolver o país como um todo, pela integração das instâncias econômicas e sociais. O aumento da lacuna entre ricos e pobres, de que fala Ginway, é desencadeado por tais problemas.

Enquanto a ficção científica norte-americana tomada como parâmetro por Ginway volta um olhar positivo à tecnologia, de forma recorrente mas não obrigatória,

*As Noites Marcianas* não o faz. Produzida em um contexto onde a modernização se dá de forma incompleta e falha, a coletânea é marcada por ele: transfigura ficcionalmente uma circunstância histórico-social onde não faz sentido esperar que o avanço da ciência e de suas tecnologias traga a utopia. Em um contexto onde a exclusão se dá em diversas dimensões (como o abismo entre as classes sociais no Brasil e o alheamento do País ao que é imposto como parâmetro de desenvolvimento), a coletânea se particulariza como uma ficção científica brasileira especialmente pelo olhar enfático que os contos dirigem ao excluído e ao esquecido.

A atribuição de valores positivos à coletânea é, aqui, calcada em seu sucesso em provocar o efeito do distanciamento cognitivo. Como pudemos observar, os contos colocam em dúvida aspectos da realidade aparente por meio de quadros imaginários distanciados, provocando ou promovendo um questionamento cognitivo de um conjunto de circunstâncias indesejáveis. Contudo, a proposição pode vir abaixo se o uso de imagens como o alienígena, a espaçonave e a viagem no tempo, por exemplo, for tomado como convencional, ou seja, indistinguível de um conjunto de textos que, na verdade, são o mesmo. Nesse caso, afinal, se daria uma cristalização de convenções instituídas, impossibilitando a emergência de uma visada crítica.

Darko Suvin cunhou noções que podem ser de auxílio à delimitação do que pode ser chamado de “texto convencional” de ficção científica. Segundo ele, antes dos séculos dezenove e vinte existia uma profunda diferença entre a cultura popular ou plebeia e a cultura oficial ou da classe superior. Já que os governantes sempre escreveram a história, inclusive a história da cultura, são as produções da classe superior que foram – abusivamente, para Suvin – chamadas de Literatura no sentido canônico. Essa Literatura com “L” maiúsculo é composta de gêneros oficialmente “altos” (tragédia, ode ou romance psicológico) e possui como complementar o discurso

narrativo vulgar ou plebeu que teríamos, assim, de chamar de paraliteratura (gêneros “baixos” como provérbios, humor, fábulas, histórias de detetives, ficção científica) (cf. Suvin, 1988).

A cisão criticamente instrumental da literatura entre esses dois grupos não possui, necessariamente, caráter valorativo. Assim, embora comumente o termo “paraliteratura” se revista de um teor pejorativo, em Suvin não é o caso. Pelo contrário: o potencial de portar mudanças é superior na paraliteratura. Segundo Suvin,

a literatura plebéia apareceu frequentemente como (essa pode ser uma regra a emergir da básica divisão de classes da sociedade) o reverso ou como uma subversão da literatura dominante, oficialmente reconhecida. (...) É sabido que renovações da cultura acontecem pela ascensão de formas anteriormente não-canônicas ao status canônico, com a ascensão do grupo social que era o leitor ideal e real dessas formas (por exemplo, o romance psicológico e a burguesia).<sup>37</sup>

Contudo, a situação teria se complicado na contemporaneidade e constituído, segundo Suvin, uma “dialética da derrota”: embora temas, conceitos e dispositivos oriundos da “baixa” cultura permeiem a “alta” cultura, geralmente isso acontece à custa dos horizontes plebeus, perdidos para a dominação cultural burguesa. Em suas palavras,

as novas formas e gêneros pagam o preço da cooptação ao fracassar em atingir suas potencialidades, sua própria natureza e propósito cognitivos. Este é claramente o caso da ficção científica. (...) O novo sistema literário, em casos extremos, leva à criação de gêneros cognitivamente espúrios, mas comercialmente promissores – um ópio para as massas muito mais cru que a boa e velha religião - , como a

---

<sup>37</sup> Tradução de “*The plebeian literature appeared often (this may be a rule springing out of the basic class splits in society) as a stylistic, thematic, etc., reversal and subversion of the dominant, officially recognized literature. (...) It is well known that renewals of culture come about by the rise of earlier non-canonical forms to canonical status together with the rise of the social group that was the ideal and real reader of those forms (for example, the psychological novel and the bourgeoisie)*” (SUVIN, 1988, p. 18).

pornografia (não o mesmo que ficção erótica) e a “fantasia científica” (não o mesmo que ficção científica).<sup>38</sup>

Suvin apresenta a proposição como um desenvolvimento da hipótese benjaminiana de homologia entre a literatura moderna e a produção de mercadorias – o mercado se apropriaria das “novas formas e gêneros”, promovendo uma novidade esvaziada de sentido, alheia a um olhar verdadeiramente cognitivo sobre a realidade.

As proposições de Suvin acerca das potencialidades e da cooptação da ficção científica se relacionam, também, com o conceito de indústria cultural. Afinal, segundo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, em *Dialética do Esclarecimento*, a indústria cultural tem como uma de suas características a apropriação de conformações estéticas críticas à condição vigente. Apropriando-se, a indústria cultural torna inócuas as oposições ao capitalismo que a permite perdurar.

Pode-se propor, assim, que a indústria cultural promove um esvaziamento em seu próprio benefício de formas como a ficção científica. Esse esvaziamento retira do gênero seu potencial cognitivo, usando seus procedimentos e traços distintivos de forma a anestésiar. Uma ficção científica “convencional” é a que não pode cumprir seu potencial cognitivo. Textos configurados de forma a preservar tal potencial escapam à convenção: tendo fidelidade a ela, o potencial não se concretiza. *As Noites Marcianas* é uma obra que, na tensa e inconformada relação travada com o contexto de produção, preserva o potencial originalmente subversivo da ficção científica.

---

<sup>38</sup> Tradução de “the new forms and genres pay the price of co-optation by failing to live up to their potentialities, to their own cognitive nature and end. This is clearly the case with SF. (...) The new literary system leads even, in extreme cases, to the creation of cognitively spurious but commercially promising addictive genres – an opium for the masses much cruder than good old religion – such as pornography (not the same as erotic fiction) and “science fantasy (not the same as science fiction)” (SUVIN, 1988, p. 20).

## 9. Alteridade à margem

Em 1969, é publicada uma segunda edição de *As Noites Marcianas*, pela pequena casa editorial Simões Editores e Livraria Ltda. A coletânea foi bastante alterada. “O dia que já passou” e “A vela que o mundo apagou” foram excluídos e um novo conto, intitulado “Último voo para Marte”, incluído; O conto “*Stella Matutina*” recebeu o título “O comandante passeia pelo tombadilho”. Além disso, todos os contos mantidos, com exceção de “61 Cygni”, foram alterados de alguma forma.

Os contos “Viagem sentimental de um jovem marciano ao Planeta Terra”, “Regresso”, “*Stella Matutina*” ou “O comandante passeia pelo tombadilho” e “Mobile” sofrem alterações pouco significativas, que não impõem novos desafios interpretativos. Alguns exemplos: no primeiro conto, o marciano que chega à Terra não percebe “o mais vago sinal de vida inteligente” (CUNHA, 1960, p. 13) ou “o mais vago sinal de vida” (CUNHA, 1969, p. 37); no segundo, o protagonista é chamado de “piloto” (CUNHA, 1960, p. 65) ou de “cosmonauta” (CUNHA, 1969, p. 103); no terceiro, ao comandante é ofertada a quantia de “quinhentos mil dólares” (CUNHA, 1960, p. 84) ou “trezentos mil dólares” (CUNHA, 1969, p. 133); no quarto, o neto indaga “Os mais estranhos que já viste na vida?” (CUNHA, 1960, p. 156) ou “Os mais estranhos de todo o universo?” (CUNHA, 1969, p. 172). Em “O anzol e os peixes”, é modificado o nome com que é chamado um dos personagens: o empresário que contrata o experiente publicitário é referido como JC, ao invés de Chan. Seria possível supor que se trate de uma referência às iniciais de Jesus Cristo, mas não há nada no conto que dê maior suporte à hipótese – uma alteração, portanto, que não se justifica plenamente.

“Chamavam-me de monstro” e “Cai uma folha em Setembro” sofreram modificações que merecem atenção. No primeiro, há uma alteração de pouco interesse no princípio (no primeiro parágrafo, as expressões “*a posteriori*” e “*a priori*” são substituídas por “depois” e “antes”), mas a conclusão é bastante alterada. Ao invés de explicitamente expor que se transformou em um escritor de *science fiction*, o narrador protagonista expõe sua situação como segue:

Não me perguntem o que sou agora expor que estou contando minha história. Nem pensem que nós, os ghrhianos, falamos pelos cotovelos. Somos, ao contrário, uma civilização predominantemente olfativa e gustativa, embora possamos emitir sons que os terrestres considerariam uma linguagem. Acho que nossas emissões olfativas são muito mais penetrantes e nossos padrões gustativos falam mais rápido à inteligência do que os padrões visuais. Falar e ouvir, aliás, são para mim conceitos inteiramente novos, a música me deixa perplexo (no Universo que percorri o homem é a única raça que fabrica esse tipo de sons), rir e dormir são ideias que mal consigo assimilar. Estou ganhando densidade aqui na Terra e é possível que um dia eu viva no meu próprio invólucro. Enquanto isso, vou aprendendo a não mexer no delicado metabolismo humano e já neste último corpo tenho conseguido manter intactas as funções mentais. Quando ajo, “ele” acredita que está sonhando ou sentido coisas, e quando eu fico quieto “ele” retoma sua vida normal. Anda muito feliz – e tem tido inesperado sucesso – com algumas ideias “loucas” que lhe botei na cabeça. Se morrer será de sua própria morte.

Temos pelo menos uma coisa em comum: gosto também *desse* odor que me lembra vagamente o Pântano de Souilh. A tentação de devorá-la é grande. Um ghrhiano é sempre um ghrhiano... (CUNHA, 1969, p. 34).

A simulada exposição do processo criativo de textos de ficção científica ganha alguma sutileza e se apresenta de forma mais sugestiva, comparada à versão de 1960; aqui ela traz consigo a ideia de que o narrar é algo próprio do ser humano. Já o parágrafo que encerra o conto em sua segunda edição é nebuloso e o conto não parece oferecer grande amparo para uma interpretação satisfatória. É possível, contudo, formular uma hipótese, pela comparação de passagens paralelas.



Em um trecho anterior do conto, a natureza meio vegetal do narrador protagonista, o alienígena Blixt, é posta em cena por uma paixão que ele nutriu:

Na própria época de minha partida, estava apaixonado (oh, as sutis, as imprevisíveis palavras terrestres!) por uma espécie de vegetação perto do Pântano de Souilh, e se não me sinto mais contente na Terra é porque de vez em quando me lembro de Souilh, tentando adivinhar, com amargura, quem terá tomado posse daquele pântano querido (CUNHA, 1969, p. 24).

Quando, no parágrafo final, o narrador menciona que tem em comum com o escritor em que se transformou o apreço por um odor que se parece com o de Souilh, ele trata de uma paixão e de um desejo. Tendo no escritor se transformado, talvez equipare os desejos dele aos seus, e confunda sensações de sua vida em Ghrh com as da Terra. Encerra o texto afirmando que continuará a encarar as coisas como um ghrhiano, não importa o quanto mude a superfície.

Trata-se de uma conclusão bastante distinta, que inviabiliza a aplicação das proposições traçadas anteriormente neste trabalho acerca da versão de 1960. O narrador protagonista, na segunda edição, consegue se adaptar às incontáveis mudanças (“transformações”) pelas quais passou e reafirma sua identidade de ghrhiano. Na primeira, o estreitamento intelectual resultante da mudança por transplantação é fatal e faz com que o protagonista, aprisionado em um discurso que lhe é inacessível, sucumba. A alteração empobrece o conto, que passa a afirmar apenas que, por mais que as coisas mudem, continuarão as mesmas. De uma percepção crítica aberta, passível de promover um questionamento de tendências empíricas em curso, Cunha passa a um derrotismo fechado, despido de caráter cognitivo.

Em “Cai uma folha em Setembro”, a alteração é pequena, mas reforça significativamente a temática religiosa do conto, no qual o protagonista descobre que a divindade que acreditava ampará-lo é somente um reflexo seu. Quando o narrador se refere à suposta divindade nomeada apenas de A Imagem, o pronome é grafado em maiúscula. Na versão de 1960, lê-se “(Setembro olhou-a com um sentimento que ainda não podia definir)” (CUNHA, 1960, p. 73); na de 1969, “Setembro olhou-A (com um sentimento que ainda não podia definir)” (CUNHA, 1969, p. 87). Quanto ao deslocamento da posição dos parênteses, contudo, a impressão é de arbitrariedade.

Não é possível, mesmo após elencadas as diferenças entre a primeira e a segunda edição da coletânea, delimitar se as alterações respondem a um propósito coerente. De acordo com as análises traçadas anteriormente, foi possível demonstrar que *As Noites Marcianas*, na edição de 1960, cumpre internamente sua proposta de travar um diálogo produtivo com a ficção científica progressa e cunhar uma forma particularizada de manejar os paradigmas constituintes gênero. Se a coletânea se mostrava coesa e bem sucedida em seus propósitos na primeira edição, as alterações apenas podem ser avaliadas negativamente. São desnecessárias e trazem prejuízos ao que não carecia de reparos. Transparecem indecisão e ajudam a configurar o percurso intelectual de Cunha como acidentado.

A segunda edição de *As Noites Marcianas* é publicada durante a primeira interrupção da “Coleção Ficção Científica GRD”, quando deixa de ser possível enxergar de forma coesa o grupo de autores que um dia compusera a chamada Geração GRD. O hiato da coleção vai de 1968 a 1989, quando Dorea publica a coletânea de contos de autores brasileiros *Enquanto Houver Natal...*<sup>39</sup>. Cunha, então, já se afastara da ficção e da crítica literária há anos: seu último volume de ficção foi a coletânea de contos *O Dia*

---

<sup>39</sup> A coleção se interrompe definitivamente em 1994.

*da Nuvem*, em 1980. Continua ainda por alguns anos atuando como crítico literário em revistas e jornais, quando abandona em definitivo a literatura. Permanece, então, no ostracismo até 2004, ano de seu falecimento.

Algumas declarações acerca de Cunha, feitas na ocasião de sua morte, são de interesse na compreensão de seu posicionamento como intelectual – questão cuja pertinência adiante se justificará, quando retornarmos a *As Noites Marcianas*. Três delas serão citadas a seguir. André Carneiro, enquadrado pelo próprio Cunha na Geração GRD, conta em nota intitulada “Fausto, Cunha Afiada e Difícil”:

Não me lembro o ano, mas ele veio uma vez a São Paulo fazer uma conferência sobre literatura. Eu fui ouvi-lo. Brilhantemente, discorreu sobre a nossa evolução até os tempos atuais. Com surpresa minha, nada disse sobre FC e nossos autores. Levantei-me, elogiei o seu discurso, mas estranhei a omissão. Disse mais: que o intelectual brasileiro mais competente para falar da nossa FC era ele, pelo total conhecimento e pelo fato de ser o autor do gênero dos mais destacados. Fausto Cunha era muito impulsivo. Mal eu terminara de falar e ele respondeu, rápido: “Não falei. Ninguém sabe nada disso aqui, só você.”

A frase foi exatamente essa, eu anotei. Era estranha como justificativa e tendo me citado como conhecedor do assunto impediu que eu acrescentasse alguma coisa. Houve um burburinho no auditório, duas ou três pessoas protestaram, alegando que “entendiam” do assunto. Tentei, mas não consegui falar com ele nesse dia, passaram-se os anos, nunca mais o encontrei. É estranho, mas ele era assim. Eu sempre tive por ele um justo respeito, fiz até, a pedido de uma enciclopédia americana, um verbete sobre sua carreira, entre outros sul-americanos.

Ele me apreciava muito, tenho certeza, mas não respondia cartas, não atendia telefone. Por enquanto o Brasil continua sem memória. Quando conseguir recuperá-la muito ainda se falará de FC” (as mesmas iniciais do Fausto e do gênero só respeitado no estrangeiro) (CARNEIRO, 2004, p. 6).

O poeta Fernando Py, amigo de pessoal de Cunha, escreveu um texto intitulado “Recordações de Fausto Cunha”, do qual se reproduz um trecho:

Não nos víamos desde fins do decênio de 1980, quando ele perdeu a mãe e meio que se isolou da vida literária. Sei que continuava escrevendo, produzindo, e chegou a publicar um volume de ensaios, *Romantismo e modernidade na poesia*, pela Editora Cátedra (1988). Porém já não nos encontrávamos, e ele não atendia aos meus telefonemas e, com uma exceção, não me escrevia nem acusava o recebimento de meus livros. Como morássemos em cidades diferentes e eu, sobretudo a partir de 1994, aposentado, fosse menos vezes ao Rio de Janeiro, o encontro pessoal tornou-se bastante problemático. De vez em quando, tinha notícias dele por Assis Brasil e Haroldo Maranhão. (...) Ficção-científica: era a grande paixão de Fausto. Conhecia uma quantidade imensa de escritores do gênero, ainda os menos divulgados, e ele próprio o cultivou com interesse e domínio do assunto. (...) Lembro-me que na noite do lançamento do livro de estréia de Nélide Piñon, *Guia-mapa de Gabriel Arcanjo* (1961), a que compareci por simples curiosidade, algumas pessoas gracejavam com um senhor baixote, de óculos, a propósito de um livro de publicação recente: eram *As noites marcianas* e aquele baixote era o próprio Fausto. Nessa noite o conheci de vista, ainda sem saber quem era. (PY, 2004, acessado em 07/07/2010).

Jorge Luiz Calife, outro escritor de ficção científica já discutido de passagem neste trabalho, relata:

No final dos anos 70 eu tive meu primeiro encontro pessoal com Fausto Cunha. Um dia eu fui no apartamento dele, no bairro do Flamengo, mostrar uma primeira versão da primeira novela do meu *Padrões de Contato*. Fausto ficou com aqueles originais, leu e depois me aconselhou a “melhorar um pouco o texto, enxugar a história.

Segui os conselhos dele e alguns anos depois publiquei o livro entrando para o mundo da FC, graças a um empurrãozinho de um amigo lá do Sri Lanka [Arthur C. Clarke]. Foi aí, em 1985, que tive meu último contato com Fausto. Ele resenhou o *Padrões de Contato* para o *Jornal do Brasil* tratando meu livro com muito carinho. Foi nessa época que Fausto Cunha decidiu encerrar sua carreira de jornalista e escritor e foi embora, morar com sua mãe em uma cidade do interior. Ele me contou que estava desiludido e decepcionado com a falta de apoio à cultura no Brasil. Um projeto seu, sobre o uso da literatura científica para incentivar o gosto pela ciência nas escolas públicas fora desprezado pelo governo (CALIFE, 2004, p. 6).

Temos, assim, vislumbres de Cunha em seu período de maior atividade e, também, do momento em que interrompe sua carreira. Calife e Py apresentam a imagem de um crítico militante declaradamente vinculado à ficção científica. Em dado momento, ele parece desistir diante da falta de incentivo ou reconhecimento e interrompe seu projeto intelectual. Carneiro, no relato da pitoresca palestra de Cunha, acaba por expor conflitos entre o cânone literário instituído e uma manifestação literária ainda posta às margens. Expõe ainda uma dificuldade do próprio Cunha em promover uma articulação entre dois campos que ele, podemos inferir, via como separados na prática da crítica literária. Se atentarmos para o depoimento de Carneiro, Cunha, como crítico, parece não ter sido capaz de superar a arbitrária cisão entre o acolhido e o rejeitado pelo cânone.

Na Introdução deste trabalho, foi assinalado um pendor canônico na crítica literária de Cunha, por meio das proposições de Alfredo Bosi no ensaio “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. Traçada a análise de *As Noites Marcianas*, contudo, é possível questionar se a delimitação de sistemas culturais promovida por Bosi se apresenta como uma opção ainda pertinente. Os sistemas culturais institucionalizados seriam a cultura universitária e a indústria cultural; os não institucionalizados, a cultura criadora extra-universitária e a cultura popular – instituição, no caso, definida “sempre em termos de organização própria das classes dominantes” (BOSI, 2010, p. 309).

Os sistemas culturais brasileiros e a própria concepção de cultura adotada por Bosi são descritos como segue:

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema

educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

A essas duas faixas extremas bem marcadas (no limite: *Academia* e *Folclore*) poderíamos acrescentar outras duas que o desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista foi alargando. A *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural *alto*, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a *cultura de massas*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da Escola de Frankfurt, *indústria cultural*, *cultura de consumo* (BOSI, 2010, p. 309).

A tendência da crítica canônica é atribuir à ficção científica os efeitos negativos característicos da indústria cultural – servem de exemplos as avaliações que Carpeaux e Sodré fazem do gênero, relacionando-o à alienação e à dominação cultural de nações culturalmente hegemônicas. Essa percepção pôde ser refutada anteriormente, assinalado o olhar crítico que *As Noites Marcianas* dirige ao seu contexto produtivo. Excluída essa possibilidade, é de interesse avaliar se há espaço para a coletânea em algum dos outros sistemas culturais delimitados por Bosi, em uma tentativa de compreendê-la por meio das proposições do autor.

Excluídas, obviamente, a cultura universitária (a coletânea não surge no meio acadêmico) e a cultura popular (não se trata de uma manifestação cultural popular, no sentido folclórico), restaria a “cultura criadora extra-universitária”. Bosi, contudo, a define de forma algo conservadora e, de certa forma, não promove ou fomenta um olhar crítico que leve em conta manifestações artísticas outras, que exigem parâmetros valorativos novos. Tratem os pontos.

A cultura criadora é reconhecida quando aquele que “olha de fora” a entende como um sistema cultural “alto”. O observador que identifica o sistema cultural alto é externo, mas se situa onde? A partir de qual sistema cultural ele fala? Dificilmente a partir da cultura popular, “basicamente iletrada”, relacionada ao “homem rústico” desprovido dos meios para lidar e, muito menos, avaliar o que não é, como ele, iletrado e rústico. Também não a partir da cultura de massas, que apenas distorce e falseia. A opção restante é a cultura universitária, aquela na qual Bosi se insere. Nesse sentido, a definição de cultura criadora apenas afirma a autoridade da cultura universitária. Cultura criadora é o que a cultura universitária considera como tal. Os critérios para tanto não são trazidos à tona; apenas a autoridade da Universidade o é. Assim, a cultura criadora supostamente externa às instituições é, na verdade, alinhada a elas.

Há outra questão que as proposições de Bosi podem suscitar: se a cultura criadora apenas deve ser entendida como tal quando o observador externo a toma como “alta”, poderia ela se renovar por meio do intercâmbio com, por exemplo, a cultura popular – distante da erudição e, portanto, das pretensas alturas? É curioso que Bosi discuta possíveis intercâmbios entre esses dois sistemas culturais: dando-se com plenitude o intercâmbio, renovando-se os parâmetros valorativos, uma nova concepção do que é “alto”, contaminada pelo que outrora foi “baixo”, precisaria ser cunhada. Em outras palavras: quando alheia às instituições, aos parâmetros instituídos pela classe dominante, a cultura criadora não poderia ainda ser chamada dessa forma, nos termos em que Bosi a define.

De acordo com o mapeamento da cultura brasileira traçado por Bosi, *As Noites Marcianas* não existe. Recorrendo à ficção científica em um esforço de cunhar uma faceta particularizada do gênero, a coletânea demanda parâmetros distintos dos instituídos. A presença do gênero pouco foi notada no Brasil e os estudos literários

praticamente o ignoram: trata-se de uma manifestação literária estranha às alturas da cultura criadora extra-universitária conforme definida por Bosi. Observemos que, para a análise da coletânea traçada neste trabalho, foi preciso buscar os parâmetros valorativos por ela própria demandados. Trata-se de um caminho que a delimitação dos sistemas culturais brasileiros, conforme traçada por Bosi, não fomenta. De acordo com ela, afinal, a cultura universitária tem a função de indicar o que é considerado cultura criadora, sem que sejam dadas garantias de que a cultura criadora possa indicar quais parâmetros valorativos devem servir para avaliá-la. Sem levar em conta a alteridade, não é oferecido um caminho para atingir a percepção de que esse “outro” que é a ficção científica não está em débito para com os padrões estéticos instituídos no País, mas pode enriquecê-los ou questioná-los com uma visada particular, outra.

É preciso julgar, neste momento, se as proposições feitas na Introdução - acerca do insuspeito pendor canônico da crítica de Cunha - perdem sua valia quando assim discutidas as proposições de Bosi que lhes deram amparo. A resposta é negativa, já que o ensaio “Cultura brasileira e culturas brasileiras” descreve uma lógica própria do pensamento canônico. Tal lógica remete às tensões não resolvidas entre a crítica e a prosa de Cunha, entre a literatura canônica abordada pelo crítico e a literatura outra praticada pelo escritor.

As potencialidades da ficção científica são barradas, assim, não apenas pela indústria cultural, esta cujos efeitos negativos nas formas artísticas novas foram discutidos via Suvin anteriormente. O efeito da reação conservadora é, também, bastante negativo: indiscriminadamente refutando ou ignorando o que escapa aos parâmetros valorativos instituídos, impede um questionamento do cânone por parte daquela a cunhá-lo, a cultura universitária. Não adéqua a ficção científica a seus propósitos, como faz a indústria cultural, mas impede que a compreensão do gênero, em



suas especificidades, questione o estabelecimento de uma corrente literária única e linear. Ignora, em suma, a existência de manifestações artísticas paralelas, cada uma a demandar particulares critérios valorativos.

A consequência é negativa especialmente para as obras de ficção científica explicitamente apresentadas como tal. Segundo Rachel Haywood Ferreira,

A associação com o gênero trouxe um custo relativamente pequeno para os autores do século XIX. Ter suas obras rotuladas como ficção científica tem sido, geralmente, uma faca de dois gumes para os escritores nos anos mais recentes. Se o reconhecimento da ficção científica indica com facilidade a filiação genérica e traz uma base de leitores pronta, essa base é ainda relativamente pequena. Textos rotulados como ficção científica são frequentemente considerados *pulp fiction* de baixo nível, e no geral recebem acusações de serem parte do imperialismo ou de falharem em refletir realidades locais.<sup>40</sup>

Configura-se um estado de coisas que se pode responsabilizar pelo descaso com que foi recebida a iniciativa de Gumercindo Rocha Dórea de fomento a uma ficção científica brasileira. Os trabalhos do gênero publicados pelo editor no momento de atividade da Geração GRD tiveram pequena repercussão e foram, posteriormente, esquecidos. Mesmo Dinah Silveira Queiroz, que tem obras como *Floradas na Serra* e *A Muralha* em constantes reedições e adaptações para telenovelas, não é lembrada pela sua ficção científica. Esta se mostra a parcela mais relevante de sua produção; calando-se a crítica literária, a indústria cultural se encarregou, pela apropriação, de distorcidamente selecionar o que permaneceria. O caso de Queiroz demanda um resgate

---

<sup>40</sup> Tradução nossa de “Association with the genre carried relatively little cost for nineteenth-century authors. Having their work carry the sf label has often been a Double-edged sword for Latin American writers in more recent years. If the name recognition of science fiction brings them an easily identifiable genre home and a ready-made reader base, that reader base is relatively small. Texts carrying the sf label are frequently assumed to be second- or third-string works of pulp fiction, and they often draw charges of being party of cultural imperialism and of failing to reflect local realities” (FERREIRA, 2011, p.3).

crítico cuidadoso que leve em conta a interferência da indústria cultural na frustração da potencialidade de formas literárias novas.

Tratamos da resistência à ficção científica no momento em que ela é apresentada como um elemento novo. Trata-se da circunstância de *As Noites Marcianas*, tanto internamente quanto no contexto da proposta da Geração GRD. Este trabalho, contudo, é escrito em outro momento: a obra e a proposta a cercá-la foram esquecidos. Há, também nesse momento, uma reação conservadora. Tem como efeito o esquecimento e impede que, pelo resgate, se renove o potencial subversivo historicamente frustrado da obra. Passemos a Antonio Candido.

Na Introdução à *Formação da Literatura Brasileira*, Candido explicita o que seu trabalho entende por “literatura”:

(...) convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos

referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno da civilização (CANDIDO, 2007, p. 25).

Anteriormente, neste trabalho, foi demarcada uma dificuldade para o estabelecimento da ficção científica brasileira: a ocasional ausência de um diálogo produtivo com outras obras do gênero, que denota descaso para com seus paradigmas constituintes. Trata-se de um exemplo de que a “transmissão da tocha” mencionada por Candido é benéfica: dando-se ela, o esquecimento de *As Noites Marcianas* talvez hoje não se apresentasse como uma questão em pauta.

Contudo, não se deve deixar de observar que, para Candido, a ausência da continuidade serve como justificativa para remover das vistas as produções literárias esquecidas – e cuidar do cânone sem se preocupar com questões outras. A “manifestação literária” não pode almejar o posto ocupado pela “literatura propriamente dita”. Num movimento, é justificado e produzido o esquecimento. Ou, ainda: para constituir uma historiografia dos vencedores, dos canonizados, é preciso calar o direito à voz do vencido, do esquecido.

Estamos diante de outra face da tendência conservadora da sociedade brasileira demarcada por Florestan Fernandes. Esta, lembremos, é posta em movimento por forças sociais vivas que têm a intenção de prolongar o passado e impedir a mudança, com fins de preservação da condição vigente e efeitos de exclusão social – concentrados os recursos indefinidamente nas mãos de poucos, a distância entre as classes sociais se acentua e a ascensão econômica se inviabiliza. Embora disseminado em diversas instâncias, não se trata de um processo que se possa chamar de difuso: as forças sociais conservadoras, assim como seus objetivos, são identificadas com a classe dominante e seu interesse de assim permanecer.

O discurso canônico opera da mesma forma: concede voz apenas ao que se encaixa em seus parâmetros, dessa forma reafirmando-os. Construído de forma fechada, avesso à possibilidade de mudança, conserva o institucionalizado como tal e impede um intercâmbio relevante com o que é alheio às instituições. Conservador, preserva a condição vigente e exclui o que não cabe em seus sistemas classificatórios. Põe a alteridade à margem.

Na concepção de Denise Jodelet, conforme exposto em seu já mencionado ensaio “A alteridade como produto e processo psicossocial”, o “outro” é o que foi excluído do processo de construção social. Promovida a exclusão, a alteridade surge nas brechas do que um grupo socialmente inserido considera em consenso a norma a ser seguida, o padrão pelo qual se compreende as coisas.

Uma possibilidade de superação da negatividade com que são vistos os grupos excluídos socialmente, que escapam à norma consensual e não possuem voz, é oferecida por Neuza Santos Souza em “O estrangeiro: nossa condição”. O ensaio propõe uma forma de despir o estranho (o *unheimlich*) freudiano da inquietação terrorífica que lhe é própria. Para Souza, a incompreensão e a não aceitação do outro é responsável pelo preconceito contra o qual seu texto apresenta uma alternativa:

Só [com a afirmação do múltiplo] o estranho viria a se definir como afirmação alegre da diferença, verdadeiro antídoto contra toda forma de racismo. O racismo é essa peste, olhar odioso que afeta o Outro, visada de ódio e intolerância àquilo que funda Sua diferença. Ódio e intolerância ao Outro, o racismo é essa maneira funesta de pensar e agir, fruto de uma vontade totalitária em seu duplo afã de extirpar do Outro o seu modo de gozo e, ao mesmo tempo, de lhe impor o nosso (SOUZA, 1998, p. 163).

A tendência conservadora da sociedade brasileira definida por Fernandes, conforme pode ser observada no pensamento canônico alheio ao que escapa aos parâmetros firmados, impede que a “afirmação do múltiplo” se concretize. Como propõe Sandra Jovchelovitch no ensaio “Re(des)cobrimo o outro”, o eu apenas pode refletir produtivamente sobre si mesmo e se configurar como objeto de conhecimento através da mediação do outro. Preocupado em conservar o que se encaixa em suas normas, o pensamento institucionalizado acerca da literatura tem se constituído de forma fechada, avessa à mudança e à possibilidade de uma auto avaliação que dê conta de novas manifestações literárias.

A ficção científica é um gênero estranho ao pensamento canônico; trata-se de uma literatura outra que foi ignorada ou precipitadamente rechaçada pela crítica brasileira. Afirmar o múltiplo é a exceção quando estão em curso práticas conservadoras cujo interesse é manter o sistema de valores estático. O resultado é que a autoridade acerca do que é ou não digno de atenção se mantém nas rédeas de uma forma engessada de encarar a literatura, linear e alheia ao fato de que manifestações literárias distintas se dão paralelamente.

Sendo esse o contexto em que *As Noites Marcianas* é publicado, são justificados a tímida repercussão no momento de publicação e o posterior esquecimento. Além da expressiva circulação entre autores e editores, Cunha tinha grande alcance entre o público leitor – sua crítica era publicada, como já foi citado, em veículos de ampla circulação, como o *Jornal do Brasil*, e de penetração no ambiente universitário, como a *Revista Civilização Brasileira*. Sequer essa circunstância favorável pôde ajudar de fato para que fosse dada a devida atenção à estreia de Cunha na ficção científica, com *As Noites Marcianas*, e à iniciativa de Dórea como um todo. Embora não seja empiricamente verificável, posta a ausência de marcas deixadas em nossa crítica

literária pela Geração GRD em geral, é cognitivamente lógico supor que o perfil de Cunha como intelectual tenha gerado desconforto ou desconfiança. Talvez não fosse aceitável, de acordo com os padrões rígidos estabelecidos, o vínculo simultâneo entre literatura oficialmente aceita e a ficção científica explicitamente apresentada como tal. A desconfiança, é provável, se estendeu da ficção científica à crítica de Cunha, prejudicada pela sua ligação com um gênero considerado espúrio.

*As Noites Marcianas* se opõe à tendência conservadora brasileira em duas frentes: na tematização dessa tendência, que é rejeitada em prol do elogio da alteridade; e na própria filiação genérica, que porta a possibilidade de renovação ou questionamento da hegemonia do pensamento canônico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de Fausto Cunha cessa aproximadamente vinte anos antes de sua morte no ostracismo. O dado, somado às declarações de conhecidos quanto à incomunicabilidade que o autor tomou como opção, dá mostras de desistência. Não importa, no caso deste trabalho, se as razões para tal decisão foram de ordem pessoal (o poeta Fernando Py, lembremos, menciona uma doença da mãe de Cunha) ou se respondem às circunstâncias conservadoras que lhe negaram a atenção merecida. Culpar somente estas, contudo, equivale a ignorar aqueles que, a despeito do descaso generalizado, prosseguiram com sua vida intelectual. É o caso de alguns de seus pares da Geração GRD, como André Carneiro e Rubens Teixeira Scavone, além do próprio Gumercindo Rocha Dorea. Prosseguir equivale a permanecer avesso ao pensamento excludente, a firmar uma posição em terreno hostil. Encarar como derrota o descaso equivale a incorporar à própria trajetória intelectual a lógica canônica, a endossar por outra via um pensamento excludente.

A produção de Cunha, a despeito do esquecimento que a cercou, merece um resgate crítico como o aqui promovido. *As Noites Marcianas* permanece tão relevante para uma compreensão mais ampla da literatura brasileira em suas diferentes manifestações quanto o era no momento de publicação. Não apenas devido à permanência do que a obra aponta como deficitário ou nocivo em nosso contexto

histórico-social, mas também por se apresentar como um exemplo nacional dos paradigmas constituintes da ficção científica. Como tal, se distingue o bastante para demandar um empenho crítico que a julgue em suas particularidades, além de promover com sucesso um olhar distanciado do contexto produtivo, passível de colocar em xeque o que nele é aparente.

O objetivo do resgate não é inserir a obra no cânone literário brasileiro, o que implicaria o risco de adequar artificialmente os parâmetros valorativos por ela demandados àqueles instituídos pelo cânone. Outro risco seria repetir o erro que representa a desistência de Cunha, ou seja, esperar que um pensamento conservador se adapte ao que não o é. Evitar tais riscos, contudo, atrai outro: o de afirmar positivamente, de forma acrítica, a posição marginal e ignorar que um contexto conservador a provocou.

As características formais de *As Noites Marcianas*, como texto de ficção científica, frente a um cânone literário avesso à possibilidade de renovação, podem explicar o esquecimento que cercou a obra. O resgate se justifica somente se for preservada a noção de que formas literárias continuamente rejeitadas pelo cânone devem ser julgadas e, se for o caso, valoradas a despeito da exclusão. Ter no horizonte a reversão dessa exclusão, tendo como objetivo a inserção canônica, equivale a ignorar tanto as condições excludentes e a tendência conservadora que as mantém quanto o caráter subversivo da obra.

Em outras palavras, é dificultosa a empresa de adequar o cânone literário a uma percepção mais ampla, que respeite a diferença; o cânone, cunhado e mantido pela autoridade da cultura universitária, tende a privilegiar o ponto de vista dela própria. Neste trabalho, a negatividade do contexto de produção e recepção, bem como o



potencial que *As Noites Marcianas* tem de questioná-lo, não poderiam ser explorados adequadamente se incluir a obra no cânone fosse a meta – sendo esse o interesse, seriam ignoradas as particularidades da coletânea.

Chamar atenção para a obra, como fizemos no decorrer do trabalho, é demandar um olhar necessariamente atento à diferença entre expressões literárias, procurando julgá-las em seus próprios termos, por meio da compreensão de suas especificidades. A condição às margens do cânone literário deve ser compreendida como tal, passível de questioná-lo. O pensamento canônico – situado no centro – que não tem olhos para a margem é incapaz de avaliá-la produtivamente, mas o inverso não se verifica: a partir da margem é possível avaliar o contexto excludente em seus contornos.

A fim de explorar adequadamente manifestações literárias que escapam aos padrões instituídos, o que se constrói na posição confortável do centro precisa se libertar da lógica própria da constituição do cânone literário, conservadora. Nas margens, tal esforço não é, *a priori*, necessário: os efeitos do que motiva ou prolonga a condição excludente se fazem sentir, e manter o estado das coisas deixa de ser de interesse. *As Noites Marcianas*, em sua dupla negação da tendência conservadora da sociedade brasileira, bem como no esquecimento que cercou a obra, oferece uma posição privilegiada para a avaliação do contexto conservador.

Para avaliar o esquecido adequadamente e ajudar a constituir um quadro amplo da literatura brasileira, que leve em consideração manifestações paralelas às institucionalizadas, não há outra opção senão a tomada pelo articulista imaginário de “A vela que o mundo apagou”: sem guardar rancor para com o institucionalizado, compreender como o esquecido pode complementá-lo, e vice-versa. O propósito

também não deve ser outro senão acender uma vela que o mundo apagou, ou que se deixou por ele apagar.

## Referências:

### a) Obras de Fausto Cunha:

CUNHA, Fausto. Ascensão e queda da ficção científica. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, n.º 13, 1967.

\_\_\_\_\_. *Aproximações Estéticas do Onírico*: estudos sobre a criação poética. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

\_\_\_\_\_. *O Beijo Antes do Sono*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

\_\_\_\_\_. *O Dia da Nuvem*. São Paulo: Cultura, 1980.

\_\_\_\_\_. Ficção científica brasileira: um planeta quase desabitado. In: ALLEN, L. David. *No Mundo da Ficção Científica*. Tradução de Antonio Alexandre Faccioli e Gregório Pelegi Toloy. São Paulo: Summus Editorial, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *A Leitura Aberta*. . Rio de Janeiro/Brasília: Cátedra/INL, 1978.

\_\_\_\_\_. *O Lobo do Espaço*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

\_\_\_\_\_. *A Luta Literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

\_\_\_\_\_. *As Noites Marcianas*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1960.

\_\_\_\_\_. *As Noites Marcianas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Elos, 1969.

\_\_\_\_\_. *O Romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. São Paulo: Paz e Terra, 1971.

\_\_\_\_\_. *Romantismo e Modernidade na Poesia*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1988.

**b) Bibliografia geral:**

ABREU, Caio Fernando. Ascensão e queda de Rhobéa, manequim & robô. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ARAÚJO, Joana Luíza Muylaert de. Borges e o invisível espaço da escritura. Revista Signótica, Goiânia, vol. 17, p. 73-90, n. 1, 2005.

BARNSLEY, Godofredo E. *São Paulo no Anno 2000*. São Paulo: Typ. Brazil de Rotschild, 1909.

BIRMAN, Joel. O sujeito no discurso freudiano: a crítica da representação e o critério da diferença. In: \_\_\_\_\_. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1993.

BITTENCOURT, Adalzira. *Sua Excia., a Presidente da República do Anno 2500*. São Paulo: Schmidt, 1929.

BLISH, James. *On Science fiction criticism*. In: CLARESON, Thomas D. *The other side of realism*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas de Jorge Luis Borges, volume 1*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2001.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: \_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOULD, Mark. *Introduction*. In: BOULD, Mark; MIÉVILLE, China (Orgs.). *Red Planets*. Middletown: Wesleyan University Press, 2009.

BRANCO, Marcello Simão; SILVA, Cesar. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2008*. São Paulo: Tarja Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2009*. São Paulo: Devir, 2009.

\_\_\_\_\_. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2010*. São Paulo: Devir, 2010.

\_\_\_\_\_. *Anuário Brasileiro de Literatura Fantástica 2011*. São Paulo: Devir, 2011.

BUTOR, Michel. *Science fiction: the crisis of its growth*. In: CLARESON, Thomas D. *The other side of realism*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971.

CALIFE, Jorge Luiz. Terceiro mundo. In: \_\_\_\_\_. *As Sereias do Espaço*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

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

\_\_\_\_\_. Depoimento. Fanzine Megalon n.º 71, São Paulo, p. 6, maio, 2004.

\_\_\_\_\_. *Diário da Nave Perdida*. In: CARNEIRO. *Diário da Nave Perdida*. São Paulo: EdArt, 1963.

\_\_\_\_\_. Entrevista pessoal concedida em São Paulo, no dia 08/07/2007.

\_\_\_\_\_. Fausto, Cunha afiada e difícil. Fanzine Megalon, São Paulo, p. 6, maio, 2004.

\_\_\_\_\_. *O homem que Adivinhava*. São Paulo: EdArt, 1966.

CARPEAUX, Otto Maria. Science-fiction. In: CAUSO, Roberto de Sousa. *Depois do Sputnik: o debate cultural sobre ficção científica no Brasil*. [s.d.], [Texto digitado]. p. 34 – 43.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CLARESON, Thomas D. *The other side of realism*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *SF: The other side of realism*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1971.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. Tradução: Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2006.

DICK, Philip K. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Nova Iorque: Del Rey, 1996.

DOREA, Gumercindo Rocha (Org.). *Enquanto Houver Natal*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961.

\_\_\_\_\_. *Antologia Brasileira de Ficção Científica*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1961.

ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Global Editora, 2008.

FERREIRA, Rachel Haywood. *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

FREEDMAN, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Volume XVII*. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GINWAY, Mary Elizabeth. *Ficção Científica Brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

\_\_\_\_\_. Um modelo para analisar a ficção científica do Terceiro Mundo: o caso do Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Visão Alienígena: ensaios sobre ficção científica brasileira*. Tradução de Marquito Mais. São Paulo: Devir, 2010.

HAWKINGS, Stephen. *O Universo numa Casca de Noz*. Tradução de Ivo Korytowski. São Paulo: Arx, 2002.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos. – O breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 1998.
- JODELET, Denise. A alteridade como produto e processo psicossocial. In: ARRUDA, Angela (org.). *Representando a Alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. (Re)descobrimo o outro. In: ARRUDA, Angela (org.). *Representando a Alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. Miss Algrave. In: \_\_\_\_\_. *A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOBATO, Monteiro. *O Presidente Negro*. São Paulo: Editora Brasiliense Ltda., 1951 (Obras Completas de Monteiro Lobato; v. 5).
- LEONARDO, Edivaldo Marcondes. *A Ficção Científica no Brasil nos Anos 60 e 70 e Fausto Cunha*. Campinas, 2007. Dissertação (Mestrado em História e Teoria Literária), UNICAMP.
- MALHEIROS, Álvaro (Org.). *Além do Tempo e do Espaço – 13 contos de ciencificação*. São Paulo: EdArt, 1965.
- MARINS, Paulo César. Habitação e vizinhança. In: SEVCENKO (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 3, 2004.
- MARTINS, Epaminondas. *O Outro Mundo*. São Paulo: Editora Calvino Filho, 1934.
- OHE, Ana Paula Trofino. As representações da identidade em ‘Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô’, de Caio Fernando Abreu. *Revista de Letras Norteamentos*,



Mato Grosso, 3.ed. 2009/01. Disponível em: [http://projetos.unemat-net.br/revista\\_norteamentos/arquivos/003/artigos/05.pdf](http://projetos.unemat-net.br/revista_norteamentos/arquivos/003/artigos/05.pdf). Acesso em: 10 de mar. 2012.

ORWELL, George. 1984. New York: New American Library, [s.d.].

PY, Fernando. Recordações de Fausto Cunha. Disponível em: [http://www.novasaquarema.com.br/poiesis/96/fausto\\_cunha.htm](http://www.novasaquarema.com.br/poiesis/96/fausto_cunha.htm). Acesso em: 07 jul. 2010.

QUEIROZ, Dinah Silveira de. *Comba Malina*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1969.

\_\_\_\_\_. *Eles Herdarão a Terra*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1960.

\_\_\_\_\_. *Floradas na Serra*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

\_\_\_\_\_. *A Muralha*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

LODI-RIBEIRO, Gerson; SILVA, Luís Felipe. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Vaporpunk*. São Paulo: Draco, 2010.

RIEDER, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

ROSA, João Guimarães. Um moço muito branco. In: \_\_\_\_\_. *Primeiras Estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SCLIAR, Moacyr. O rei dos clones. Revista Galileu. São Paulo, pp. 34-39, outubro, 2001.

SILVA, Domingos Carvalho da. Água de Nagasáki. In: MALHEIROS, Álvaro. *Antologia de Ciencificção..* São Paulo: EdArt, 1965.

SODRÉ, Muniz. *A Ficção do Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAI, Caterina (Org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.

SUVIN, Darko. *For a 'social' theory of literature and paraliterature: some programmatic reflections*. In: \_\_\_\_\_. *Positions and Pressupositions in Science Fiction*. Kent: The Kent State University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Pour une poétique de la science-fiction*. Québec: LesPresses de L'Université du Québec, 1977.

TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. (Coleção Primeiros Passos; v. 169).

TEÓFILO, Rodolfo. *O Reino de Kiato: no País da Verdade*. São Paulo: Monteiro Lobato Editor, 1922.

VERISSIMO, Erico. *Viagem à Aurora do Mundo*. Porto Alegre: Globo, 1984. 13 ed.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WELLS, Herbert George. *A Máquina do Tempo*. Tradução de Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981.

WOLFE, Gary K. *The Known and the Unknown: The Iconography of Science-Fiction*.

Kent: Kent University Press, 1979.

Anexo

Fanzine Megalon n.º 71: Obituário, entrevista com Fausto Cunha e resenha de *As Noites*

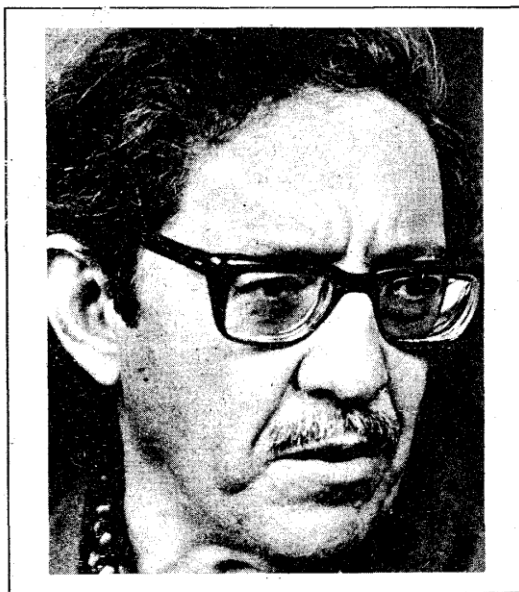
*Marcianas* escrita por Marcello Simão Branco

## Fausto Cunha (1923-2004)

A ficção científica e a cultura brasileiras perderam em 30 de janeiro de 2004 o escritor, editor e crítico Fausto Cunha, um dos mais importantes escritores de FC durante a segunda metade do século XX. Segundo a *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, ele nasceu em 1923 em Recife, como Fausto Fernandes da Cunha Filho. Começou a escrever crítica nos anos 50, tornou-se uma figura de destaque nesse campo nas décadas de 60 e 70, escrevendo intensamente para revistas e jornais. Membro da 'Geração GRD' (o grupo de autores de FC promovidos pelo editor Gumerindo Rocha Dorea), foi um dos principais nomes da Primeira Onda da FC brasileira nos anos 60, com André Carneiro, Dinah Silveira de Queiroz e Rubens Teixeira Scavone. Dorea acredita que ele começou a escrever FC por intervenção de Dinah Silveira de Queiroz. Sua coletânea *As Noites Marcianas* (1960) é um clássico do período, com duas edições (a segunda é de 1969) apresentando seleções bem diferentes. Em 1974 publicou o seu primeiro e único romance, *O Beijo Antes do Sono*, e em 1977 *O Lobo do Espaço*, um livro de FC para jovens. *O Dia da Nuvem* (1980) foi o seu último, uma coletânea. Dorea nota que qualquer reconhecimento que Cunha obteve como ficcionista se deve à sua atividade como autor de FC. Fausto Cunha criou a expressão 'Geração GRD' no seu importante ensaio "Ficção Científica Brasileira – Um Planeta Quase Desabitado", incluído no livro *No Mundo da Ficção Científica* (1977), de L. David Allen.

Como crítico, Cunha foi um tanto ambíguo em relação à FC, ora defendendo a sua importância e lutando contra os preconceitos sofridos por ela, ora declarando-a morta ou pouco relevante para a literatura, e apontando a sua fusão com o *mainstream*. No *A Dictionary of Contemporary Brazilian Writers* (Arizona State University Press, 1981), Leo Barrow notou que "muitas vezes as suas teorias partem da sua vasta leitura, e não de conclusões pessoais cuidadosamente forjadas."

Em 1965 ele fez um acordo com Frederik Pohl para editar uma revista de FC no Brasil, mas não conseguiu encontrar quem a publicasse. Nas décadas de 70 e 80, tornou-se o editor da importante coleção 'Mundos da Ficção Científica' e da sua companheira, 'Mestres do Horror e da Fantasia', da editora Francisco Alves, no Rio de Janeiro. Lá ele publicou obras como *Solaris*, *A Voz do Mestre*, *As Crônicas Marcianas*, *Os Frutos Dourados do Sol*, *Estrela Dupla*, *O Homem que Vendeu a Lua*, *O Caçador de Andróides*, *Chung Li (A Agonia do Verde)*, *A Máquina do Tempo*, *Os Amantes do Ano 3050*, *Tau Zero*, e parte da saga 'Star King', de Jack Vance. Também editou uma das melhores antologias de histórias traduzidas já montadas no Brasil, *Antologia Cósmica* (1981), que inclui uma história mais antiga dele, "Viagem às Fronteiras do Infinito", que apresenta uma sonda Pioneer capturada por uma espécie alienígena, antecipando uma das linhas de enredo de *Jornada nas Estrelas: O Filme*. A história certamente aproveita sua experiência trabalhando para a



Nasa nos Estados Unidos, ainda que a maior parte da sua FC não tenha sido do tipo *hard*.

No começo da década de 80 um concurso de contos foi batizado com o seu nome, o 'Prêmio Fausto Cunha', dado pelo Clube de Ficção Científica Antares, de Porto Alegre. Em tempos recentes, porém, ele esteve desligado do fandom, bem como de atividades editoriais e públicas, gerando rumores de um recolhimento de 'ermitão', que até mesmo chegaram à imprensa. Não deixa descendentes e a causa de sua morte, no Rio de Janeiro, não foi divulgada.

– Roberto de Sousa Causo

### Principais obras:

#### Ficção:

- = *As Noites Marcianas* (Editora GRD, 1960) e (Simões, 1969);
- = *O Beijo Antes do Sono* (Editora Arte Nova, 1974) e (Livraria Bertrand, 1976).
- = *O Lobo do Espaço* (Editora Cátedra, 1977).
- = *O Dia da Nuvem* (Livraria Cultura, 1980).

#### Crítica Literária:

- = *A Luta Literária* (Editora Lidador, 1964).

#### Editor de antologia:

- = *Encontro no Espaço* (Editora Simões – Coleção Gagarin, 1969);
- = *Antologia do Espaço* (Editora Cátedra, 1975);

= *Antologia Cósmica* (Editora Francisco Alves, 1981).

#### **Editor:**

= Pela editora Simões, da Guanabara, em 1969, editou a Coleção Gagarin de FC;

= Pela editora Francisco Alves, do Rio de Janeiro, fins dos anos 70 a meados dos anos 80, editou as coleções *Mundos da Ficção Científica* e *Mestres do Horror e da Fantasia*.

#### **No Megalon:**

= "Lovecraft: That is Not Dead Which Can Eternal Lie", número 42, novembro 1996;

= "Deus e Religião na Ficção Científica", número 48, março 1998.

O primeiro originalmente publicado no *Jornal do Brasil* em 24 de março de 1963. E o segundo no jornal *O Estado de S. Paulo* em 8 de dezembro de 1985.

## **Mais Informações e Depoimentos**

### **Melhores Frases de Fausto Cunha Sobre a Ficção Científica**

(colhidas por Gerson Lodi-Ribeiro):

\* "... [a FC vive] o paradoxo de uma literatura que se pretende do futuro, escrita em linguagem do passado." [Sobre o conservadorismo formal do gênero, que frequentemente se vale de expedientes narrativos ultrapassados].

\* "O escritor de FC inteligente sabe de duas coisas: escreve para o leitor de seu tempo, que possui problemática própria; e escreve sabendo que seu futuro e seus mundos imaginários são meras extrapolações acessíveis aos homens de hoje." [Sobre escritores de FC, in "Ascensão e Queda da Ficção Científica", *Revista Civilização Brasileira* Nº 13, maio de 1967].

### **Uma Ponte Entre Dois Mundos**

(por Gerson Lodi-Ribeiro)

Fausto Cunha foi um crítico literário e escritor de ficção científica, além de grande divulgador deste gênero no Brasil. Graças a seu prestígio e reputação como crítico, conseguiu atrair boa dose de simpatia para a então incipiente ficção científica brasileira. Simpatia esta que a FC brasileira já não goza hoje em dia no *mainstream* literário nacional.

Autor cujas iniciais são as mesmas do gênero de sua criação, Fausto Cunha destacou-se como crítico, tendo publicado na imprensa artigos e ensaios sobre ficção científica que jamais foram reunidos sob forma de livro. Contudo, em sua coletânea de ensaios críticos, *A Luta Literária* (Lidador, 1964), Cunha escreveu com propriedade sobre H.G. Wells; H.P. Lovecraft; Karel Capek e Jorge Luís Borges.

Fausto Cunha publicou uma novela de FC infanto-juvenil, *O Lobo do Espaço* (Cátedra, 1977) e duas coletâneas

de ficção curta, *Noites Marcianas* (GRD, 1960) e *O Dia da Nuvem* (Cultura, 1980).

Apsar de superestimada por segmentos da crítica conservadora e dos leitores nostálgicos da velha-guarda, não se pode afirmar que os contos presentes em *As Noites Marcianas* tenham envelhecido bem; com a provável exceção do conto "O Anzol e os Peixes", que mantém um certo encanto até hoje.

O mesmo não se deu, contudo, com os trabalhos de *O Dia da Nuvem*, onde se destacam o conto homônimo, que fala de uma catástrofe de poluição na cidade de São Paulo; e a noveleta "A Última Estrela", sobre o primeiro contato de viajantes estelares humanos com humanóides semi-rationais que habitam um planeta dominado por grandes aracnídeos inteligentes. Em "A Última Estrela" Cunha parece ter se inspirado no romance *The Lovers*, de Philip José Farmer, tanto no enredo sobre a visita de humanos a um mundo compartilhado entre humanóides e artrópodes racionais; quanto pela trama carregada de erotismo. Destaque para a cena do comandante da nave estelar humana recebendo *fellatio* de uma pequena fêmea humanóide; ambos constituem uma espécie de *ménage à trois* com uma bela oficial da nave.

Fausto Cunha atuou como antologista de FC, coligindo contos de autores estrangeiros, publicados em *Antologia do Espaço* (Cátedra, 1975), com contos de A.E. Van Vogt ("Longínqua Centauri") e V. Juravleva ("O Astronauta"); e *Antologia Cósmica* (Francisco Alves, 1980), com contos de Isaac Asimov ("Homo Sol") e Arthur C. Clarke ("Missão de Salvamento"), além do *script* original do programa radiofônico de Orson Welles sobre a pretensa invasão dos marcianos, veiculada em 1938.

Fausto Cunha é o autor de um ensaio clássico sobre a FC brasileira: "Ficção Científica no Brasil — Um Planeta Quase Desabitado", publicado no livro de referência *No Mundo da Ficção Científica* (Summus, 1977), de L. David Allen.

Na primeira metade da década de 80, o Clube de Ficção Científica Antares criou o Prêmio Fausto Cunha (em verdade um concurso) para agradecer os melhores contos de ficção científica e fantasia inscritos. O concurso teve apenas duas temporadas: 1983 e 1984.<sup>1</sup> O único trabalho marcante premiado com o Fausto Cunha foi o conto de Jorge Luiz Calife, "Uma Semana na Vida de Fernando Alonso Filho", que conquistou o 2º lugar no concurso de 1983.

### **Algumas Considerações Sobre Cunha**

(por Mary Elisabeth 'Libby' Ginway – EUA)

O tipo de ficção científica de Fausto Cunha é humanista, expressando preocupação com questões sociais em torno da modernização e de suas implicações para a cultura brasileira, quando ela começa a entrar em contato com influências e tecnologias vindas do exterior. Talvez por isto, na ficção de Cunha, o contato com alienígenas resulta não em batalhas heróicas ou num conhecimento novo, mas os alienígenas provam ser invencíveis e incompreensíveis. Esta coexistên-

<sup>1</sup> O nome de Fausto Cunha para o concurso foi resultado de uma votação dos sócios. Seu nome ficou à frente de Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, Ray Bradbury e Jules Verne e o Clube Antares ainda decidiu que Fausto Cunha seria também o patrono da associação. (*Boletim Antares*, ano 1, número 3 – nota do editor.)

cia tensa é um reflexo, talvez, do contato colonial e neocolonial do Brasil com estrangeiros, contato que sempre não beneficiou o Brasil. Modernização é vista com igual suspeita no trabalho de Cunha no qual a tecnologia esmaga a criatividade, a expressão individual e a identidade do brasileiro.

As mulheres são vítimas de assassinato em várias histórias, porque elas representam o lado criativo da experiência de um ser humano irracional, ou por contato sexual ou por meio das artes. De forma semelhante o progresso científico assume uma conotação nefasta para os protagonistas negros que, como os femininos, se torna os mártires do progresso, enquanto personificando, de certo modo, a perda cultural dolorosa que é o resultado do processo de desenvolvimento econômico e modernização.

A introdução da televisão e os hábitos da sociedade de consumo como parte do processo de modernização do Brasil a partir dos anos 50, ajudou o Exército a consolidar seu poder, a partir de sua tomada do poder em 1964. Em uma das histórias de Cunha, há ecos visíveis do clássico de Frederik Pohl e C.M. Kornbluth, *Os Mercadores do Espaço*, no qual os executivos de anúncio usam mensagens subliminares para manipular o comportamento do consumidor, mas com resultados desastrosos (suicídio em massa). Aqui Cunha estabelece uma ligação entre a mídia e o poder de um modo sinistro, recordando expedientes parecidos usados pelo regime militar contra a oposição, como a censura e os desaparecimentos.

Embora a desconfiança de Cunha quanto à tecnologia seja partilhada por outros escritores de ficção científica deste período, no Brasil, a sua obra está entre a mais original, e talvez visionária da sua geração.

### Fausto, Cunha Afiada e Difícil

(por André Carneiro)

Ele sempre teve prestígio. Era um crítico literário exigente, culto e respeitado. A maioria acadêmica, se perguntada, era isso o que diria sobre ele. Para mim, mais uma pequena minoria (melhor informada) a maior qualidade do Fausto não era a de Crítico, mas a de Autor. Ele foi e permanecerá como um dos mais importantes criadores brasileiros no gênero literário F.C., tão cercado de tolos preconceitos. Por isso, tacitamente, quase todos agora o denominam literatura Fantástica.

A reação do Fausto, que evitava esse assunto, era as vezes agressiva. Não me lembro o ano, mas ele veio uma vez a São Paulo fazer uma conferência sobre literatura. Eu fui ouvi-lo. Brillantemente, discorreu sobre a nossa evolução até os tempos atuais. Com surpresa minha, nada disse sobre F.C. e nossos autores. Levantei-me, elogiei o seu discurso, mas estranhei a omissão. Disse mais que, o intelectual brasileiro mais competente para falar da nossa F.C. era ele, pelo total conhecimento e pelo fato de ser um autor do gênero dos mais destacados. Fausto Cunha era muito impulsivo. Mal eu terminara de falar e ele respondeu, rápido: "Não falei. Ninguém sabe nada disso aqui, só você."

A frase foi exatamente essa, eu anotei. Era estranha como justificativa e ter me citado como conhecedor do assunto, impediu que eu acrescentasse alguma coisa. Houve um burburinho no auditório, duas ou três pessoas protestaram, alegando que "entendiam" do assunto. Tentei mas não consegui

falar com ele esse dia, passaram-se os anos, nunca mais o encontrei. É estranho, mas ele era assim. Eu sempre tive por ele um justo respeito, fiz até, a pedido de uma enciclopédia americana, um verbete sobre sua carreira, entre outros sul-americanos.

Ele me apreciava muito, tenho certeza, mas não respondia cartas, não atendia o telefone. Por enquanto o Brasil continua sem memória. Quando conseguir recuperá-la, muito ainda se falará de F.C. (as mesmas iniciais do Fausto e do gênero só respeitado no estrangeiro.)

### Depoimento de Jorge Luiz Calife

Fausto Cunha foi uma daquelas pessoas que a gente nunca esquece. Sempre tive uma grande simpatia por ele, talvez porque seguimos caminhos muito semelhantes. Como eu, Fausto Cunha foi jornalista, autor, tradutor e organizador de antologias, a diferença é que ele chegou lá primeiro. Eu comecei minha carreira nos anos de 1980, Fausto pertenceu a geração GRD, nos anos dourados de 1960, quando o mundo parecia repleto de promessas e possibilidades.

Meu primeiro contato com os textos do Fausto Cunha foi através do *Jornal do Brasil* e da revista *Enciclopédia Bloch*. Em 1968, as vésperas das missões lunares da Apollo, Fausto Cunha escreveu uma série de artigos e um conto sobre a exploração espacial para a *Enciclopédia Bloch*, uma revista semanal de ciência e cultura da extinta Bloch Editores.

Os textos repercutiram tão bem que em 1969 Fausto foi a Cabo Canaveral assistir ao lançamento da Apollo 11 como convidado oficial da Nasa e do governo norte-americano.

Seus outros trabalhos de ficção científica eu fiquei conhecendo depois, nos anos de 1970, através de dois livros, *O Dia da Nuvem* e *As Noites Marcianas*. *Noites Marcianas* já tinha sido publicado pelo GRD, mas ganhou uma segunda edição, revista e ampliada, com novos contos pela editora Simões.

A ficção do Fausto Cunha aborda temas universais, viagens espaciais, encontros com alienígenas, através de uma ótica tipicamente brasileira, com uma visão carioca do Universo. Um exemplo disso é o conto "Viagem às Fronteiras do Infinito" que saiu na *Enciclopédia Bloch* e depois foi republicado na *Antologia Cósmica* da Francisco Alves. Na revista o conto apareceu ilustrado com fotos do filme *2001* que tinha acabado de estrear nos cinemas do Rio de Janeiro e parece que Fausto Cunha escreveu a história logo depois de ver o filme de Kubrick e Clarke.

Ele descreve uma viagem pelo sistema solar numa super-nave espacial equipada com um super-computador como os veículos de *2001*. Mas a tripulação inclui dezenas de homens e mulheres que namoram e se relacionam o tempo todo, usando o super-computador para enviar torpedos um para o outro. Bem diferente dos personagens frios e robotizados da ficção anglo-saxônica.

Foi bem depois, no final dos anos 70, que eu tive meu primeiro encontro pessoal com o Fausto. Um dia eu fui no apartamento dele, no bairro de Flamengo, mostrar uma primeira versão da primeira novela do meu *Padrões de Contato*. Fausto ficou com aqueles originais, leu e depois me aconselhou a "melhorar um pouco o texto, enxugar a história."

Segui os conselhos dele e alguns anos depois publiquei o livro entrando para o mundo da F.C. graças a um empurrãozinho de um amigo lá do Sri Lanka.

Foi aí, em 1985, que tive meu último contato com o Fausto. Ele resenhou o *Padrões de Contato* para o *Jornal do Brasil* tratando meu livro com muito carinho.

Foi nessa época que Fausto Cunha decidiu encerrar sua carreira de jornalista e escritor e foi embora, morar com sua mãe em uma cidade do interior. Ele me contou que estava desiludido e decepcionado com a falta de apoio à cultura no Brasil. Um projeto seu, sobre o uso de literatura científica para incentivar o gosto pela ciência nas escolas públicas fora desprezado pelo governo.

E nesse ponto nossas vidas novamente se aproximaram para depois divergir. Eu também deixei a metrópole e fui morar no interior, mas ao contrário do Fausto minha carreira prosseguiu graças ao apoio de uma grande editora. No lugar do isolamento eu fiquei mais popular ainda depois que saí da cidade grande.

Em uma coisa entretanto eu sempre vou invejar o Fausto Cunha e nunca poderei igualá-lo. Ele estava lá, sentindo o corpo vibrar e o chão tremer quando o Saturno 5 acendeu seus motores F-1 e partiu para a História. Eu tive que assistir pela televisão, em preto e branco.

### Depoimento de Gilberto Schoereder

O primeiro livro de FC que eu li não foi do Fausto Cunha. Já nem lembro mais qual teria sido, mas provavelmente um Júlio Verne ou H.G. Wells. Fausto Cunha foi o primeiro autor brasileiro que eu li, meio que por acaso. Nas prateleiras da casa dos meus pais havia vários livros do gênero e, quando eu comecei a me interessar de verdade pela FC, passei a ficar em tudo para ver o que eu encontrava.

Foi assim que li *Cidade*, de Clifford D. Simak, e encontrei um livro chamado *As Noites Marcianas*, o primeiro de FC do Fausto Cunha, ambos da GRD. Lembro de ter lido o livro de Simak e guardado o de Fausto Cunha por algum tempo, com aquele preconceito típico de quem ainda não conhece muito bem o assunto. Li um monte de outras coisas antes, até resolver que “tudo bem... vamos dar uma olhada.”

Claro que a “olhada” foi bem mais do que isso, uma vez que *As Noites Marcianas* é uma beleza. Até alguns anos atrás, eu achava que se tratava do melhor livro de FC escrito no Brasil. Como não reli a obra recentemente, não posso dizer se manteria essa opinião. De qualquer forma, são 10 contos sensacionais, repletos de imagens poéticas na linha da FC que se costumava chamar de *soft*, com temas bem elaborados e desenvolvidos e uma narrativa de primeira qualidade.

Mais tarde conheci *O Dia da Nuvem*, publicado em 1980, mas trazendo contos escritos em épocas anteriores, como o que dá nome à coletânea, de 1973, e *O Vento*, de 1953. Reação idêntica à do primeiro livro, e aquela sensação de que temos autores capazes de escrever histórias de FC de qualidade sem ficar a dever nada aos estrangeiros, pelo menos no que se refere a contos.

A coincidência nisso tudo ocorreu em 1985, quando terminei de escrever meu primeiro livro, *Ficção Científica*, e enviei os originais para algumas editoras para ver se alguém publicava, “pelo amor de Deus”. A Francisco Alves me respondeu, enviando uma carta do Rio de Janeiro dizendo que o livro tinha sido enviado a um especialista em FC para que desse seu parecer. Comecei a ler o xerox da carta que eles enviaram anexado, e para minha surpresa ela era assinada por Fausto Cunha.

O parecer favorável dele, elogiando o trabalho e aconselhando a publicação, foi decisivo para a decisão da editora, e a publicação do livro foi importante para uma série de coisas que eu fiz a seguir em minha vida, abrindo algumas portas e me encorajando a prosseguir com o que eu estava fazendo na linha de pesquisa e textos.

Dessa forma, posso dizer que, apesar de não ter conhecido o Fausto Cunha pessoalmente, ele tocou minha vida em pelo menos duas ocasiões importantes.

## Entrevista

Publicada no fanzine *Boletim Antares*, ano 1, número 4, de 1983. Originalmente saiu no *Jornal do Vale*, de Volta Redonda (RJ), em 11 de março de 1983, feita pelo sócio do Antares e também jornalista **Cláudio Oliveira Egalon**.

\*\*\*

Segundo Tristão de Ataíde, Fausto Cunha é considerado um dos maiores críticos da nova geração. Tem diversos livros publicados dentre os quais a *Luta Literária* (crítica) e o clássico da ficção científica brasileira *As Noites Marcianas*, publicado em 1960 pela GRD.

Seu interesse pela ciência valeu-lhe um convite, que o levou a visitar diversos centros nucleares e espaciais nos Estados Unidos. Hoje ele colabora com diversas revistas brasileiras e é o coordenador da série *Mundos da Ficção Científica* da Francisco Alves.

**Cláudio Oliveira Egalon** – Fausto, gostaria que você falasse um pouco de você e desse uma visão da situação em que se encontra o escritor brasileiro.

**Fausto Cunha** – Falar de mim mesmo é um pouco complicado, porque nós próprios temos ou uma visão muito elogiosa, ou muito pessimista. Infelizmente, não sou daqueles que se consideram tão realizados, a ponto de falar de si como um fato consumado. Na verdade, eu faço o que posso, o que o país permite fazer. Aquilo que nossa literatura, nossos meios sociais e econômicos permitem fazer. Não como um escritor, mas como um simples ser humano. Enquanto na Europa, no Japão, nos Estados Unidos, na União Soviética, o escritor tem meios para divulgar seu trabalho, aqui no Brasil o escritor é um marginal. É escritor por simples amor ao trabalho. Porque depois de escrever tem o problema de publicar, depois de publicar tem o problema de receber, e depois de receber tem o problema de defender sua obra. Financeiramente nenhum livro dá, exceto para Jorge Amado e algum outro privilegiado. Então, falar do escritor no Brasil é falar só de uma aspiração literária, sem qualquer vínculo financeiro ou econômico.

**Egalon** – E, mais particularmente, na ficção científica, como está a situação?

**Cunha** – A ficção científica no Brasil é um gênero que está sendo muito aceito. Tanto no cinema quanto na televisão. Os autores estrangeiros vendem normalmente, mas publicar brasileiro é quase impossível. Uma editora prefere publicar pela milésima vez o mesmo livro de Ray Bradbury, de Asimov, a lançar um autor nacional, alegando que não vende. E como



clcs nunca lançaram um autor nacional, então nunca vendrá evidentemente.

**Egalon** – *E, historicamente, como se tem desenvolvido a ficção científica aqui?*

**Cunha** – A situação da ficção científica é muito curiosa. No passado quando ela não era muito definida, nem aqui nem lá fora, havia um grande interesse. É o caso do Monteiro Lobato, interessado pelo gênero da antecipação. É claro que a origem era Julio Verne e H.G. Wells. Depois houve tendências. Havia mesmo rixas antigas entre os trabalhos futurísticos e futurológicos. Mas havia um grande interesse. Talvez pela nossa tradição de carnaval. De umbanda, quimbanda, candomblé. Mas na hora de produzir, o brasileiro não consegue, porque não tem formação científica e o nosso cientista acaba virando um burocrata.

**Egalon** – *E em suas viagens pelo Brasil, o que você tem notado?*

**Cunha** – Eu estive no Rio Grande do Sul e vi que o interesse pela ficção científica é grande. Só um clube tem mais de 150 associados!<sup>2</sup> Já parte daí! São jovens universitários e de colégios, que gostam de Física, de Química, de Astronomia e são empolgados pelo gênero. De forma que, se houver meios de publicar autores nacionais, haverá centenas de jovens lendo e escrevendo.

**Egalon** – *Quer dizer que há mercado?*

**Cunha** – O mercado é ótimo! Se há o consumo de autores estrangeiros, pode-se também consumir autores brasileiros. O Malba Tahan, o Monteiro Lobato, o Menotti del Picchia, por exemplo, são ídolos! E são autores que publicaram obras que seriam as precursoras da ficção científica no Brasil.

**Egalon** – *Aliás, Malba Tahan é o pseudônimo de um autor brasileiro...*

**Cunha** – Mas é a única maneira de vender, porque o leitor brasileiro, em princípio, só lê autor com nome estrangeiro. Existem milhares de livros de *westerns*, de sexo, de crime de autores brasileiros! Ele coloca pseudônimo americano e vende na banca milhares de livros. Se amanhã resolverem publicar ficção científica de autor brasileiro com pseudônimo estrangeiro, vão vender tranquilamente.

**Egalon** – *Como você caracterizaria a ficção científica?*

**Cunha** – Existe a ficção científica e a fantasia científica. A FC parte do fato científico exato e o extrapola. Por exemplo, *Encontro com Rama*, do Arthur C. Clarke. No livro é encontrada uma nave de outra raça que penetra no sistema solar. Isto é possível! Assim como o homem coloca em órbita centenas de satélites; qualquer outra raça também o pode fazer. A produção de andróides como no filme *Blade Runner*, também é possível! A engenharia genética agora vai produzir um andróide! Já na fantasia científica vale tudo. O que tem valor é o estilo, a linguagem. É o caso de *As Crônicas Marcianas*, do Bradbury. Nela o autor fala dos marcianos. O au-

tor sabe perfeitamente que em Marte não há marcianos. É uma fantasia científica. Não tem base nenhuma.

**Egalon** – *Agora, muita gente pensa que ficção científica é só com astronomia.*

**Cunha** – Pois é, mas não é só com astronomia não. Tem ficção científica baseada nas Ciências Humanas, na Filosofia, na Antropologia. No Rio Grande do Sul, fiz uma palestra que era sobre a Religião na ficção científica. Talvez a Religião e a História sejam os assuntos que mais aparecem. A *Fundação*, do Asimov é História, basicamente.

**Egalon** – *O que você acha da FC no cinema e na televisão?*

**Cunha** – Eu posso falar mal da televisão, mas foi justamente ela que fez mais pela ficção científica. É pena que no Brasil chegue apenas o rebutalho, mas quando o cinema deixou de investir no gênero foi a televisão na América do Norte, que tentou manter a chama acesa. E faziam filmes muito bons. Tanto que muitas séries passaram para o cinema.

**Egalon** – *É o caso de Jornada nas Estrelas?*

**Cunha** – Isso mesmo. Além da *Imaginação* é outro caso. Mas eu pessoalmente tenho ódio a filme de ficção científica porque está tudo errado. A gente vê *ET*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* e mesmo *Star Trek*, e não é ficção científica. São todos filmes de efeitos especiais! Isso é coisa para as crianças de distraírem! Não é ficção científica! É um gênero chamado 'Efeitos Especiais S/A'. Mas uma coisa muito curiosa tanto no cinema quanto na televisão é que a boa ficção científica está nos desenhos animados.

**Egalon** – *Você acredita em discos voadores?*

**Cunha** – Não. Eu acho que quando aparecer um disco-voador todo mundo vai saber. Aparecem, sim, objetos não identificados, mas na maioria das vezes não eram discos voadores. Era um avião, eram satélites artificiais, experiências russas, ou como disse o Clarke, era uma vaca branca iluminada pela Lua.

**Egalon** – *E o Erick von Daniken?*

**Cunha** – Esse é um charlatão da pior espécie! Eu o nego inteiramente. Agora, quanto ao Triângulo das Bermudas, o Charles Berlitz, eu acho perfeitamente possível.

**Egalon** – *Para finalizar, você gostaria de dizer alguma coisa?*

**Cunha** – Em linhas gerais, acho que – no momento – mesmo com o sucesso discutível do filme *ET* e de *Star Trek*, criou-se um interesse pela ficção científica nos mais jovens, nos universitários e até nos mais velhos. E, no Brasil, já se está criando um clima que vai levar os leitores à ficção científica. Ela, sim, é a ficção do futuro. Basta ver os *best-sellers* americanos! Você nota que neles há um interesse pela ciência. E a tendência do leitor brasileiro é se convencer de que a ficção de água com açúcar e a ficção de sexo estão com seus dias contados. O mundo de amanhã é um mundo científico, um mundo tecnológico, e não haver lugar para esse tipo de literatura.

<sup>2</sup> Ele se refere ao Clube de Ficção Científica Antares, de Porto Alegre. (Nota do editor.)

## Resenha de As Noites Marcianas

(por Marcello Simão Branco)

Depois de quinze anos de minha primeira leitura eis uma oportunidade de reler *As Noites Marcianas*, de Fausto Cunha. Infelizmente pelo pior motivo possível, mas útil para uma espécie de revisão deste que é o seu principal livro.

A edição que eu tenho é a primeira, publicada em 1960, como o quarto número da coleção Ficção Científica, pela GRD. A capa é bonita, de Eddie Moyna, inspirada numa escultura de Henry Moore, e transmite uma sensação de estranheza e suavidade. Fausto Cunha dedica o livro para os seus “companheiros de S-F”: Dinah Silveira de Queiroz, Gumerindo Rocha Dorea e Antônio Olinto, além de Ruy Jungmann e Sérgio de Camargo. Pessoas pertencentes ao círculo intelectual que ele freqüentava e que foi influenciado pelo Gumerindo para começarem a escrever ficção científica de uma maneira mais sistemática.

Quando ouvi falar deste livro pela primeira vez, primeiro pensei que se tratasse de um romance. Depois, quando adquirir o livro num sebo descobri que era uma coletânea. Daí fui procurar no índice o conto que daria o nome ao livro. Foi então que descobri que não existia tal conto e que a coletânea tinha um nome descolado dos contos, o que não é muito comum, ao menos na ficção científica.

É provável que o nome do livro tenha alguma inspiração no clássico *As Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury – como apontou Libby Ginway há algumas páginas. Mas se o trabalho clássico do autor de Illinois é um *fix-up*, o de Cunha apresenta dez trabalhos independentes, ainda que algumas invenções científicas de uma história se repita em outra, além de alguns temas recorrentes também.

A rigor o livro tem oito contos e duas noveletas e a primeira história é “Viagem Sentimental de Um Jovem Marciano ao Planeta Terra”. Tem um clima emotivo e curioso no contato de um marciano com a Terra e alguns de seus habitantes. A tentativa de elaboração de uma ciência marciana, dos costumes de Marte também chama a atenção. Mas o desconhecimento do viajante dos habitantes da Terra enfraquece a história, pois esta não era a primeira viagem marciana ao nosso planeta. Ficou um pouco sem sentido.

O conto seguinte é “Chamavam-me de Monstro” e é outro sobre as impressões de um alienígena em nosso planeta. Este com mais densidade psicológica, nos mostra Blixt, um ser do planeta Ghrh, imortal, que se apossa e se transforma em qualquer outra forma material, orgânica ou inorgânica. Narra como chegou à Terra e as sensações que têm no corpo de seres humanos. Já o conto seguinte “61 Cygni” dá continuidade ao conto anterior, pois mostra o encontro de uma mulher solitária com uma criatura simbiote, que a absorve. Talvez ficasse melhor trabalhar os dois contos para ficar um só, pois ambos soaram-me incompletos.

“Regresso” é um conto muito bonito, bem escrito, sensível, com boas imagens e metáforas. Um astronauta solitário é encontrado à deriva em sua nave e trazido de volta à Terra. Pensa que apenas 15 meses se passaram desde sua partida, mas se encontra há milhares de anos de sua época. Um tema batido, certamente, mas com um tratamento dos mais inteligentes e bem narrados.

Já “Cai uma Folha em Setembro” é um conto alegórico em torno de Setembro. Talvez a fonte aqui seja de novo Bradbury e seu ‘País de Outubro’. Embora curiosa, ficou a sensação de uma alegoria confusa e incompleta.

“Stella Matutina” não é FC e, tampouco, fantasia. Em todo caso, a história é boa e interessante por si mesma. O comandante de um cruzador é convidado a estrelar um filme sobre sua vida, após uma vitória heróica em uma batalha. Tendo as estrelas e o mar como confidentes, ele faz uma reflexão sobre os valores de sua vida, numa narrativa simples, porém competente.

Já “O Anzol e os Peixes” traz ecos inconfundíveis de Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth em seu clássico *Os Mercadores do Espaço*. O texto de Cunha é forte, de impacto, com uma análise das mais cínicas e irônicas sobre os malefícios do materialismo, expandidos pelo capitalismo. Cansado, amargurado, o protagonista resolve potencializar as mazelas da Publicidade, preparando e realizando uma sutil e fatal dose extra de uma certa campanha. A onda de suicídios em massa impressiona, num conto que é atual ainda hoje.

“O Dia que Já Passou” é a incursão de Cunha nas viagens no tempo. Um viajante, prestes a voltar um dia, quer realizar seu desejo, fazendo sexo com a mulher de um amigo. As coisas não sucedem bem e, mais que nunca, ele precisa voltar a ontem para reparar o mal que fez.

Já o título “Mobile” da próxima história nos fala dos alienígenas móveis, uma espécie de ser luminescente que habita o planeta 64 da estrela Messier 101. Um velho astronauta narra a seu neto como foi a expedição por lá. A aventura surpreende pela intensidade dramática, pelos cenários alienígenas inspirados, com momentos de verdadeiro *sense of wonder*, ainda que o conto em si, não tenha nada de diferente do ponto de vista temático.

E “A Vela que o Mundo Apagou” fecha a coletânea. É um conto escrito na forma de uma resenha. No caso a “vela” é um jovem físico negro assassinado por razões controversas e que estava prestes a revolucionar a Ciência, com a descoberta da equação ‘espaço-energia’. Ainda que seja uma tentativa interessante, o texto é pesado e arrastado.

O conjunto destes contos mostra que a maioria deles enrugou, está empoeirado pelo tempo. Ou seja: não envelheceram bem. Exceções mesmo são “O Regresso” e “O Anzol e os Peixes” que ainda hoje não fariam feio em qualquer antologia de melhores contos da história da nossa FC.

Mesmo com estes senões, é fácil identificar virtudes que fazem a FC de Cunha ainda interessante, mesmo que datada. Qualidades como sua prosa e fluência narrativa, seu caráter humanista e desconfiado da evolução científica, seu esforço razoavelmente competente em estruturar suas histórias com uma coerência e conhecimento *hard* aceitáveis para o que se conhecia à época.

Desta forma, se não por qualquer outro motivo; a coletânea de Cunha deve ser reverenciada e analisada em seu contexto dentro da ficção científica do Brasil. E pode muito bem ser considerada, ao lado de *Diário da Nave Perdida*, coletânea de André Carneiro (publicada pela Edart, em 1963), o maior clássico da FCB dos anos 60, os dois livros mais importantes.